

Jorge Mateus: una dramaturgia ecuatoriana para la migración

Jorge Mateus: An Ecuadorian Dramaturgy of Migration

FULGENCIO MARTÍNEZ LAX

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia, España
martinezlaxfulgencio@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-4986-2430>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.3>

Fecha de recepción: 8 de enero de 2026

Fecha de revisión: 22 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El teatro, como forma de expresión comunitaria, constituye un importante testimonio de los procesos y conflictos sociales. La emigración está presente en la dramaturgia y puesta en escena de numerosos autores y directores. En este caso, centramos nuestra atención en la trilogía *Cómo somos*, del director, dramaturgo y actor Jorge Mateus, en la que revela, con una hermosa poesía dramática, la incertidumbre y la desestructuración que conlleva la migración en el Ecuador.

PALABRAS CLAVE: teatro contemporáneo, dramaturgia contemporánea, Ecuador, migración, Jorge Mateus, El Callejón del agua, poesía dramática.

ABSTRACT

Theater, as a form of community expression, is an important testimony of social processes and conflicts. Emigration is in the dramaturgy and staging of numerous authors and directors. In this case we focus our attention on The Trilogy How We Are, by director, playwright and actor Jorge Mateus, in which he reveals, with beautiful dramatic poetry, the uncertainty and destructuring that migration entails in Ecuador.

KEYWORDS: Contemporary theater, contemporary dramaturgy, Ecuador, Migration, Jorge Mateus, El Callejón del agua, dramatic poetry.

JORGE WASHINGTON MATEUS Balseca es un director de escena, actor, dramaturgo y pedagogo teatral ecuatoriano, nacido el 13 de diciembre de 1951 en Riobamba (Ecuador). Antes de adentrarnos en las obras que su dramaturgia dedica a la migración, creemos importante hacer una breve reseña biográfica para constatar su formación y vivencias fuera de las fronteras de su país, lo que le proporciona un amplio conocimiento de otras comunidades, otras costumbres y otras culturas. El dramaturgo es un artista que se nutre de su experiencia vital, de sus pensamientos, del mundo que le rodea, ya sea imaginario o real o una mezcla de ambos espacios. La migración es un fenómeno socioeconómico que golpea al Ecuador como una constante pero que se agudiza en la década de los años 90 del siglo XX. Como fenómeno socioeconómico y cultural, se recoge en la dramaturgia de Jorge Mateus en la trilogía *Cómo somos*, formada por los textos *Con estos zapatos me quería comer el mundo* (escrito junto al dramaturgo quiteño Pablo Tatés), *El pueblo de las mujeres solas* (2006) y *La noche de los tulípanes*.

En 1979 Mateus se licencia en Artes, en la especialidad de Teatro, en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Escuela de la que posteriormente será director desde el 2002 al

2007 y, luego, del 2010 al 2014. Viaja por primera vez a Madrid en 1975 y logra formar parte del elenco de la Carreta de teatro medieval, creada por Christian Casares, con la que recorre algunos pueblos de España. En este periodo estudia en el laboratorio del Teatro Experimental Independiente (TEI), tomando clases con José Carlos Plaza y Arnaldo Taraburelli, teniendo como compañero al actor español Carlos Hipólito. En 1986 vuelve a Madrid gracias a una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana para estudiar en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Ahí tuvo como profesores, entre otros, a José Luis Alonso de Santos, Martha Shinca y José Monleón. Paralelamente a sus estudios, trabaja como profesor de actuación en la Academia Metrópolis; dirige el Club de teatro del Colegio Mayor San Juan Evangelista, al que se integró el dramaturgo Pedro Vállora. También trabaja como extra en cine y protagoniza algunos cortometrajes para estudiantes del Taller de Artes Imaginarias (TAI). Antes de volver a Ecuador, logra una beca para realizar un curso de dirección con Lluís Pascual en la Universidad Menéndez Pelayo. En octubre de 1990 funda el grupo El callejón del agua junto a alumnos y exalumnos de la Escuela de Teatro, con el que visitará distintos países de América, Europa y África. Organizó y dirigió distintos festivales de teatro, entre los que se destaca el Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de Teatro (seis ediciones) y el Encuentro Internacional de las Artes “Otras Tierras, Otros Espacios” (una edición).

