

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES



60

II SEMESTRE  
2026

ISSN: 1390-0102  
e-ISSN: 2600-5751

## CRÍTICA

Carmen **PERILLI**

Cristina Rivera Garza: las huellas perdidas

## DOSSIER

### *El teatro latinoamericano y la migración*

Alison **GUZMÁN**

La celebración cultural como contrapeso de la diáspora garífuna en el teatro comunitario: *Loubavagu*, *o el otro lado lejano* y *La danza con las almas*, de Rafael Murillo Selva

Fulgencio **MARTÍNEZ LAX**

Jorge Mateus: una dramaturgia ecuatoriana para la migración

Luis Fernando **LOAIZA ZULUAGA**

*Maravilla Estar* o la migración interior

Marcelo **LUJE**

Memoria, identidad y dignidad: transitando los caminos del migrante en la representación teatral

Miguel **AILLÓN VALVERDE**

Poéticas migrantes, grafías de vida y coralidad en la *Odisea* del Teatro de los Andes

Sebastián **EDDOWES-VARGAS**

Migrantes que reinventan naciones: el problema de la asimilación en *Qué locura enamorarme yo de ti*, de Gabriela Wiener, y en *Eating Myself*, de Pepa Duarte

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

NÚMERO 60, JULIO-DICIEMBRE 2026  
ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

**DIRECTOR:** Fernando Balseca

**EDITOR:** Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

**COMITÉ EDITORIAL:** Carolina Andrade F. (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil), Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil), Marcelo Báez M. (Escuela Superior Politécnica del Litoral), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos G. (UASB-E), Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires), Fernando Iwasaki C. (Universidad de Loyola), Ariruma Kowii M. (UASB-E), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB-E), Alberto Pereira V. (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Emmanuelle Sinardet (Université Paris Nanterre), Galo Alfredo Torres (Universidad de Cuenca), Leonardo Valencia A. (UASB-E), María Augusta Vintimilla (Universidad de Cuenca).

**COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL:** Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Cecilia Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

**INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS:** <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

GESTIÓN DEL OPEN JOURNAL SYSTEMS (OJS) Y PROCESO DE INDEXACIÓN DE REVISTAS ACADÉMICAS DE LA UASB-E:  
Annamari de Piórola (jefa de Publicaciones) y Judith Pérez.

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega. DIAGRAMACIÓN: Yanko Molina. CORRECCIÓN: Andrés Cadena. CUBIERTA:  
DISEÑO, Édgar Vega S. ARTE, Edwin Navarrete. IMPRESIÓN: Marka Digital,  
Av. 12 de Octubre N21-247 y Carrión, Quito.

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, fundada en septiembre de 1993, es una publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y la Corporación Editora Nacional, a cargo del Área de Letras y Estudios Culturales. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica en forma bianual.

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* está incluida en los siguientes índices: SciELO Ecuador, CLASE, Dialnet, Dimensions, DOAJ, EBSCO, ERIH PLUS, el Catálogo 2.0 de Latindex y LatinREV. Desde mayo de 2014, es miembro fundador de LATINOAMERICANA, Asociación de Revistas Académicas de Humanidades. Para la sección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autoras y autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*.

*Kipus*, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

Enlace de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*  
Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm  
Jul.-dic 1993

Semestral: julio y diciembre

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

1. Literatura
2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,  
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

Toledo N22-80, Quito, Ecuador  
Código postal: 170525. Teléfono: (593 2)  
322 8085, 322 8088. Fax: (593 2) 322 8426  
[www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

Toledo N22-80, edif. Manuela Sáenz, 2.º piso,  
Quito, Ecuador. Código postal: 170525  
Teléfono: 099 502 2778  
[www.cenlibrosecuador.org](http://www.cenlibrosecuador.org)

# KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## CRÍTICA

**CARMEN PERILLI** 7

Cristina Rivera Garza: las huellas perdidas

## DOSSIER

### EL TEATRO LATINOAMERICANO Y LA MIGRACIÓN

Presentación 23

**ALISON GUZMÁN** 27

La celebración cultural como contrapeso de la diáspora garífuna  
en el teatro comunitario: *Loubavagu*, o *el otro lado lejano*  
y *La danza con las almas*, de Rafael Murillo Selva

