

**Teatro O Bando y la tetralogía de *Las mil y una noches*:
una máquina escénica para pensar la alteridad**

Tomás de Urquiza Quiroga
La Madriguera Refugio Cultural
Montevideo - Uruguay

Lola Proaño Gómez
Instituto de investigación
Gino Germani FSOC-UBA
Argentina

Este artículo surge de la conversación con el teatrista portugués João Neca, llevada a cabo tras la última función del tercer episodio de *Las mil y una noches*, realizada el 22 de septiembre de 2025, frente a la sede de Tatú Teatro en Cabo Polonio, Uruguay. "Hermana Mapuche", fue este tercer episodio de la tetralogía, que siguió a "Hermana persa" y "Hermana palestina". Hubo un episodio posterior titulado "Hermana, tomense".

Más que una serie de espectáculos, la tetralogía de Teatro O Bando puede leerse como un ensayo escénico sobre la alteridad, puesto que investiga lo que sucede cuando una comunidad artística se obliga a alojar —sin domesticar— una lengua, una tradición y una manera de estar en escena que no le pertenecen. Durante cuatro años, el grupo trabaja con una regla simple y exigente: cada episodio inspirado en *Las mil y una noches* debe invitar a una «hermana» de otra cultura a traer su idioma y su memoria teatral, sin recurrir a una lengua franca ni a la traducción como atajo. En las páginas que siguen, basadas en la entrevista realizada a João Neca, él repasa el origen de este dispositivo, el rol de la escenografía como «máquina» constante y los intercambios —estéticos y políticos— que el proyecto fue tejiendo entre Europa, Medio Oriente, Sudamérica y África.

En términos filosóficos, la pregunta que atraviesa el proyecto podría formularse así: ¿es posible un encuentro que no sea asimilación? Es decir, ¿se puede recibir una diferencia sin convertirla de inmediato en algo familiar, traducible, consumible? O Bando parece responder

con un procedimiento: dejar que la lengua del otro aparezca sin garantías, sostener su opacidad durante el tiempo necesario y permitir que esa zona de no entendimiento modifique el modo en que se escucha, se mira y se actúa.

La regla: una hospitalidad sin traducción

La propuesta de O Bando, tal como la describe João, comenzó a tomar forma en 2022, a partir de una idea: si existen «hermanos en los cuatro rincones del mundo», entonces el teatro puede ser un método para ponerse en el lugar del otro. O Bando convirtió esa intuición en una regla de trabajo para cuatro directores y cuatro años: cada episodio parte de la historia elegida en *Las mil y una noches*, pero con una condición innegociable: invitar a una mujer de otra cultura para encarnar a Doniarzade, la hermana de Xerazade, y traer consigo su lengua y su manera de estar en escena.

La decisión de no usar una lengua franca —y de no traducir como solución automática— busca que el encuentro sea real: que la cultura invitada no se adapte a un marco europeo, sino que lo desplace. Ese gesto, que podría parecer formal, es también político: en un continente que discute la inmigración mientras multiplica gestos de cierre, O Bando ensaya en el teatro una forma mínima de hospitalidad, con el riesgo que implica no entender del todo y tener que sostener, por un tiempo, la incomodidad de lo ajeno.



La regla también funciona hacia adentro del grupo: obliga a cada director a elegir con qué cultura desea dialogar y a sostener esa decisión durante el proceso. Para João, allí se activa un «movimiento artístico muy fuerte»: cada episodio se desarrolla con autonomía, pero con-

serva la misma matriz —invitar a una cultura distinta a trabajar sobre *Las mil y una noches*— para investigar hasta qué punto los modelos narrativos ancestrales se repiten, cambian o se discuten cuando se los pone en fricción con otras lenguas y otros cuerpos. Lo decisivo no es alcanzar una equivalencia perfecta, sino aceptar que siempre queda un resto: algo intraducible que no se deja capturar del todo y que, precisamente por eso, obliga a la escena a inventar nuevas formas de relación.