Además de dramaturgo, Mateus es director de escena, productor, pedagogo y actor. Su visión plural del hecho dramático le permite tener una completa y enriquecida expresión dramática que comparte con el espectador en cada una de sus puestas en escena.

La trilogía *Cómo somos* se escribe y se lleva a la escena en la última etapa de la compañía El callejón del agua (1990-2010), que él mismo dirige. Este proyecto artístico es quizá el más ambicioso de su carrera, a través de él se han gestado actores y actrices quiteños como Santiago Rodríguez, Sonia del Cisne, Alex Altamirano, Alejandra Albán o Alba Lucía Catuguago, quienes han ido dando vida sobre el escenario, y bajo la dirección de Mateus, a los personajes de estos textos dedicados a la migración ecuatoriana.

Será en 2004, con el estreno de *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, cuando Mateus deja a un lado la obra de otros autores e inicia una producción dramática propia, que se extiende hasta la fecha con

los monólogos *El diario de una dama neoyorquina* (2008), *Memorias de terciopelo* (2014) y *Bésame, forastero* (2022).

Jorge Mateus no es ajeno a la sociedad que le rodea, sobre todo en lo que se refiere a ese espacio social quebrado y en continua crisis. Lo podemos ver en los textos que ha elegido para sus puestas en escena y al iniciar un proyecto en el que ha dibujado el aspecto que más caracteriza al ecuatoriano de esas fechas: la migración. En su trilogía, Mateus recorre los distintos estados de este fenómeno que inciden en el individuo como ser social, siempre articulados desde el que se marcha y el que espera, con todas las consecuencias y experiencias vitales que dichas situaciones generan. El autor se adentra en el alma de los personajes y es ahí desde donde construye, con una bellísima poesía, su visión de la sociedad ecuatoriana.

En *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, los autores construyen un espacio dramático en el que los personajes desnudan su interior directamente al público. Comienza presentando a los personajes: Pedro el Pintado, Magdalena, Wilmer Ataulfo y Blanca Avelina. Un camino de marcha descrito con una dolorosa poesía que no es más que la senda de la frustración. Los personajes nos sitúan ante el fracaso que supone el marcharse, el choque de culturas, la soledad del emigrante, la nostalgia y como colofón el fracaso del que se ve sometido al desarraigo y la exclusión.

Ya en esta obra encontramos la construcción poética que va a caracterizar la dramaturgia de Mateus, muy alejada del planteamiento aristotélico basado en la acción como resultado de la relación causa-efecto. Esta estructura permite trasladar o mostrar el conflicto o los conflictos desde el interior de los personajes, generando un espacio de intimidad entre el personaje y el espectador.

Serán los mismos personajes los que, desde el proscenio se presenten al público. La obra está escrita en clave de monólogo, de tal forma que hay una relación individual y directa entre cada uno de ellos y el patio de butacas, rompiendo la sugestión del espectador y convirtiéndose este en un interlocutor directo del discurso artístico de cada personaje:

Pedro El Pintado: Pedro El Pintado, sancionado dos años sin derechos de ciudadanía por violar la “ley seca” en las elecciones de mayo de 1976.

Magdalena: Magdalena San Sebastián, cédula de identidad número ... suspensa en matemáticas por medio punto cuando cursaba el octavo nivel de educación básica.

Wilmer Ataúlfo: Wilmer Ataúlfo Marín San Marcos, cédula militar de remiso sancionado número...

Blanca Avelina: Blanca Avelina Rocafuerte, sin carnet ni número de afiliación al seguro social. (Mateus 2004, 24)

El espectáculo ya ha comenzado pero la obra aún no ha dado inicio, y lo hará con las palabras de Pedro El Pintado: “¿Alguien trajo polvo en los zapatos?”. Una extraordinaria metáfora de lo que suponen los zapatos y el camino por el que transitan. Un camino sucio, agreste, lleno de polvo, los mantendrá sucios y gastados frente a un camino limpio, suave, recto, sin obstáculos que no los desgastará ni los llenará de polvo. El emigrante calza los primeros, por eso es tan importante el título, abrazando semánticamente el universo dramático de la obra, que no es otro que la forma en que Mateus ve a la sociedad de su entorno, cargada de una profunda belleza pero recorriendo un camino lleno de polvo con el deseo nostálgico de una felicidad que posiblemente nunca existió.