**FULGENCIO MARTÍNEZ LAX** 53

Jorge Mateus: una dramaturgia ecuatoriana para la migración

**LUIS FERNANDO LOAIZA ZULUAGA** 67

*Maravilla Estar* o la migración interior

**MARCELO LUJE** 91

Memoria, identidad y dignidad: transitando los caminos  
del migrante en la representación teatral

<b>MIGUEL AILLÓN VALVERDE</b>	113
Poéticas migrantes, grafías de vida y coralidad en la <i>Odisea</i> del Teatro de los Andes	
<b>SEBASTIÁN EDDOWES-VARGAS</b>	137
Migrantes que reinventan naciones: el problema de la asimilación en <i>Qué locura enamorarme yo de ti</i> , de Gabriela Wiener, y en <i>Eating Myself</i> , de Pepa Duarte	

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

<b>MARÍA FERNANDA GALLARDO HERNÁNDEZ</b>	157
Pedagogía andante en el arte andante y la subversión de los Andes	

## RESEÑAS

<i>Parque Inglés</i> , novela de Efraín Villacís	177
<b>Juan José Rodinás</b>	
<i>Y ese jardín donde puede desaparecer a la vida</i> , novela de Santiago Cevallos	179
<b>Andrés Cadena</b>	
<i>Apuestas críticas. Ensayos sobre literatura ecuatoriana</i> , de Cecilia Ansaldo Briones	183
<b>Wilfrido H. Corral</b>	

<b>COLABORADORES</b>	190
----------------------	-----

# KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## CRITIC

**CARMEN PERILLI** 7

Cristina Rivera Garza: The Lost Traces

## DOSSIER

### LATIN AMERICAN THEATER AND MIGRATION

Introduction 23

**ALISON GUZMÁN** 27

Cultural Celebration as a Counterweight to the Garifuna Diaspora  
in Community Theater: *Loubavagu, o el otro lado lejano*  
and *La danza con las almas* by Rafael Murillo Selva

**FULGENCIO MARTÍNEZ LAX** 53

Jorge Mateus: An Ecuadorian Dramaturgy of Migration

**LUIS FERNANDO LOAIZA ZULUAGA** 67

*Maravilla Estar* or Interior Migration

**MARCELO LUJE** 91

Memory, Identity, and Dignity: Traversing the Migrant's Paths  
in Theatrical Representation

<b>MIGUEL AILLÓN VALVERDE</b>	113
Migrant Poetics, Life-Writings, and Choral ity in <i>Odisea</i> by Teatro de los Andes	
<b>SEBASTIÁN EDDOWES-VARGAS</b>	137
Migrants Who Reinvent Nations: The Problem of Assimilation in <i>Qué locura enamorarme yo de ti</i> by Gabriela Wiener and <i>Eating Myself</i> by Pepa Duarte	

## FROM THE CONTEMPORARY SCENE

<b>MARÍA FERNANDA GALLARDO HERNÁNDEZ</b>	157
Walking Pedagogy in Walking Art and the Subversion of the Andes	

## REVIEWS

<i>Parque Inglés</i> , a novel by Efraín Villacís	177
<b>Juan José Rodinás</b>	
<i>Y ese jardín donde puede desaparecer a la vida</i> , a novel by Santiago Cevallos	179
<b>Andrés Cadena</b>	
<i>Apuestas críticas. Ensayos sobre literatura ecuatoriana</i> , by Cecilia Ansaldo Briones	183
<b>Wilfrido H. Corral</b>	

## CONTRIBUTORS

---

# CRÍTICA

---



## **Cristina Rivera Garza: las huellas perdidas**

*Cristina Rivera Garza:  
The Lost Traces*

**CARMEN PERILLI**

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, UNT  
Tucumán, Argentina

[carmenperilli@gmail.com](mailto:carmenperilli@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.1>

Fecha de recepción: 2 de enero de 2026

Fecha de revisión: 15 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

*Autobiografía del algodón* es una ficción documental que supone un minucioso proceso de investigación prospectivo y genealógico. El sujeto autobiográfico, según reza el título, es el algodón: una planta que abarca las vidas que son moldeadas por prácticas materiales y simbólicas vinculadas a su producción. La relación entre el hombre, la tierra y sus frutos aparece resumida en esa atribución de la condición animada al algodón. La carga testimonial no desplaza la imaginación, sino que se aprovecha de su potencialidad. La intención de Rivera Garza es “escribir para vengar a los míos y mías relegados al olvido y al estereotipo”. Busca dar cuenta del drama del territorio y de la migración, que es también el del desplazamiento y el etnocidio. En esta curiosa autobiografía, que es una biografía familiar, sigue las huellas de “refugiados climáticos”: sus abuelos guachichiles en el nordeste de México y el sur de Estados Unidos.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, algodón, migración, archivo, territorio.