La máquina: constancia material, variación de sentido

En lo visual, la apuesta sostiene una constante: la escenografía, entendida como «máquina», se mantiene. El grupo diseñó desde el inicio cuatro posibilidades de configuración para que cada creador trabaje con el mismo dispositivo —lo combine, lo multiplique o lo reorganice—, pero siempre dentro de un marco común. Así, los públicos ven un mismo objeto, algo que se sostiene a pesar del entorno y las diferentes culturas incorporadas, y esa continuidad habla también del deseo de seguir la serie, pero siempre utilizando diferentes maneras de usar la máquina o sus partes. Se trata de una serie de carretas similares entre sí, independientes pero encastrables. Cada episodio usó un módulo o una disposición diferente de los carros. Destacables casos como el apoyo de costado, o el armado en torno de un árbol que lo inmoviliza.

En escena, Fabian Bravo y Rita Brito, intérpretes pertenecientes a Obando, atraviesan los cuatro episodios como columna vertebral—miembros de Obando y protagonistas de la tetralogía—, encarnan personajes que se transforman con los años, mientras se adaptan a las nuevas incorporaciones. Esa continuidad permite que la dramaturgia acumule capas: un personaje «mutable» que crece año a año, un elenco que se expande y un aprendizaje humano que se vuelve parte del propio dispositivo.

Intercambios culturales, lenguas y urgencias políticas

En el primer episodio, el cruce fue con la cultura persa, a partir de la invitación de una actriz y bailarina de Irán, Tara Fatehi, y una creación dirigida por Suzana Branco. Ese encuen-

tro trajo a la sala cuestiones que exceden lo estético: nombres, gestos, biografías atravesadas por la violencia política y por la disputa por la visibilidad de las mujeres —entre ellas, Mahsa Amini¹, convertida en referencia ineludible en el modo en que el mundo mira (o deja de mirar) ciertas historias—.

El segundo año, marcado por el 7 de octubre de 2023, la «hermana» invitada llegó desde Palestina: Maria Dally del colectivo de danza palestino Stereo 48. La convivencia cotidiana —incluso en los almuerzos comunitarios— abrió conversaciones sobre Gaza y volvió a poner en el centro el proyecto, inseparable de un activismo cultural que busca dar visibilidad a lo que está ocurriendo en Gaza. Esta creación, dirigida por João Brites, fundador de O bando y director artístico durante 50 años, fue una co-creación con la compañía de danza y con la coreógrafa Olga Roriz, una referência de la danza contemporânea en Portugal.

En 2025, la creación del tercer episodio se desarrolló en Portugal y en Uruguay, junto a Gabriel Valente y Maricruz Díaz de Tatú Teatro (Cabo Polonio, Uruguay); el diálogo se desplazó hacia la cultura mapuche, con la colaboración de Joel Maripili y una investigación sostenida sobre su cosmovisión. João menciona una comparación que circula en el discurso público: la cultura mapuche, por su lucha por la autodeterminación, ha sido llamada «la Palestina de Chile», «la de Sudamérica». Leída filosóficamente, esa analogía no funciona como identidad («son lo mismo»), sino como síntoma: muestra hasta qué punto necesitamos nombrar lo ajeno con palabras prestadas y hasta qué punto toda comparación, al iluminar un aspecto, oscurece otros. En ese borde —entre lo que la analogía revela y lo que tapa— el proyecto parece insistir en una ética de la escucha: no resolver la diferencia con una etiqueta, sino sostenerla como pregunta.

¹Jina Mahsa Amini (2000- 2022), fue una mujer iraní de origen kurdo que fue arrestada y torturada por la policía religiosa islámica por no usar el hiyab correctamente. La tortura le causó la muerte.



Hacia el cuarto episodio y la reafirmación de la interculturalidad

El cuarto episodio fue estrenado en mayo de 2026: el proyecto viajó hacia África, a las islas de *São Tomé y Príncipe*, antigua provincia colonial portuguesa. Allí existe una manifestación parateatral ancestral de enorme potencia, el *Tchiloli*, que O Bando conoció en los años 90 y a

comienzos de los 2000: representaciones rituales, cíclicas, con vestuarios exuberantes y un texto que se repite como tradición viva.