La dramaturgia de Mateus es una mirada atenta y sensible a lo que le rodea:

Para todos los que hacemos El callejón del agua, el proponernos crear un texto dramático propio, después de 12 años de habernos cobijado bajo la seguridad de grandes dramaturgos internacionales, fue una aventura arriesgada que todavía continúa, pues el objetivo es escribir tres obras, que bajo la denominación *Cómo somos* nos permitan hablar de nuestro país, nuestra gente, nuestro mundo social, político y económico terriblemente resquebrajado, nuestros miedos y esperanzas. (15)

Sin duda alguna, y el tiempo lo ha demostrado, detrás de esta trilogía había un ambicioso proyecto artístico y social que tiene como eje articulador la migración; pero lejos de describir un ámbito social destruido, Mateus centra toda su atención en el individuo; en su percepción, en sus truncadas ilusiones, en sus pensamientos, en su alma, y todo ello con una extraordinaria y dramática poesía.

La descripción de los personajes de la obra de Mateus que realiza Verónica Raquel Peñafiel (2010) recoge también la importancia del uso lingüístico y el cambio de sentido como una forma que tiene el individuo de protegerse del fracaso que supone verse obligado a emigrar:

El proceso de adopción de las nuevas formas de vida es doloroso, quebrado, caótico, superpuesto y abocado al fracaso. Los personajes de las obras analizadas nombrarán en la distancia esas experiencias con significantes propios del nuevo lugar, pero con sentidos distintos. La ambigüedad en la intención de cambio de residencia, quieren salir, pero no acaban de salir de su lugar de origen, está relacionada con una no intención de cambio de las estructuras simbólicas que los constituyen. Descontextualizan las palabras; es decir, no incrementan palabras con todo el espesor de su significado, sino que aumentan significantes, vacíos de los sentidos que tienen en su idioma original y cargados no solamente de lo propiamente lingüístico sino también de relaciones sociales: de fingimiento, de pose, de mostrar una realidad que no existe. (11)

Al final de la obra cada personaje, con su monólogo, regresa a una ciudad que no es capaz de reconocer. Solo Pedro el Pintado llega a un lugar que aún sigue siendo suyo. El tiempo ha devorado los recuerdos y la realidad que, siendo la misma, ya no es la misma:

Magdalena: ... Qué ciudad más extraña. No me siento parte de ella, es demasiado pálida y las calles están llenas de baches. Extraño las luces de neón y el movimiento rápido de la gente. ¡Chimbacalle! La estación está más abandonada que nunca. ...

Wilmer Ataúlfo: ... De los túneles ya no salen cochecitos enconfitados de azúcar, sino arañas ahumadas por el tiempo. A la viuda todo le sorprende. Se queda alucinada con la Compañía. Salir de la ciudad toma más tiempo que antes. ...

Blanca Avelina: ... ¡El pueblo! Ese olor me es familiar. Es de la casa... ¡Abuela! No me mira. Sus ojos verdes se han vuelto aguas marinas. La Paquita le pasa un brazo por los hombros. ¡Quién lo iba a decir! No reconozco a la gente. Me miran sin mirarme. (Mateus 2004, 57)

Jorge Mateus lleva al límite el uso de la estructura del monólogo, que lo convierte en el hilo constructor de esta obra, pero lejos de ceder a los aspectos intimistas del personaje o simplemente descriptivos de su situación en la escena, lo traslada a la conversación directa con el espectador. Un espectador imaginario en el personaje, pero real en el teatro porque de esta forma el discurso garantiza y fortalece sus características como discurso directo.

Así comienza esta trilogía, describiendo a un país lleno de ilusiones que tiene que salir fuera de sus fronteras para buscar su futuro. Unos per-

sonajes que a su regreso se encuentran con un mundo que no es el suyo. Viajaron a países extraños y regresan a una tierra que ahora también es extraña. La desestructuración intergeneracional está servida y nos encontramos con comunidades quebradas al borde de la desaparición. Este fenómeno no es exclusivo de la migración ecuatoriana, sino que se extiende a todas aquellas sociedades que se han visto arrastradas por el fenómeno migratorio. La migración apartó a estos personajes del mundo y es ese mundo el que tiene la responsabilidad de recuperarlos y de evitar que se marchen los que aún no lo han hecho.