## ABSTRACT

*Autobiografía del algodón* is a work of documentary fiction predicated upon a meticulous process of prospective and genealogical research. The autobiographical subject, as the title indicates, is cotton itself—a plant that encompasses lives shaped by the material and symbolic practices associated with cotton production. The relationship between humanity, the land, and its fruits is condensed in this attribution of animate agency to cotton. The testimonial weight of the work does not displace the imagination but rather harnesses its potential. Rivera Garza's stated intention is “to write in order to avenge those of mine relegated to oblivion and stereotype.” The text seeks to render an account of the drama of territory and migration, a drama that is equally one of displacement and ethnocide. In this peculiar autobiography, which is also a family biography, the author traces the footsteps of “climate refugees”—her Guachichil grandparents in northeastern Mexico and the southern United States.

KEYWORDS: autobiography, cotton, migration, archive, territory.

*Todos los días, la gente sigue señales  
que apuntan a algún sitio que no es su hogar,  
sino un destino al que decidió ir.*

John Berger, *Con la esperanza entre los dientes*

DESDE INICIOS DEL siglo XXI el mundo asiste a un cambio civilizatorio asociado con la globalización neoliberal y sus múltiples efectos en todos los niveles. “Miedo y violencia no parecen ser fenómenos ni sentimientos excluyentes. A nuestro alrededor se multiplican, mezclados, los miedos y las violencias en contra de muchos Otros: migrantes, indígenas, jóvenes pobres o mujeres representan, para algunos, una amenaza —casi

como una infección—, que pone en peligro sus condiciones de vida y sus privilegios” (Calveiro 2023, 5).

El desplazamiento —que ha sido constante en la historia humana— se ha incrementado. Una gran masa de seres humanos atraviesa fronteras, se exilia, se refugia y migra una y otra vez, escapando del hambre y la violencia. Esta forma de estar en el mundo produce “formas errantes” (Speranza 2012, 16) que reflexionan sobre las identidades resquebrajadas, extraviadas en la pluralidad de un atlas portátil. Una narrativa nómada preocupada por la restitución y la pertenencia, vinculada a distintas diásporas, casi siempre expulsiones.

El arte y la literatura pueden armar “una nueva cartografía que desconoce las fronteras de los mapas” (Speranza 2012, 21). Una cartografía que crea nuevas comarcas amenazando la homogeneidad con que se imaginaron las naciones modernas. Jacques Le Moyne, convertido en uno de los personajes del escritor colombiano Pablo Montoya, reflexiona: “al levantar mapas construimos metáforas, retazos de discursos de algo que intenta sobrevivir en medio del tiempo que es inasible. Hacemos mapas con círculos, con cuadrados, con líneas y puntos, pero la verdad es que estamos describiendo relaciones de poder, divisiones jerárquicas, ambiciones sociales y sueños. Sobre todo, sueños que se difuminan en el espacio de la imaginación” (Montoya 2017, 49). Mapas que se dibujan sobre otros mapas: los caminantes, vidas precarias, transitan sobre otros pasos. “La distancia, que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y a matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mirada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, formas lábiles” (Speranza 2012, 17).

La literatura no solo registra los viajes actuales, sino que revuelve los sedimentos de viajes pretéritos. Con una mirada arqueológica, busca las huellas producidas por las tormentas históricas del pasado. La tarea supone no solo mover archivos de papel y escuchar voces silenciadas, sino también leer ruinas y escombros, adentrarse en la tierra que otros han caminado. En ella se cava, para recuperar mundos arrasados, relevando territorios superpuestos. Es frecuente que la interpelación a las genealogías lleve a reflexionar sobre la relación que los vivos tienen con los muertos. Las fronteras pueden ser líneas imaginarias, siempre dolorosas y surcadas por relatos. Con el tráfico humano, que también implica un tráfico cultu-

ral y material, surge lo que Mary Louise Pratt llama “zona de contacto”: “espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas: colonialismo, esclavitud, o sus consecuencias como se las vive en el mundo hoy en día” (1997, 21-2).