El vínculo con *São Tomé* se activó a partir del contacto con una actriz interesada en desarrollar un trabajo sobre el *Tchiloli*. Miguel Jesus —director invitado del grupo para dirigir la cuarta parte— decidió que el cierre de la propuesta de Obando, la cuarta parte, sea con artistas de *São Tomé y Príncipe*, incorporando, como en todos los casos, no solo la tradición sino también su lengua. Aunque el portugués es el idioma oficial, existe una lengua nativa llamada *forro*, hoy en proceso de recuperación. La actriz invitada es Adozia Cristo, que habla la lengua, fue parte del proceso como parte esencial del episodio.

A lo largo de la producción de Obando, la «máquina» escénica se mantiene y lo que cambia es el mundo que trae cada invitada: su lengua, su ritmo, su tradición y sus preguntas. El dispositivo se sostiene, entonces, en una tensión productiva: la constancia material de la escena y la irrupción de lo que viene de afuera. Allí, O Bando ensaya una idea tan sencilla como radical: practicar la alteridad sin reducirla, dejando que lo extraño permanezca extraño el tiempo suficiente como para volverse legible desde otro lado.

Autoría y método: un manifiesto de producción en una comunidad intercultural

Hacia el final de la conversación, João Neca vuelve sobre otra idea que funciona como principio de trabajo: la creación teatral no debería depender de una sola figura «iluminada». En O Bando, dice, existe un manifiesto que defiende un modo de producción colectivo, donde las distintas áreas participan de la discusión estética —desde el vestuario hasta la luz o la música— sin que eso borre las responsabilidades específicas de cada rol.

La apuesta es, en sus palabras, no repetir un camino solo porque ya funcionó: si se recorre siempre la misma ruta, se llega al mismo lugar. Por eso el foco se desplaza del resultado al proceso —cómo se ensaya, cómo se construyen personajes, cómo se organiza una residencia— y a la necesidad de diseñar cada vez un recorrido distinto que obligue al grupo a correr riesgos.

En ese punto, el manifiesto no funciona como un texto de identidad para exhibir, sino como una disciplina cotidiana: la de aceptar que la obra se componga de capas de mirada y de trabajo, y que esa composición siempre deje restos, discrepancias, pequeñas pérdidas. Pero quizás allí reside su potencia: en que el acuerdo no es de uniformidad, sino una manera de convivencia entre diferencias culturales y lingüísticas que traen otras técnicas estéticas y humanas que se rozan mientras producen.

En esa perspectiva, la autoría deja de ser un nombre propio para convertirse en un régimen de creación comunitaria: quién escucha, quién decide, quién cede, quién sostiene. La obra no se entiende como la expresión de una interioridad individual, sino como una forma que emerge de una comunidad de prácticas. Por eso, cuando João descrece del «genio», no está haciendo un gesto de modestia, sino formulando una forma de existir del teatro: la escena existe solo en plural, y su verdad no es la originalidad aislada, sino la capacidad de componer, una y otra vez, un nosotros que no borre sus diferencias.

Ese criterio también define qué se entiende por una obra lograda: más que la firma de un director reconocible interesa que el espectáculo haga visibles transformaciones en los intérpretes. Que el público perciba a Rita o a Fabián “como nunca”, que los cuerpos y las presencias escénicas se desplacen a lugares inesperados. En esa variación —singular en cada proyecto— João encuentra el mayor elogio posible: no la confirmación de un estilo, sino la prueba de que el encuentro deja marcas. Y tal vez allí se cierre el círculo de la tetralogía de O Bando: la hospitalidad no como gesto amable, sino como experiencia que desordena; la traducción no como equivalencia, sino como trabajo incompleto; el otro no como tema, sino como fuerza capaz de alterar, desde adentro, la forma misma de la escena.