El pueblo de las mujeres solas (2006) recoge la mirada del que se queda, en este caso de “las” que se quedan. Esta obra tiene como punto de partida una noticia de prensa que da pie al título del texto. Este suceso aparece en el diario *Hoy* (2001) del Ecuador, con una foto cuyo pie dice: “La mayoría de las mujeres de Cojitambo, en El Cañar, están solas”.

Si en la primera obra de la trilogía nos encontramos con la crisis emocional del que tiene que emigrar, en esta segunda Jorge Mateus, ya como dramaturgo en solitario, da otro paso y, además del impacto en el individuo que se marcha, suma al que se queda esperando y pone de manifiesto el choque social en una comunidad que se llena de mujeres, ancianos y niños porque los hombres más jóvenes se marchan para encontrar un mundo mejor. En este trayecto, la mayoría de los que se marchan desaparecen, como indica la noticia del periódico en la que se apoya el dramaturgo: tan solo el 10 % de los que emigran regresa. Y ya en la misma noticia se recoge la extrañeza de los personajes que veíamos en la obra *Con estos zapatos*, a su regreso a una ciudad que reconocen pero en la que se sienten extraños: “Llevan años intentando convencer a sus maridos, pero parece inútil. Los emigrados tienen miedo al regreso, a no tener trabajo, a no poder superarse más. ‘Habría que prepararlos para el regreso’ –dicen las mujeres”.

Nada más al comenzar la obra, Rosalía expresa su esperanza enmarcada con el adverbio de posibilidad y/o duda “quizá”: “Rosalía: ... Quizá algún día regrese, quizá vuelva. Vendrá cargado de regalos, me traerá un montón de Manila ... Quizá me escriba, quizá sueñe con estas calles polvorientas, quizá en su boca se anide el sabor de los higos y en su nariz repose el olor de la madreSelva” (Mateus 2006, 19). O unas frases más adelante, Lucila ya expresa el deseo del regreso, la duda y la desaparición: “Pero me aseguró en su última carta que llegaba” (21). Estamos ante personajes

anclados en la incertidumbre, en la duda y la desesperación, entre la agonía y el silencio y, por supuesto, anclados en la soledad. Una soledad que marcará el devenir de todo un pueblo, en su convivencia y en su futuro.

No siempre el regreso y el reencuentro familiar está garantizado, y con esa ruptura termina la obra en palabras de la más anciana, Soledad:

Mañana tempranito iré a poner flores en tu tumba ... Juan Ignacio ... Por lo menos yo sé dónde te encuentras y eres tú quien tiene que esperar... No sé por cuánto tiempo ... Dame fuerzas para cuidar a tus nueras ... No sé cuánto tiempo más tardarán en romperse ... Las veo tan jóvenes y asustadas y me reconozco en su tristeza ... Juan Ignacio... (45)

Jorge Mateus sitúa la acción en el marco de una fiesta popular, resaltando el carácter agrícola del ambiente y de los personajes, describiendo así una franja social de producción primaria y escasos recursos. Hugo Salcedo (2006) explica el significado del momento en que se desarrolla la acción:

El marco histórico para el desarrollo de la trama invocada es la continua referencia a la feria de San Vicente, tópico de alcance universal que apunta hacia todas las vendimias que se realizan en los pueblos y rancherías de nuestros países y que son herederos de una rica tradición prehispánica, donde normalmente acuden a las plazas los campesinos y artesanos a vender su mercadería. Pero en esta obra se intenta representar esta reunión (de ceremonial y asunto mundano) como la frágil esperanza de los habitantes para poder hacer su vida más llevadera. La espera tan prolongada hace todavía mayor el suplicio, porque antes y después de las fechas de mercadeo están solamente los pueblos de las mujeres solas. Solas por todos lados. Solas tragándose sus propias lágrimas. Solas acuñando recelo por el hombre que se ha ido. (8-9)

