

LUZ, ESPACIALIDAD Y POLÍTICA: la iluminación escénica de Guilherme Bonfanti en *Agropeça*¹

Por_ Berilo Luigi Deiró Nosella²_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo_ berilonosella@ufs.br)

Por_ Gabriela Torrano Ciancio³_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo_ gabiciancio@hotmail.com)

La estructura era la de un rodeo, que terminaba con un número musical. Aproveché mi conocimiento de ese universo e intenté crear planos ficticios para cada situación. El presentador con un followspot y cabezales móviles con chases recorriendo el espacio, en cada número que anunciaba el presentador, yo creaba algo, intentando ser específico para ese número, hasta que, al final, hicimos un diseño con movimiento de tilt en las ribaltas, chase en los cabezales móviles y muchos cambios de color. Me di cuenta de que arreglo con facilidad por este universo, pero salí preguntándome: ¿y qué? ¿Qué busco con esta iluminación? ¿Cuál es mi investigación en este proyecto? ¿Qué tiene de específico esta iluminación?

(Guilherme Bonfanti, 2025, p. 16)

La relación entre la iluminación escénica y el teatro político se desarrolló de manera significativa durante los siglos XIX y XX a partir de la posibilidad técnica de producir y modificar atmósferas, así como de seleccionar, sectorizar y conducir la narrativa en el espacio. El control más preciso y abarcador de las herramientas que

¹El presente artículo es el resultado parcial e inicial de la investigación «Una luz épica en escena: el trabajo político de la luz y las articulaciones de la historia en la escena», desarrollada en el PPGAC/DEACE/UFSJ, con financiamiento del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq) y de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Minas Gerais (Fapemig).

²Doctor en artes escénicas por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio). Profesor del Programa de Licenciatura en Teatro y del Programa de Posgrado en Artes Escénicas (maestría y doctorado) del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Federal de São João del-Rei. Becario de Productividad en Investigación del CNPq.

³Estudiante de maestría en artes escénicas en la Universidad Federal de São João del-Rei e iluminadora escénica. Becaria del Programa de Desarrollo en Ciencia, Tecnología e Innovación (BDCTI) de la Fapemig.

componen la capa visual del espectáculo permite una nueva forma de constituir el espacio ficcional, lo que influye directamente en la puesta en escena. Más allá de esta primera posibilidad tecnológica, ciertas experiencias modernas y contemporáneas utilizan la iluminación para reorganizar críticamente la propia experiencia sensorial del espectador a través de sus elementos y funciones constitutivas, como la intensidad, el ángulo de incidencia, los tipos de foco, los contrastes y sus variantes, el color, etc. La espacialidad, que antes estaba determinada por la escenografía, pasa a ser un campo de posible intervención de la luz; y la visualidad adquiere una función que no tiene por qué ser la materialización directa de la dramaturgia. En estos casos, la iluminación deja de funcionar como soporte invisible de la representación para convertirse en un componente central y activo de la construcción histórica de la puesta en escena, lo que entendemos como un arraigo de la propuesta de (re)teatralización moderna. Este desplazamiento gana relevancia cuando es observado bajo cierta línea de las transformaciones promovidas por las experiencias del teatro épico a lo largo del siglo XX. En directores como Erwin Piscator y Bertolt Brecht, los experimentos estéticos no se limitaban a una actualización formal de la escena teatral, ya que tenían como objetivo la reorganización política de la percepción.

En el contexto histórico de las vanguardias épicas se creía que la forma de alcanzar ese objetivo era mediante la ruptura con la ilusión dramática, caracterizada principalmente por la exposición de sus herramientas de creación. La contemporaneidad, sin embargo, parece plantear un problema distinto. La cultura visual contemporánea se ve atravesada por la incorporación industrial de la visibilidad técnica y por la transformación de la propia exposición tecnológica en un componente central del entretenimiento. Las soluciones estéticas que en el siglo pasado eran inéditas y que, por su extrañeza, invitaban a la reflexión, ya no producen un efecto equivalente y constituyen el lenguaje dominante del espectáculo contemporáneo, pudiendo clasificarse como hiper espectacularización mediática.

La guerra cultural del agronegocio en Brasil encuentra en los medios de comunicación y en la industria cultural uno de sus principales frentes de acción. Se trata de una construcción simbólica compleja que abarca diferentes lenguajes —periodismo, publicidad, telenovelas, cine, redes sociales y música— con el objetivo de naturalizar la centralidad del agronegocio como motor del desarrollo nacional (...). Esa lógica se traduce en *jingles*, *slogans* y letras de éxito en los palcos y las plataformas digitales. Un ejemplo es la canción *País do Agro* [País del agronegocio], de Adson y Alana (2021), que sintetiza el discurso identitario: “Nombre es Brasil, apellido rural / Ya no es el país del carnaval / En todo el mundo es respetado / Brasil ahora es el país del agronegocio / Lo siento, bossa nova y MPB [música popular brasileña] / Pero el sertanejo es el sonido de Brasil”. Nos encontramos ante la consolidación de una hegemonía cultural en la que el agronegocio se presenta como sinónimo de orgullo nacional y como nuevo indicador de prosperidad e identidad de los “exitosos” (Fiori Arantes, Percassi, Chã, 2025, p. 13).

Ante este contexto, conviene replantear la cuestión central: ¿qué representan los procedimientos históricos del teatro épico al reaparecer en producciones artísticas marcadas por la espectacularización de las imágenes y de la propia tecnología

como símbolo y estrategia hegemónica del campo político de la derecha a partir de la ideología neoliberal? O también: ¿cómo producir fracturas perceptivas/sensoriales cuando las técnicas que históricamente sirvieron para ese propósito —como la exposición de los mecanismos de teatralización de la escena y del mundo— hoy en día crean una especie de fascinación visual?