José Manuel Valenzuela Arce (2014) propone el término “transfronteras” —lugares entre— donde se conforman relaciones determinadas por procesos transculturales. En esas regiones se forman múltiples campos de intersección cultural entre grupos de matrices culturales y sociales diferentes. La heterogeneidad se convierte en un elemento insoslayable de estos espacios, atravesados por distintos tiempos:

Tiempos que ya no se conjugan exclusiva ni principalmente en torno a figuras de lo humano —sea el individuo, lo social o las formas reconocibles de lo colectivo (la nación, la ciudad, la raza, la clase, el género, etc.), dado que, allí donde la frontera entre naturaleza y cultura se problematiza y se desvanece, emergen escalas, fuerzas, magnitudes y perspectivas irreductibles a los tiempos de lo humano: un sismo de las formas de lo narrable, y, por lo tanto, de lo inteligible. (Giorgi 2020, 2)

Se trata de cuestionar la noción de propiedad de la escritura, convirtiéndola en bien común —desapropiándola, dice Cristina Rivera Garza— sin dejar de ponerle el cuerpo o los cuerpos. Escrituras colindantes, escrituras geológicas en las que se abren espacios heterogéneos. Los textos atraviesan límites entre imágenes y palabras, crónica y ficción. Cynthia Rimsky habla de ficciones documentales mientras que Verónica Gerber Bicecci prefiere denominarlas escrituras de compostaje (Gerber Bicecci 2020). Cristina Rivera Garza propone “una escritura desapropiativa en tanto que, de manera abierta, trabaja ética y estéticamente con los textos fuente de los que parte y en los que se finca, conminando a una lectura vertical que, al levantar capa tras capa de los materiales incluidos, des-sedimenta la aparente inmutabilidad del poder, abriendo campo para hacer la pregunta sobre la acumulación y la justicia” (2022, 24). Traslada el concepto de desapropiación, que surgió en un marco digital, hacia una geofilosofía capaz de atravesar los confines conceptuales.

Narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un Yo, mediante el relato, a aquello que previamente carece de Yo. El Yo de la autobiografía, en consecuencia, pura construcción de lenguaje, da cuenta

de varios sujetos, de temporalidades y espacios diversos. La autora insiste en la dinámica entre el yo y los otros, entre el paso del uno y los pasos de los otros. Usa el concepto de “huellas habitadas” de José Revueltas. “En la literatura, como en la Tierra que nos sostiene sobre huellas de otros, no hay tabula rasa. Si algo puede ser escrito ahora es porque ha sido escrito, seguramente de otra forma, antes, y será reescrito, con algo de suerte, después” (Rivera Garza 2022, 15).

*Autobiografía del algodón* es una ficción documental que supone un minucioso proceso de investigación prospectivo y genealógico. El sujeto autobiográfico, según reza el título, es el algodón. Una planta que abarca las vidas que son moldeadas por prácticas materiales y simbólicas vinculadas a su producción. La relación entre el hombre, la tierra y sus frutos aparece resumida en esa atribución de la condición animada al algodón. La carga testimonial no desplaza la imaginación, sino que aprovecha su potencialidad. La intención de Rivera Garza es “escribir para vengar a los míos y mías relegados al olvido y al estereotipo” (2024, 14). Busca dar cuenta del drama del territorio y de la migración, que es también el del desplazamiento y el etnocidio. En esta curiosa autobiografía, que es una biografía familiar, sigue las huellas de dos familias de “refugiados climáticos”: sus abuelos guachichiles en el nordeste de México y el sur de Estados Unidos. Vidas precarias de las que no suele haber demasiados registros, escondidas en documentos arrumbados y en una tierra arrasada. La autora compone una ficción que se convierte en la memoria de su tribu, de la comunidad de la que forman parte: “La memoria, como se sabe, funciona como la ficción. La memoria es la ficción por excelencia” (Rivera Garza 2020, 14).