Este texto tiene como universo dramático la realidad descrita en una noticia de prensa, en un documento y, a pesar de la estilización del lenguaje, el universo de la noticia y de la obra es el mismo. Como antecedente inmediato podemos citar *El viaje de los cantores*,¹ del autor mexicano

-
1. Las agencias de noticias Dpa, Notimex y Upi informan que en Sierra Blanca, Texas, 2 de julio de 1987, han encontrado un vagón de ferrocarril cerrado y con 18 mexicanos dentro muertos por las elevadas temperaturas. Solo hubo un sobreviviente, Miguel Tostado Rodríguez, un joven de 24 años que logró abrir un agujero por donde poder respirar. Esta información es la que sirve a Hugo Salcedo para escribir *El viaje de los cantores*.

Hugo Salcedo, escrita unos años antes y que fue premio Tirso de Molina en el año 2000.

Por supuesto ambas obras tienen la referencia de la definición que realiza Peter Weiss (1976) del “Teatro documento” en 14 puntos y de los que nosotros vamos a destacar el primero y segundo:

1. El teatro Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de bolsa, balances de empresas bancarias y sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas... reportajes periodísticos... El Teatro Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo hace desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma (99).
2. El Teatro Documento es parte integrante de la vida pública, tal como nos es presentada por los medios de comunicación de masas. [...] (100).

Una noticia de prensa se caracteriza por el reflejo inmediato de la realidad del momento. Si bien el propio Peter Weiss renuncia a toda invención, él mismo en su obra *La indagación* (1968), con la que se inicia el Teatro Documento y que aborda el primer juicio de Auschwitz, realiza una fuerte estilización del lenguaje, presentando la acción en once escenas que denomina “Oratorio en 11 cantos”. En unas notas que preceden a la obra, el autor alemán realiza la siguiente advertencia:

Al presentar este drama no se intentará reconstruir el tribunal ante el que tuvo lugar el proceso sobre el campo de concentración. Una reconstrucción de este tipo se le figura al autor del drama tan imposible como lo sería la propia escenificación del campo. Centenares de testigos pasaron por el tribunal ... De todo ello, solamente un extracto puede escenificarse. (7)

Otras obras a destacar en esta línea de Peter Weiss son *Discurso sobre Vietnam* y *Trostki en el exilio*. Heinar Kipphardt es otro de los autores fundamentales del Teatro Documento que se ciñe, en la medida que lo hace posible la adaptación, al documento del que parte sin elaborar estéticamente el lenguaje. Al respecto y ante la dificultad que supone trasladar a escena documentos amplísimos como pueden ser las actas de un juicio u otros escritos con finalidades distintas, Álvaro del Amo dirá lo siguiente:

El caso Oppenheimer es una obra escrita para el teatro, no un agregado de materiales documentales. A pesar de ello, el autor se liga estrechamente a los hechos que emergen de los documentos e informes relacionados a esta investigación. Su fuente fundamental es la relación –tres mil páginas mecanografiadas– del procedimiento entablado contra J. Robert Oppenheimer; esta relación fue publicada en 1954 por la Comisión de Energía Atómica de los Estados Unidos. (Amo 1971, 9)

Otras de las obras de Kipphardt más significativas son *Joël Brand* y *Recuerdos de Demidowo*.

Así pues, la estilización poética que realiza Jorge Mateus no es nueva para el Teatro Documento. Pero también tenemos que decir que no es suficiente que el punto de partida sea un documento, como en este caso es una noticia de prensa, sino que además es necesario que, de alguna forma suponga una intervención social y política abarcando el amplio espectro de los detalles de la realidad. “El Teatro Documento aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles” (Weiss 1968, 110). En contraposición podemos citar una obra que también surge de una noticia de prensa pero que no responde a los estándares y principios del Teatro Documento como es *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca.²

Nos hemos detenido en este aspecto referido al Teatro Documento para destacar la dimensión estético-teatral y el compromiso que la dramaturgia de Jorge Mateus mantiene con uno de los fenómenos más importantes que afecta a la sociedad de su entorno. El concepto de realismo que caracteriza a las obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, incluso Brecht, ha evolucionado o ha encontrado otra vía de expresión. Así pues, nos encontramos con una lectura realista del momento en que los personajes se enfrentan de forma incierta y con una profunda debilidad social a una desmembración de su propia comunidad, provocada por una profunda crisis cuya salida más inmediata es la emigración.