Es en esta situación que entendemos —no sin controversias, lo sabemos— que el trabajo del iluminador brasileño Guilherme Bonfanti, junto al *Teatro da Vertigem*, adquiere una relevancia especial. A lo largo de más de 30 años, Bonfanti ha investigado formas para que la iluminación, la espacialidad, la arquitectura y la materialidad técnica operen de manera articulada, a diferencia de la lógica de la espectacularización que valora la fascinación como un fin en sí mismo. En sus procesos creativos, la luz a menudo deja de funcionar como un elemento complementario de la puesta en escena para participar en la construcción crítica de la visualidad, reorganizando las relaciones entre el espacio, la percepción y la historicidad en el contexto de la actualidad. Cada concepto de luz surge de una investigación profunda y específica sobre materiales y composiciones visuales que concretan el discurso político que persiguen las puestas en escena, de manera análoga a la exposición de los mecanismos técnicos a principios del siglo XX. El último espectáculo realizado por Bonfanti con el *Teatro da Vertigem, Agropeça*⁴, es un ejemplo de esta tendencia suya.

En este sentido, sostenemos que la obra de Bonfanti se inscribe en esta tradición no por la repetición de sus procedimientos clásicos, sino por la reorganización contemporánea de las tensiones fundamentales entre técnica y crítica, espectáculo y distanciamiento, adhesión y fractura perceptiva. Más que identificar continuidades formales o influencias directas entre distintas experiencias históricas, nos interesa investigar cómo la espacialidad, la técnica y la visualidad pasan a funcionar como procedimientos críticos de organización sensorial en las condiciones contemporáneas de hiper espectacularización.

LUZ, TÉCNICA E HISTORIZACIÓN DE LA ESCENA MODERNA _

Las profundas transformaciones que se produjeron en la escena teatral entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX alteraron no solo las formas de actuación, la dramaturgia y la puesta en escena, sino también las estructuras de la visualidad teatral. El desarrollo técnico de la maquinaria escénica, la expansión de la iluminación eléctrica y la creciente complejidad de los dispositivos escénicos potenciaron cambios en la relación entre el espectador, el espacio y la representación, generando nuevas posibilidades de organización de la percepción. La luz, en este contexto, asume cada vez más el papel de elemento estructurante del propio lenguaje escénico.

El hecho de que la existencia de una mesa de control fuera del escenario implique una figura, externa a la escena, que regula los efectos de iluminación, nos permite reflexionar sobre la función del director, quien, desde la distancia adecuada, crea el cuadro general de la representación. (...) Pero la cuestión que nos interesa señalar al respecto es otra: la luz es “constitucionalmente” un factor unificador en potencia; en virtud de su inmaterialidad y de su enorme eficacia, si se modela de manera adecuada, más que otros elementos escénicos, se presta a actuar como

⁴ El nombre es la combinación de la simplificación de agronegocio [agro] que se suele usar en Brasil con la palabra que define la obra teatral [peça].

amalgama. Quizás solo en la misma medida que la música, tanto es así que la poética más avanzada suele combinar ambos códigos (Grazioli, 2015, p. 146-147).⁵

Este proceso se articula directamente con las transformaciones históricas de la modernidad industrial y las revoluciones en las relaciones de clase. La electrificación de las ciudades, la reorganización de los espacios urbanos, la expansión de la fotografía, del cine y, posteriormente, de los medios de comunicación de masas produjeron profundos cambios en las formas de percepción y experiencia de lo visible, multiplicando las propias experiencias en relación con sus lugares sociales, geográficos y económicos. Parece poco, pero es radicalmente relevante pensar que André Antoine era un "proletario", un obrero (Sarrazac, 2004, p. 123). El teatro moderno, lejos de permanecer al margen de estas transformaciones, las incorporó críticamente en su propio vocabulario formal, transformando las técnicas que inicialmente perfeccionaron el ilusionismo en componentes constitutivos de una nueva teatralidad.

Las nuevas tecnologías se fueron volviendo, poco a poco, esenciales para el propio proceso creativo, ya que aún se estaban descubriendo sus posibilidades y, literalmente, se estaban forjando las formas de aplicarlas en las artes. El espectáculo teatral ya no surgía únicamente de una dramaturgia, de una historia que contar, sino de una posibilidad discursiva que se vislumbraba en una composición compleja de esos elementos que requerían investigación. En la escenografía, por ejemplo, este cambio es evidente. Eduardo Andrade (2021, p.105-106) señala que, a lo largo del siglo XX, el dispositivo escenográfico se concibe como un instrumento de escritura escénica, integrado en el proceso dramático.

...el director de escena ruso [Meyerhold] comenzó a rechazar la idea de que se debiera entregar un diseño cerrado y detallado de la escenografía al inicio de los ensayos, y pasó a entenderla como una herramienta creativa que tendría la capacidad de transformar y de ser transformada a lo largo del proceso. Esta concepción se afirma como uno de los rasgos distintivos de la escenografía moderna, volviéndose recurrente entre los grandes directores de teatro del siglo XX, quienes, a pesar de sus diferentes métodos de trabajo y de sus diferencias estéticas e ideológicas, comenzaron a utilizar el dispositivo escenográfico como instrumento de escritura escénica, incorporándose totalmente a la estructura sintáctica de la escena y, en ocasiones, a la propia estructura dramática, como veremos (...) a partir de las prácticas de Bertolt Brecht y Tadeusz Kantor.