Esta autobiografía está más cercana a las autobiografías más allá del yo (Rivera Garza 2022, 187).<sup>1</sup> Historias donde lo humano y lo no humano forman parte de un todo que intenta dar cuenta de la continua

---

1. Uno de los inicios de la escritura de *Autobiografía del algodón* se realiza como una escritura *in situ* en Camarón, Nuevo León. Rivera Garza viaja hacia el territorio. El componente Estación Camarón puede ser desensamblado de la novela y ensamblarse en el dominio de X, antes Twitter, @EstacionCamaron, donde Rivera Garza escribe en tiempo real, del 29 de marzo al 21 de abril de 2016, y *ex profeso* para el Primer Festival de Escritura Digital, acompañada de Claudia Sorais Castañeda, Vega Sánchez Aparicio, Aviva Kana y Suzanne Jill Levine, donde territorializan los ritmos de un espacio anterior, mediante traducciones al inglés de la novela de José Revueltas, *El luto humano*; una serie de imágenes de un traslado virtual desde

interacción con lo material. Un concepto cercano al de historia natural de Walter Benjamin. En la primera escena de *Autobiografía*, el Revueltas personaje describe su llegada a Estación Camarón en pos de la huelga. En *El luto humano* (1943) —cuyo primer nombre fue *Las huellas habitadas*—, el escritor mexicano relata la utopía y el fracaso del proyecto modernizador de la agricultura en la región seca en las primeras décadas del siglo. La novela se refiere a la ardua existencia de los trabajadores del norte de México asediados por la explotación y la sequía: muestra el estruendoso fracaso del proyecto colonizador de la frontera iniciado por Cárdenas. El joven comunista, enviado por el partido, narra las peripecias de los trabajadores despojados de sus ejidos, arrasados por la modernidad y el colonialismo. Al asombro ante el estallido de la huelga, le sucede el fracaso del experimento estatal agrícola ante las fuerzas naturales y humanas.

Apela a todo tipo de textos, mezcla telegramas, diarios, fotos, mapas, dibujos, etc., que le permiten restituir historias, componer una ficción de la resistencia de los campesinos al poder. Los mecanismos de la ficción y el azar a veces comparten dinámicas, y ya en el mismo comienzo esta colindancia se explicita: existe el momento “en que José Revueltas pudo haber encontrado los ojos de José María Rivera Doñez en medio de una asamblea” (Rivera Garza 2020, 22); “¿Fue el de mi abuelo o el de mi abuela uno de los rostros ‘severos y graves’ que se le colaron en la memoria a José Revueltas años después, mientras escribía a mano, cuadernillo tras cuadernillo hasta completar nueve *¿Las huellas habitadas?*, su segunda novela” (97).

En numerosos viajes por Aridoamérica, la autora, acompañada de su familia y amigos, registra los continuos cruces entre Estados Unidos y México, un mapa surcado por la cicatriz de la frontera creada por el tratado de Guadalupe. Los capítulos “Estación Camarón” y “Terricidio” exploran mayormente la localidad de Camarón, ubicada en el municipio de Anáhuac, Nuevo León, en México. La narración insiste en dar cuenta de la relación entre la tierra, el cuerpo y la escritura. Continuos traslados a otros tiempos en papeles amarillentos y territorios desiertos incluso en las redes de internet. Solo se desentierra ruinas de Anáhuac, una de las ciudades fundadas por los algodóneros: “Una utopía de amplias calles en

---

Salamanca, España; así como la investigación que emprenden por carretera dos mujeres en busca de huellas pasadas.

forma de círculos concéntricos a la vera de un río y una estación de tren: eso era Anáhuac” (32). Gastón Gordillo, en *Los escombros del progreso*, co-teja el concepto de “ruina con el de escombros”. La vasta literatura sobre el tema ha demostrado que “las ruinas” son una invención conceptual de la modernidad y de sus esfuerzos por presentarse como un “corte en el pasado” (Gordillo 2018, 23). Las ruinas serían escombros fetichizados, se diferenciarían de lugares reducidos a escombros y lugares reificados por expertos como ruinas.

La autora recorre la biografía familiar íntima en el espacio concreto y escurridizo de la frontera. En *Autobiografía*, se desplaza por el desierto buscando atestiguar rastros y arribar a otras formas de relación. El relato de las genealogías arquetípicas humanas, que podría haberse llamado “Autobiografía de los Riveras y los Garzas”, adquiere un carácter comunitario. Le permite narrar la lucha campesina por la supervivencia en las minas, los campos de algodón o sorgo, etc.