La noche de los tulipanes (2007) responde a un planteamiento similar al anterior, pues su origen continúa siendo noticias de prensa, pero en este caso utilizadas por Jorge como punto de partida para generar un particular universo dramático, cruzado por la temática obtenida en distintas

2. García Lorca se hace eco de una noticia que aparece en el *Diario ABC* del 25 de julio de 1928 en la que se relata la crónica del crimen del Cortijo de Níjar (Almería).

publicaciones periódicas. Este texto es quizá el más trágico de los tres porque se resuelve con el lance patético de los personajes al que asiste el espectador. Si bien en *El pueblo de las mujeres solas* asistimos al dolor, al abandono y a la profunda soledad que genera la migración, aquí, al igual que en *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, nos ponemos frente a los personajes, con la diferencia de que ahora morirán ahogados en el Pacífico sin posibilidad de retorno. Los personajes van cargados cada uno con sus ilusiones: Aura, una novia que espera encontrarse con su novio Narciso para casarse y que ya va vestida de boda. Lucas, un soldado que va persiguiendo su sueño y ha cruzado a pie todo el país; sirvió en la guerra, le dieron por muerto y, cuando regresó, todo el pueblo y su familia se decepcionaron porque ya le habían hecho una estatua y considerado como un héroe, y entonces se marchó. Ernesto, Moira y Emilia se expresan como continuación y respuesta a los otros personajes, pero todos se convierten en sueños de futuro que se quedarán anclados en el fondo del mar, donde nada ni nadie podrá escuchar el clamor de los muertos.

Un aspecto a destacar, además de lo poético del lenguaje, es la música; sobre todo en las dos últimas obras. *El Pueblo de las mujeres solas* comienza con “Me tengo que ir”, de La Portuaria, mezclando ritmos hispanos con el jazz. Luego continúa con temas como “De los Amores” y “Reina mortal”, ambas de Susana Baca; “El Rruiseñor”, de Mario Barona, y termina el texto con el poema “Todas íbamos a ser reinas”, de Gabriela Mistral. En *La noche de los tulipanes* hay una mayor presencia musical con temas como “Espumas”, de Garzón y Collazos; “Perfume de gardenias”, de Alejandro Fernández; “Azabache”, de Julio Jaramillo; “Mil besos”, de Emma Elena Valdemar; “Frenesí”, de Leonard Whitup; “La vida es una tómbola”, de Augusto Algueró; “Noches de boca grande”, de Faustino Arias, con la que termina la obra. Ritmos latinos mezclados con jazz, pasillos, tangos, música caribeña y todo con una especial significación dramática: la ambientación, el reconocimiento del espectador, la ensoñación musical, la ilusión y la seña de identidad de una enorme geografía sometida al proceso de la migración.

Si bien en este trabajo nos ceñimos al hecho literario dramático, Jorge Mateus no desperdicia la puesta en escena para dar pertinencia significativa al resto de lenguajes sobre el escenario. Esta es una característica de sus puestas en escena: que la música no solo sea un subrayado de la escena, sino que va acompañada por suaves coreografías en las que mezcla la danza y la expresión corporal.

Si leemos la trilogía *Cómo somos* y nos abstraemos situándonos en los espacios generales y la virtualidad de su acción, podemos definir este conjunto de obras como una llamada de atención a una sociedad que se pierde; pero también como un canto de esperanza que pone sobre la mesa la necesidad de recuperar toda esa energía que se marcha para fortalecer la cohesión y el crecimiento conjunto de una sociedad que se ve obligada a la migración.