En este contexto, la visualidad moderna adquiere una dimensión procesual y constructiva. El espacio deja de funcionar como soporte neutral de la acción dramática para convertirse en un elemento que genera tensión en las relaciones entre el cuerpo, la arquitectura, la técnica y la percepción. La propia noción

⁵ En el original (Traducción de los autores): *Il fatto che l'esistenza di una tavola comandi al di fuori del palcoscenico implichi una figura, esterna alla scena, che regola gli effetti luministici, può far pensare alla funzione del regista, che, ad una giusta distanza, crea il quadro d'insieme della rappresentazione. (...) Ma la questione che interessa rimarcare a tal proposito è un'altra: la luce è 'costituzionalmente' fattore potenzialmente unificante; in virtù della sua immaterialità e insieme della sua enorme efficacia, se plasmata in modo adeguato, più di altri coefficienti scenici si presta ad agire da amalgama. Forse solo nella stessa misura della musica, tanto che spesso le poetiche più avanzate coniugano i due codici.*

brechtiana de *Bühnenbauer*, como señala Andrade (2021, p. 106), revela este cambio, reelaborando la idea del escenógrafo como “pintor de escenario” para convertirlo en “constructor de la escena”. Esta reorganización de la escena moderna tiene implicaciones decisivas para el desarrollo de la iluminación teatral. La luz eléctrica ya había introducido un mayor control técnico sobre la visibilidad, pero su desarrollo en el teatro moderno revela una nueva lógica de composición espacial y temporal, volviéndose capaz de fragmentar espacialidades, reorganizar focos perceptivos y construir relaciones críticas entre lo visible y lo invisible.

El teatro épico propone nuevas posibilidades para reorganizar la función de la técnica en la escena. Si antes se trataba de reafirmar lo que ya se había dicho, en el teatro épico pasa a ser la creación de una nueva capa perceptiva para que las contradicciones de la historia se perciban en su dimensión política. A diferencia de la tradición dramática, orientada a la homogeneización perceptiva y a la inmersión ilusionista, Brecht busca instaurar una visualidad marcada por la interrupción, la exposición y el distanciamiento, utilizando luces abiertas que revelaban el espacio teatral como un espacio de ilusiones e impedían la inmersión emocional en la narrativa. La luz ya no opera como un elemento invisible de sustento atmosférico, sino como un lenguaje que participa en la construcción crítica de la escena. Aquí es importante destacar un paso dialéctico histórico que abarca todo este proceso de transformación y comienza con las perspectivas de la “descripción”/la atmósfera naturalista, pasa por la “narración” épica y se desarrolla hacia un gesto (*gestus*) de instauración de la acción presente, lo que permitió un desarrollo continuo en la contemporaneidad a través del teatro post brechtiano (posdramático), proporcionando una posibilidad de avance que no pasa únicamente por la noción de ruptura para la superación.

Quizás sea, sin embargo, en Erwin Piscator donde la relación entre técnica, política e historización de la escena inicialmente adopta su formulación más radical. Las experiencias desarrolladas por el director alemán en las décadas de 1920 y 1930 incorporan proyecciones cinematográficas, estructuras móviles, plataformas mecánicas, cintas transportadoras, dispositivos eléctricos y complejos sistemas de iluminación como parte constitutiva de la propia dramaturgia épica. La incorporación de dispositivos tecnológicos a la escena implicaba al mismo tiempo una reorganización estética y política de la mirada (Moreira, Nosella, 2020, p. 45). En este contexto, la iluminación eléctrica asume un papel decisivo como recurso visual y expresión material de la propia modernidad industrial.

Toda la técnica del teatro tendrá que subordinarse a la luz. La luz determina la arquitectura. Se desarrollará una nueva dramaturgia. La herencia de la literatura permanecerá intacta. El naturalismo seguirá siendo naturalismo, el realismo seguirá siendo realismo. Pero toda la gran literatura se acercará más que nunca a la “palabra leída”. La literatura dominará sola y sin obstáculos. Y, a pesar de ello, el teatro adquiere una nueva perspectiva, liberado de la esclavitud del escenario ilusorio y decorado, sin volverse pobre ni carente de fantasía, ascético hasta la negación de sí mismo (en este camino nos encontramos ahora). La luz le dará al ojo lo que el ojo exige, y el oído no se quedará corto. El escenario de luz traerá la liberación de la técnica, pues a través de sí mismo lleva la técnica a su última, máxima y más refinada expresión (Piscator, 2013, p. 167-168).

La escena épica piscatoriana no buscaba ocultar la técnica, sino que la transformaba en un elemento central de la teatralidad. Las estructuras aparentes, los equipos expuestos, las proyecciones visibles y los dispositivos mecánicos formaban parte de la propia materialidad de la escena, produciendo experiencias en las que el espectador se enfrentaba continuamente a los mecanismos de construcción de la representación. La historización se producía en la propia organización estructural y tecnológica de la puesta en escena, yendo más allá de las posibilidades estéticas disociadas aplicadas a nivel temático o visual. Y, con el tiempo, como dijo Piscator, la iluminación asumió un papel central en este procedimiento.

Yo ya he ensayado el escenario de luz de distintas maneras en construcciones brutas. En *Hurra, qué bien vivimos!* ya en su momento llamé a la estructura el escenario transparente. (Para mí el meollo del asunto no solo era lo técnico en relación con nuestra civilización ni el análisis científico, sino el avance hacia un nuevo espacio escénico que como todo lo demás, tiene su origen en la intuición artística). Sin embargo, el suelo escénico siguió siendo duro y torpe, no se dejó romper. La fantasía no se despegaba, literalmente, del suelo. La luz libera al pie del suelo (Piscator, 2013, p. 168).

Es en esta tradición moderna de exposición crítica de la técnica donde ciertas experiencias contemporáneas parecen encontrar un importante punto de inflexión. De manera distinta de las formulaciones épicas clásicas de principios del siglo XX, la contemporaneidad se ve atravesada por regímenes visuales marcados por la espectacularización mediática, por la circulación masiva de imágenes y por la incorporación industrial del entretenimiento como forma dominante de organización sensorial. En este contexto, la exposición de los mecanismos ya no opera necesariamente como una ruptura inmediata de la ilusión y una desnaturalización del proceso histórico, ya que la propia cultura contemporánea ha pasado a incorporar la visibilidad técnica como componente del espectáculo.

La actualidad brasileña, de manera análoga a diversas experiencias del teatro barroco en el siglo XVII (Grazioli, 2015, p. 46-55), en las que la propia articulación de los efectos escénicos representaba también el poder económico del noble mecenas de aquella espectacularidad, con la articulación tecnológica allí empleada como fruto de sus emprendimientos coloniales (uso de la pólvora, sedas y telas, piedras y metales preciosos, y su resplandor); hay hoy el agronegocio y su dominio sobre la industria cultural, que demuestra su poder económico no solo en la visualidad, sino en la "grandiosidad" tecnológica. Aun sabiendo que la conformación de una hegemonía cultural es una estrategia político-económica desde el surgimiento del capitalismo mercantil, en el contexto brasileño actual, como reacción directa a un ciclo inicial progresista en la década de 2000, el agronegocio inició una campaña masiva para reorientar su imagen.

Es a partir de la década de 2000 que el proyecto del agronegocio se fortalece y comienza a establecer su hegemonía en diferentes dimensiones. En el plano económico, logra utilidades crecientes, crédito subsidiado (o a fondo perdido) y un papel central en las exportaciones brasileñas; en el plano político, se manifiesta en la expansión del grupo parlamentario ruralista y en el fortalecimiento de las entidades gremiales; y, sobre todo, en el plano cultural e ideológico, promueve una amplia ofensiva para remodelar su imagen ante los factores del sector agrícola

brasileño. Para ello, invierte en campañas publicitarias, como la duradera “Agro é Pop, Agro é Tech, Agro é tudo” [Agronegocio es popular, agronegocio es tecnológico, agronegocio es todo]; se infiltra en las universidades y en proyectos culturales y artísticos; y, más recientemente, recurre a embajadores de la música comercial para dialogar con nuevos públicos (Fiori Arantes, Percassi, Chã, 2025, p. 4).

Este desplazamiento de la cultura nacional, presente de manera masiva en *shows*, radio y televisión por todo el interior del país, indica que puede ser relevante observar cómo ciertos creadores contemporáneos, impulsados por el deseo de analizar y criticar nuestra estructura social, reorganizan los procedimientos épicos en un diálogo contradictorio con las visualidades actuales, tal como lo vislumbramos en *Agropeça*. Más que reproducir modelos históricos, estas experiencias muestran que el camino consiste en actualizar las tensiones fundamentales de la escena moderna —entre técnica y crítica, espectáculo y distanciamiento, visualidad e historización— en el seno de las propias formas contemporáneas de producción de imágenes, con una actitud experimental y una crítica radical.

AGROPEÇA: ARENA, ESPECTÁCULO Y VISUALIDAD EN LA TRAYECTORIA DE BONFANTI CON EL *TEATRO DA VERTIGEM*

A lo largo de las últimas décadas, el *Teatro da Vertigem* se ha consolidado como una de las experiencias más relevantes del teatro contemporáneo de São Paulo, sobre todo por sus investigaciones en torno a la espacialidad escénica y la ocupación de arquitecturas no convencionales en la ciudad. Desde *O Paraíso Perdido* [El paraíso perdido] (1992), realizado en el interior de la iglesia gótica de Santa Ifigênia⁶, pasando por *O Livro de Jó* [El libro de Jó] (1995), escenificado como un laberinto en un hospital desactivado, *Apocalipse 1,11* (2000), montado en la hoy demolida prisión de *Carandiru*, considerada ahí la más grande de América Latina, hasta experiencias posteriores como *BR-3* (2006), con embarcaciones en el río Tietê⁷, y *Bom Retiro 958 metros* (2012), un espectáculo itinerante por el barrio central del mismo nombre que se adentraba en estructuras de la región, como un teatro y un centro comercial, pero que se consolidaba en la calle; el grupo desarrolló una investigación en la que el espacio, la arquitectura, el desplazamiento urbano y la historicidad se convirtieron en componentes estructurales de la propia dramaturgia y la visualidad escénica.⁸ En este recorrido, la iluminación desarrollada por Bonfanti ocupa un lugar central.

La iluminación escénica no existe al margen de la relación entre la obra teatral y su espacialidad, sino que es parte constitutiva de esa relación y participa activamente en su construcción. Así, la luz, como lenguaje activo de la escena, no es solo una consecuencia de la relación espacial de un espectáculo, sino un elemento generador de espacialidad. En el contexto de ciertas obras teatrales *site specific*, no es posible concebir el proyecto de iluminación desconectado de estas relaciones espaciales (Turbiani, 2022, p. 4).

⁶ Barrio de la región central de São Paulo.

⁷ Río que desagua en el río Paraná antes de seguir por Paraguay y llegar hasta Argentina.

⁸ Para acceder a las imágenes de los espectáculos mencionados, consulta el sitio web de Guilherme Bonfanti: <https://guilhermebonfanti.com.br/vertigem/>.

El diálogo necesario entre la materialidad del espacio ocupado y la perspectiva de un espacio ficticio construido a partir de él va más allá de las posibilidades exploradas por el teatro moderno, precisamente porque opera tanto en el nivel de la elaboración de otra visualidad como en la exposición del espacio existente. En las obras del *Teatro da Vertigem*, la espacialidad no pertenece al ámbito de los espacios ya teatralizados, y la comprensión de sus posibilidades y su adaptación a los fines del espectáculo son parte integral del proceso creativo. De alguna manera, la reorganización de la percepción pasa por garantizar que la disputa imaginativa de ese espacio nunca se resuelva, proporcionando así esa capa política de historicidad a la experiencia del espectador. La luz debe ser capaz de materializar estos dos universos, como resume Antonio Araújo (Bonfanti, 2025, p. 63). Se trata de una modificación del ideal del teatro épico, ya que la simultaneidad, y no más la ruptura, opera en primer plano; sin embargo, en ambos casos el resultado es la observación crítica del espectador sobre esa estructura.