La literatura comparada tiene un amplio campo de análisis en las dramaturgias de los países que se han visto inmersos en procesos migratorios provocados por las inclemencias económicas y necesidades de supervivencia y mejora de sus ciudadanos. España y su dramaturgia es un claro ejemplo. A partir de los años 60 del siglo pasado, podemos ver reflejado en el teatro la evolución de este fenómeno en el que ha pasado de ser un país emigrante a ser receptor de inmigrantes. *La camisa*, de Lauro Olmo, *El caraqueño*, de Martín Recuerda, o *La vendimia*, de Rodríguez Méndez, suponen las tres obras de teatro que son referencia tanto para la literatura como para la escena de una España emigrante y que reflejan a una sociedad que tenía que salir de sus fronteras para buscar una garantía económica de futuro en la década del 60 del pasado siglo. Luego, en 1991, con la llegada de *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral, cambiará la referencia y España pasará a ser, sobre los escenarios y como reflejo de la realidad más inmediata, un país receptor de emigrantes. Queremos aquí establecer una relación directa con la historia, con lo que sucede en la sociedad del momento, y cómo el teatro como forma de expresión comunitaria refleja los cambios y la evolución de una manera fidedigna.

El teatro refleja notablemente a la sociedad que representa. Se convierte en un testigo privilegiado de los acontecimientos, no solamente históricos y sociales sino también en la expresión viva del ciudadano que desde el patio de butacas se reconoce como miembro activo de la comunidad a la que pertenece.

PUESTAS EN ESCENA CON EL CALLEJÓN DEL AGUA

El diario de una dama neoyorkina, de Jorge Mateus, 2008. *Memoorias de terciopelo*, de Jorge Mateus, 2014. *Bésame, forastero*, de Jorge Mateus, 2022. *La noche de los tulípanes*, de Jorge Mateus, 2007. *El Pueblo de las mujeres solas*, de Jorge Mateus, 2005. *A las seis en la esquina del bulevar*, de

Enrique Jardiel Poncela, 2004. *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, de Jorge Mateus/Pablo Tatés, 2002. *Electra/Babel*, de Lourdes Ortiz, 2002. *La gasolinera*, de Fulgencio M. Lax, 2001. *Tose Enriqueta si eso te alivia*, de Tennessee Williams y Thortón Wilder, 1998. *Los versos animales*, de Paúl Puma, 1997. *Sabor a miel*, de Shelag Delaney, 1997. *Pluft, el fantasma*, de María Clara Machado, 1996. *Los enredos del gato con botas*, de Ignacio del Moral, 1995. *Un Barquito de Papel*, de Sylvia Orthof, 1994. *Ardiente Paciencia*, de Antonio Skarmeta, 1993. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, 1991. *Una del Oeste*, de Ignacio del Moral, 1990. *El Retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca, 1976.

COMO DRAMATURGO

Con estos zapatos me quería comer el mundo. El Pueblo de las Mujeres Solas. La Noche de los tulipanes. La Luna es roja, adaptación de *Tambores en la Noche* de B. Brecht. *El diario de una dama neoyorkina. Las tres hermanas* de Antón Chejov (Adaptación). *El diario que guardaba el corazón de Malena. Memorias de terciopelo. Margarite Duras: El movimiento del deseo* (danza teatro), con textos de Margarite Duras. *Rocco y sus hermanos*, adaptación de la Película de Luchino Visconti. *Bésame, Forastero*, adaptación de la novela *Tengo miedo, torero*, de Pedro Lemebel. 🌹

Lista de referencias

- Amo, Álvaro del. 1971. "Prólogo". En *Joel Brand/Recuerdos de Demidowo*, de Heinar Kipphardt. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Diario Hoy. 2001. "El pueblo de las mujeres solas". *Hoy*. 13 de mayo. Sección Actualidad.
- Mateus, Jorge. 2004. *Con estos zapatos me quería comer el mundo*. Murcia: Icono Teatro.
- . 2006. *El pueblo de las mujeres solas*. Murcia: Icono Teatro.
- . 2007. *La noche de los tulipanes*. Murcia: Icono Teatro.
- Peñañel Ayala, Verónica Raquel. 2010. "Pastiche de identidades: los migrantes representados en el teatro quiteño de la primera década del siglo XXI". Informe de investigación. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3959>.
- Salcedo, Hugo. 2006. "Prólogo". En *El pueblo de las mujeres solas*. Murcia: Icono Teatro.

Weiss, Peter. 1968. *La indagación*. Barcelona: Lumen.

—. 1976. “Notas sobre el Teatro-Documento”. En *Escritos Políticos*. Barcelona: Lumen.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.