En este sentido, la noción de *site specific* se vuelve fundamental para comprender el trabajo de Bonfanti, como lo muestra Turbiani (2022). Los espacios ocupados están cargados de funciones sociales concretas, memorias históricas específicas y materialidades urbanas propias. La arquitectura produce resistencias, condiciona los procedimientos técnicos y reorganiza continuamente las relaciones entre la luz, el cuerpo y la circulación del público. El propio Bonfanti identifica este proceso al afirmar que muchos de los materiales y soluciones utilizados surgían menos de una concepción previa cerrada que de la necesidad de responder a las especificidades arquitectónicas de los espacios ocupados.

Desde los inicios de la trayectoria del *Teatro da Vertigem*, en 1992, estuve investigando y experimentando, en un contexto en el que la precariedad, la cuestión pedagógica y los diferentes materiales elegidos para iluminar la escena fueron mis temas principales, a veces por elección, a veces casi por imposición. La precariedad se manifiesta en los materiales, la estructura, las condiciones financieras, la preparación técnica y la naturaleza de los espacios ocupados en los espectáculos, un proceso que se construye sin una concepción previa cerrada, por falta de recursos para una infraestructura técnica. Los materiales terminaron siendo una "imposición" del espacio, una necesidad de dialogar con cada arquitectura y, ante cada una de ellas, responder con diferentes materiales o equipos (Bonfanti, 2015, p. 11).

Esta formulación revela una dimensión importante de su trabajo: la iluminación no se organiza a partir de un diseño autónomo aplicado a un espacio teatral versátil como una capa más de la puesta en escena previamente idealizada y con la que colaboran todos los lenguajes escénicos, sino que surge de la fricción directa entre la arquitectura, la precariedad técnica, el proceso colaborativo y la investigación visual. Esa característica tal vez explique la presencia recurrente de materiales improvisados, equipos adaptados y dispositivos artesanales en sus procesos creativos. En lugar de ocultar la precariedad técnica de la escena, Bonfanti la incorpora visualmente a la propia puesta en escena. Linternas sujetas a los cuerpos de los actores, lámparas de hospital reapropiadas escénicamente, postes de alumbrado público modificados con artilugios móviles, humo que materializa el carácter escultórico de la luz e instalaciones eléctricas a la vista se convierten en elementos constitutivos de la dramaturgia visual. Turbiani (apud Bonfanti, 2025, p.

64) señala que la luz de Bonfanti está “siempre mediando algo que se encuentra entre el espacio, entre lo real y lo ficticio, la capa dramatúrgica ficticia del espectáculo”.

Más que una simple “estética de la precariedad”, esta operación parece producir una especie de historización de la propia técnica. Cada solución estética refleja directamente las posibilidades técnicas y lo que es estéticamente común de un período histórico. Los dispositivos luminosos dejan de funcionar únicamente como herramientas invisibles de composición, revelándose como objetos concretos, materiales y socialmente situados. La técnica deja de presentarse como neutralidad funcional y pasa a exponer sus propias condiciones de producción, circulación y uso, y este proceso genera hitos en la historiografía estética que pueden servir de referencia para situar períodos históricos y realizar comparaciones y reflexiones críticas.

La importancia de este debate se hace evidente al observar experiencias contemporáneas que retoman procedimientos épicos, no como una reproducción formal de modelos históricos, sino como una actualización crítica de sus propuestas en las visualidades contemporáneas. Como afirma Bolelli Rebouças (2021, p.313), existe una fuerte presencia de una experiencia de “precariedad” y destrucción, inicialmente en el contexto europeo, derivada de la experiencia de las dos guerras mundiales —el “destruccionismo” (*Destructivism*), según Raphael Ortiz (1962)— implícita en la producción artística contemporánea, que se reformula hacia una experiencia de precariedad inherente a nuestro proceso histórico latinoamericano.

En las artes escénicas, las ruinas y los lugares abandonados ocupados por Peter Brook; los envases y los restos recogidos en las calles de Cracovia por Tadeusz Kantor durante la Segunda Guerra; así como, en Brasil, las carrocerías autos apilados por Víctor García en *Cemitério de Automóveis* [Cementerio de Automóviles], de 1968; los escombros de la demolición de Bixiga⁹ y de la construcción del Minhocão¹⁰ utilizados en *Na Selva das Cidades* [En las selvas de las ciudades], de 1969; los edificios simbólicos ocupados por el *Teatro da Vertigem* en la década de 1990, los edificios y materiales encontrados en los almacenes de Vila Maria Zélia¹¹ en *Hygiene*, del Grupo XIX, en 2005, entre muchos otros, son ejemplos de estas prácticas que se construyen a partir de los restos de la ciudad, prácticas que brotan entre sus escombros.

A pesar de ser uno de los grupos pioneros en esta investigación, en *Agropeça* el espacio escénico se construye íntegramente para la obra y según las directrices del grupo dentro de las instalaciones de una gran institución cultural (Sesc Pompeia), alejándose del contexto de *site specific* que hizo tan famosa a la compañía. Es importante destacar que esta situación, a pesar de ser un privilegio otorgado gracias a la trayectoria y relevancia del grupo, impone ciertas restricciones que no dejan de ser también un reflejo del cambio en las posibilidades de ejecución de proyectos teatrales en la actualidad, con la disminución de las convocatorias de financiamiento para la investigación continua en el teatro y en fin de los patrocinios otorgados a los grupos teatrales que, en varios casos, han perdido sus sedes y

⁹ Barrio central de la ciudad de São Paulo.

¹⁰ Uno de los principales elevados de la ciudad, que conecta el centro con la zona oeste.

¹¹ Primer barrio operario de São Paulo, en la zona leste. Fue proyectado para ser una pequeña ciudad autosuficiente para los trabajadores de Compañía Nacional de Tejidos de Juta.

parte de sus acervos de materiales y equipos. Ante esta realidad, el *Teatro da Vertigem* desplaza su investigación espacial hacia el universo simbólico, basando la puesta en escena en los valores económicos y sociales del agronegocio brasileño. Más que abordar directamente la estructura productiva del sector agrícola como contenido dramático, el espectáculo parece centrarse sobre todo en sus regímenes de visualidad. La puesta en escena construye un espacio en el que el rodeo, el espectáculo musical, el culto religioso, la fiesta popular, el parque de exposiciones, la chacra rural y la ruina histórica pasan a coexistir de manera inestable, componiendo una arena atravesada simultáneamente por el entretenimiento, la violencia, la memoria y el poder económico. El diálogo con la obra *Sítio do Pica-Pau Amarelo*¹² [Chacra del Pájaro Carpintero amarillo] (Monteiro Lobato, 1920-1947), que sustenta la dramaturgia y articula un proyecto de identidad nacional republicana, interconecta la historia y las visualidades transitando entre capas culturales del ayer (el campo y la ruralidad idílica) y del hoy (la espectacularización del rodeo), retratando de manera profunda y unitaria la sociedad violenta y autoritaria que nos constituye. La arena se convierte, así, en un espacio de condensación de temporalidades históricas distintas: la colonialidad, la violencia por la tierra, la modernización agrícola, el espectáculo televisivo y el nacionalismo conservador pasan a coexistir visualmente.

El espectáculo presenta en su dramaturgia, puesta en escena y elenco una serie de enfoques que abordan la realidad de este país en los últimos tiempos, antes de la llegada de Lula; son muchos los aspectos, muchas las cuestiones, muchas las temáticas, y el elenco está compuesto por *cuerpas* muy diversos. Al final, con los materiales utilizados, se establece un diálogo con esos enfoques, fijados allí en el techo y colocados en el suelo de la arena. Cuento con equipos de varias generaciones. Eso da lugar a diferentes calidades de luz y a diferentes etapas o épocas en la tecnología de los reflectores. Multiparámetros (RobeT1, Robe 600), PavoTube, ribaltas con lámparas PAR 38, fresnel de 2.000 W, galponeras industriales accionadas mecánicamente, farol de mecha: son muchos enfoques con diferentes contribuciones a la construcción de la atmósfera (Bonfanti, 2025, p. 48).

Esta operación cobra importancia porque el agronegocio brasileño contemporáneo no se sustenta únicamente como fuerza económica o estructura productiva, sino también como construcción imaginativa y afectiva. Fortalecida además por el poder que Estados Unidos ha ejercido en la industria cultural en las últimas décadas, la figura del *agrobó* se aleja del *sertanejo* [campero] brasileño que antes caracterizaba al país, incorporando intrínsecamente la lógica neoliberal que busca acumular, explotar y enriquecerse, teniendo como su mayor aliado la noción del avance tecnológico como sinónimo de progreso, lo cual se refleja en la espectacularización ostentosa de una visualidad tecnológica y automatizada. La consolidación de un imaginario rural-mediático en las últimas décadas —que articula la música sertaneja, la espectacularización televisiva, la religiosidad conservadora, el espíritu emprendedor y el nacionalismo distorsionado— ha producido formas específicas de organización sensorial e identificación colectiva. En este contexto, la chacra y el rodeo tal vez se presenten como las imágenes-síntesis más emblemáticas de un proceso de formación cultural que se ha desplazado de lo primero a lo segundo. En este sentido, la presencia de la

¹² Obra infantil que mezcla el folclore brasileño y otras fábulas infantiles. Se popularizó aún más con la adaptación televisiva hecha entre las décadas de 70 y 80.

canción *Evidências*¹³ mientras el público espera el inicio del espectáculo tal vez funcione como uno de los ejemplos más significativos de esta operación puesta en marcha. Más que una simple referencia musical irónica, su uso moviliza una memoria afectiva profundamente arraigada en la cultura brasileña contemporánea. El coro colectivo en torno a la canción establece una experiencia de reconocimiento compartido, acercando al público y al espectáculo a través de una “emoción nacional” construida históricamente por la industria cultural.

Tomemos el ejemplo de los himnos nacionales, que se cantan en las fiestas nacionales. Por más banal que sea la letra y mediocre la melodía, hay en ese canto una experiencia de simultaneidad. Precisamente en esos momentos, personas que no se conocen en absoluto entre sí pronuncian los mismos versos siguiendo la misma música. La imagen: el unísono. Cantar la *Marseillaise*, la *Waltzing Matilda* y la *Indonesia Raya* ofrece la oportunidad de unísono, de la realización física que hace eco de la comunidad imaginada. (Lo mismo ocurre al escuchar [y tal vez acompañar en silencio] la recitación de poemas ceremoniales, como, por ejemplo, pasajes del *Book of common prayer* [*Libro de Oración Común*]). ¡Qué desprendido parece ese unísono! Si bien sabemos que, además de nosotros, hay otras personas cantando esas canciones exactamente en el mismo momento y de la misma manera, no tenemos idea de quiénes pueden ser, ni de dónde están cantando, si están o no al alcance del oído. Nada nos une, salvo el sonido imaginado (Anderson, 2008, págs. 203-204).

La escena genera adhesión antes que distanciamiento. Y, en *Agropeça* y en su visualidad, el distanciamiento no ocurre después de la adhesión, sino de manera procesual en el juego entre actuación, dramaturgia y espacialidad, influyendo en la percepción y la interpretación del público.

La elección de la arena como estructura espacial central de la puesta en escena resulta, por lo tanto, decisiva. A diferencia del escenario frontal tradicional, la arena reorganiza las relaciones entre el espectador, la acción y la visibilidad. No existe una exterioridad cómoda para la mirada. El público está siempre expuesto a la lógica espectacular que estructura la escena. Los reflectores motorizados distribuidos por todo el perímetro de la arena “mezclan” la luz frontal y el contraluz para satisfacer la necesidad de una visibilidad total, lo que sitúa al espectador en esa zona visible, que pertenece al espacio de la arena real y le impide alejarse por completo de la acción que allí se desarrolla. Tal configuración se asemeja a ciertas operaciones históricas del *Teatro da Vertigem*, especialmente en la forma en que la espacialidad deja de funcionar como soporte neutral y se convierte en un dispositivo activo de percepción. La representación interna de la arena nunca se estabiliza por completo como un espacio homogéneo del espectáculo, sino que oscila entre fiesta popular, exposición agropecuaria, culto, ruina y campo de enfrentamiento, siendo el espectador un participante involuntario de todos ellos, ya sea por su proximidad a la escena o por su representación visual en la figura del otro como él, siempre visible gracias a la circularidad del espacio.

La espacialidad de *Agropeça* puede resumirse así: parece funcionar simultáneamente mediante la inmersión y la fractura, y esta fragmentación visual

¹³ Canción compuesta por José Augusto y Paulo Sérgio Valle en 1989 que se popularizó en Brasil a partir de la grabación de Chitãozinho & Xororó en 1990. Hoy se bromea que la canción es el himno de Brasil.

cobra relevancia porque impide que la espectacularidad de la escena se consolide de manera totalmente pacificada. En diversos momentos, el espectáculo se acerca deliberadamente a la lógica sensorial del entretenimiento rural-mediático.

Músicas reconocibles, coreografías colectivas, referencias afectivas compartidas, iluminación espectacularizada, movimiento intenso y ocupación ampliada de la arena producen una experiencia de adhesión perceptiva relativamente inmediata. El espectador queda cautivado por el propio flujo sensorial del espectáculo. La luz interfiere en la forma de percibir el espacio, fragmentando su unidad aparente y llevando a la obra de Bonfanti a asumir una función decisiva:

Guilherme lleva años trabajando con Tó [Antônio Araújo, director de la compañía] y sabe cómo él trabaja las escenas, y más o menos cómo funciona el cambio de intenciones que él propone. Él (Guilherme) habla mucho sobre el cambio de enfoque, el desplazamiento de la escena a través de la mirada, que se apoya, obviamente, en la luz; la importancia de la segmentación del espacio mediante el cambio de luz al acompañar la escena y sus desplazamientos, una propuesta cinematográfica para un espectáculo teatral (Giorgia Tolaini, apud Bonfanti, 2025, p. 44).

En lugar de reforzar lo espectacular de la arena, la luz parece actuar continuamente sobre sus fisuras internas. La visualidad construida por el espectáculo se organiza a partir de la tensión permanente entre seducción y descomposición. Hay una capa espectacular de movimientos, recortes, colores saturados y una “estética del kitsch” que mantiene despierto al espectador, resaltando lo que la puesta en escena pone en primer plano, pero llenando toda la arena de información visual. El hecho es que incluso el espectador al que “no le guste” esa estética está familiarizado con ella, lo que fomenta la identificación y la “emoción nacional”, con un sentimiento de pertenencia.

El exceso visual del rodeo se articula para ser reconocible como propio del universo al que hace referencia, pero ordenado de tal manera que provoca cierta incomodidad perceptiva —simbolizando la visión del grupo sobre esa realidad, que se muestra al espectador a través de las fisuras de su propia estética—. De alguna manera, la iluminación constituye tanto la arena del rodeo como la desintegración de la visualidad en el tiempo, en un proceso constante en el que es imposible destacar un momento de ruptura.

Sigo reflexionando sobre el proceso y sus ramificaciones. Lo que tenía que aportar de específico y que siempre me incomodó parece estar ahí presente. La mezcla de tecnologías y su uso en la escena. La presencia de las luminarias industriales moviéndose mecánicamente genera una discusión que va más allá de la mera presencia de la luminaria en sí, sino de su uso, el movimiento mecánico, las cuerdas de poliéster, las poleas... Se podría decir que las galponeras están incorporadas al galpón, no al rodeo, pero se quedan quietas ahí y solo se usa en la última parte, cuando el rodeo ya está explotado, pero no ha desaparecido. Es la parte de la muerte, del desmantelamiento de esa realidad tan bien imitada en la primera parte, con sus colores y movimientos. Cuando llegamos a las últimas escenas, estas luminarias se incorporan aún más a la escena, transformando la arena en otro espacio, tan absurdo como una mesa blanca allí (Bonfanti, 2025, p. 50-51).

Lejos de limitarse a reproducir la visualidad espectacular del rodeo, la luz construye una operación contradictoria en la que el espectador es seducido por la lógica sensorial del evento reproducido, para, progresivamente, percibir las fisuras internas de esa reproducción. Tal condición tal vez explique por qué la crítica que genera la obra no surge del rechazo del espectáculo a la estética que critica, sino de su intensificación contradictoria. Al incorporar parte de los mecanismos propios del agronegocio mediático, la puesta en escena logra crear una tensión interna en ellos.

LA HIPÓTESIS DE UNA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN _

Con la intención de concluir, así como de abrir un nuevo camino, defendemos la hipótesis de que la luz en *Agropeça* se aproxima a los principios del teatro político del siglo XX —la ruptura de la ilusión, la exposición de los mecanismos y la producción de distanciamiento—, pero con fuertes influencias de la estética contemporánea: la ruptura de la ilusión ya no se produce por la interrupción de algo previamente construido, sino por la generación de inestabilidad en el interior del propio exceso espectacular que reconfigura el sentido atribuido a algo que se mantiene constante; la exposición técnica es la incorporación de sus propias formas visuales; y el distanciamiento reside en la contradicción entre la fascinación y el malestar permanentes.

Esta hipótesis, además del análisis inicial que aquí se presenta, se propone como un proyecto de investigación iniciado en 2026 y con una duración prevista hasta 2029. En este contexto, el análisis de *Agropeça* marcó el inicio de un nuevo ciclo de investigaciones dedicado al estudio de la iluminación escénica como lenguaje estético político y a la investigación de las posibles reelaboraciones contemporáneas de la tradición épica en la visualidad de la escena.

Partimos de la premisa de que las cuestiones planteadas sobre cómo operan los procedimientos históricos del teatro épico al reaparecer en el contexto de la hiperespectacularización se desplazan a partir de la observación de la obra de Bonfanti, con la cual vislumbramos la posibilidad de una resignificación de esos mecanismos a partir de un exceso superior al exceso que ya opera en la industria cultural hegemónica.

En esta hipótesis, el objetivo principal del teatro épico de revelar la forma en que la burguesía ejercía su dominio más allá de las formas económicas a lo largo de los siglos XVIII y XIX se traslada a las formas de la clase dominante actual, aunque con un nuevo ropaje. Sin embargo, queda la pregunta: ¿la saturación visual a la que estamos acostumbrados solo puede combatirse con una nueva saturación que ponga en jaque la incomodidad a la que nos acostumbramos?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS _

ANDERSON, Benedicti R. (2008) *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras; p.203-204.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. (2021) *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Synergia; p. 127-128.

BOLELLI REBOUÇAS, Renato. (2021) *Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia expandida a partir do sul*. Tese (doutorado), Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

BONFANTI, Guilherme. (2015) "A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia". *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 10-21. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p10-21. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/102061>. Acesso em: 22 jun. 2026.

BONFANTI, Guilherme. (2025) *Cadernos de Luz*. Org. Francisco Turbiani. São Paulo: Artistas Amigos da Praça; p. 44, 48, 63.

FIORI ARANTES, Pedro; PERCASSI, Jade; CHÃ, Ana Manuela. (2025) "O agro na guerra cultural brasileira: metamorfoses do latifúndio e contra-narrativas populares". *O Mosaico*, Curitiba, v. 21, n. 2, p. 1-28. DOI: 10.33871/21750769.2025.21.2.11149. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/11149>. Acesso em: 22 jun. 2026.

GRAZIOLI, Cristina. (2015) *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Roma-Bari: Laterza & Figli. (E-book); p.46-55, 146-147.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. (2020) "Práticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de Piscator". *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 35-53. DOI: 10.5965/1414573101372020035. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101372020035>. Acesso em: 22 jun. 2026.

ORTIZ, Rafael Montanez. (1962) *Destructivism: a manifesto by Rafael Montañez Ortiz*. Houston: Museum of Fine Arts. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/796655#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: 22 jun. 2026.

PISCATOR, Erwin. (2013) "Ideas sobre una renovación del arte escénico mediante la luz". In: HERNANDO, César de Vicente (org.). *Erwin Piscator: teatro, política, sociedad*. Trad. Cristina Díez Pampliega. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, p. 167-169.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (2024) "Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine". In: CARVALHO, Sérgio de (org.). *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: SMC, p. 121-145.

TURBIANI, Francisco. (2021) *A luz em processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem*. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

TURBIANI, Francisco. (2022) "Iluminação cênica e teatro *site specific*: apontamentos acerca da iluminação na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem". *A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1-17. DOI: 10.5965/27644669010120210206. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19945>. Acesso em: 22 jun. 2026.

LUZ, ESPACIALIDAD Y POLÍTICA: la iluminación escénica de Guilherme Bonfanti en *Agropeça*

Por_ Berilo Luigi Deiró Nosella_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo_ berilonosella@ufs.br)

Por_ Gabriela Torrano Ciancio_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo_ gabiciancio@hotmail.com)

RESUMEN _ El presente artículo analiza la iluminación escénica concebida por Guilherme Bonfanti para el espectáculo *Agropeça*, obra reciente de la Compañía *Teatro da Vertigem* que parte del agronegocio brasileño como objeto de reflexión estética y política, creando para la escena una arena de rodeo, en un intento de descifrar un país que “rumia” y, al mismo tiempo, “agoniza”. A lo largo de su trayectoria como artista, Bonfanti evidencia una práctica que combina tecnologías de alta complejidad con materiales simples, precarios o procedentes de chatarra, creando un campo de fricción entre la sofisticación técnica y la materialidad bruta. Esta combinación no se reduce a una preferencia estética, sino que configura una postura crítica frente a los modos contemporáneos de producción y circulación de imágenes, desplazando el diseño de iluminación hacia el terreno de la problematización histórica. Al poner de relieve la infraestructura técnica, manipular contrastes extremos y explorar el escenario como un campo expandido de visibilidad y confrontación, la luz participa activamente en la crítica a los engranajes simbólicos y materiales que sostienen la narrativa hegemónica del progreso.

PALABRAS CLAVE _ Iluminación escénica; *Site specific*; Teatro político contemporáneo; Teatro épico

ABSTRACT _ This article examines the lighting design created by Guilherme Bonfanti for *Agropeça*, a recent production by *Teatro da Vertigem* that takes Brazilian agribusiness as the object of aesthetic and political inquiry. Staged within a rodeo arena, the performance seeks to decipher a country that simultaneously “ruminates” and “agonises”. Throughout his artistic trajectory, Bonfanti has developed a practice that combines highly sophisticated technologies with simple, precarious, or salvaged materials, establishing a productive tension between technical refinement and raw materiality. This combination is not merely an aesthetic choice; rather, it constitutes a critical position towards contemporary modes of image production and circulation, shifting lighting design into the realm of historical inquiry. By exposing the technical infrastructure, manipulating extreme visual contrasts, and exploring the arena as an expanded field of visibility and confrontation, lighting actively contributes to a critique of the symbolic and material mechanisms that sustain the hegemonic narrative of progress.

KEYWORDS _ Stage lighting; Site-specific theatre; Contemporary political theatre; Epic theatre.