Rivera Garza anuda los hilos de las mudanzas de sus abuelos. Chema, cuya figura se agiganta como militante revolucionario y dirigente campesino, se ha casado tres veces, y enterrado a muchos de sus hijos en la lucha por sobrevivir. Petra, la última mujer, la abuela, ocupa un lugar central. El colofón es la migración de sus abuelos maternos expulsados por la recesión de los 30 en Estados Unidos. Se observa en la narración la convicción de que bajo las capas de ficción hay siempre un cuerpo (o varios) que trabajan y a veces mueren y un territorio que se habita, una materia que se transforma gracias al esfuerzo colectivo. También los huesos de mujeres y niños azotados por la peste y la hambruna dejan sus huellas en ese mundo. Los cambios históricos, entre ellos la revolución, se viven de diversas maneras en ese rincón en esa peculiar topografía.

La escritura traza su afiliación con el concepto de la *Neplanta de Borderlands*, de Gloria Anzaldúa, también basada en la ficción autobiográfica. La frontera adquiere forma en los cuerpos, creando un sujeto en guerra consigo mismo: “la lucha interior genera inseguridad e indecisión. La personalidad dual o múltiple de la *mestiza* está acosada por el desasosiego (...) la mestiza sufre una lucha de carne, una lucha de fronteras, una lucha interior” (Anzaldúa 1987, 64). La escritura utiliza los archivos escritos y orales, ata y desata sentidos en torno a las formas como se emplean los documentos, con grados amplios de afectación. Cada desplazamiento es

una expulsión, forzada por la deportación y la violencia, el colonialismo y el racismo.

Una constelación de historias que reúnen la anécdota de una familia en particular se vuelve relevante para cualquier persona. La pertenencia es un sueño: “pertenecer es siempre ir de vuelta. No hay tabula rasa. Si la primera habitación surgió en el océano, transformando el planeta tierra en un mundo desde su origen compartido, pertenecer es estar en el lugar con otros y en el lugar de otros... Nadie pertenece por primera vez” (Rivera Garza 2020, 60).

Esas tradiciones colectivas y personales se retiran de los ojos del presente, están ahí, pero no son accesibles a la vista: “para recuperar ese acceso a la tradición perdida, es necesario traerla a colación, es decir, volverla partícipe de diálogos y procesos del presente” (Rivera Garza 2024, 291). El reconocimiento del lugar de memoria, la importancia de habitar la tierra con otros seres orgánicos e inorgánicos “implica, sobre todo, estar al tanto, vivir en un continuo estado de alerta acerca de los lazos que se tienden de ser humano a ser humano, y los lazos que van del ser humano al ser animal, al ser planta, al ser piedra” (89).

La narradora descubrirá en remotos y deteriorados archivos su origen indígena silenciado bajo la máscara campesina. También en los pasos de su padre cuando, años atrás, él mismo intentó buscar el origen de la genealogía Rivera; en los recuerdos de su madre asociados a las sandías que surgen en la narración como parte del discurso de Rivera Garza; en la reflexión sobre palabras utilizadas dentro del núcleo familiar que no necesariamente tienen sentido gramatical y por supuesto, en el nombre *Cristina*: “Esta calle la construyó Cristino, susurraba todavía Santos desde su casa [...] Y entonces lo recordé, como si nunca lo hubiera sabido en realidad antes, que mi nombre es su femenino. Que soy, antes que cualquier otra cosa, su nieta” (Rivera Garza 2020, 279-80).

*Autobiografía* se configura a partir de un yo que busca arraigo, no solo ontológica sino también físicamente, en un territorio: “Somos huéspedes en un lugar que es también la ubicación de otros seres humanos y otras especies y otros seres orgánicos e inorgánicos [...] vivir en un continuo estado de alerta acerca de los lazos que se tienden de ser humano a ser humano” (89); y: “¿El destierro de quién o de qué hace posible que yo esté aquí?” (91).

Ese yo se dice a sí mismo junto y a través de otros y recorre los pasos de los ancestros consignados y marcados por las instituciones gubernamentales, e imbricados en el territorio. Porque “(1)a gente de campo deja pocas huellas: algún dicho, dos o tres anécdotas, hijos. Deja preguntas. Deja un nombre, sobre todo, una inscripción” (290). Toda marca de experiencia personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros. “Esta es la historia de mis abuelos, abriéndose paso entre matorrales y hui-zaches, lodo, culebrillas. Tiempo. La historia de cómo una planta humilde y poderosa transformó las vidas de tantos, comunidades enteras, hasta el clima mismo. La historia de cómo, aun antes de nacer, el algodón me formó” (Rivera Garza 2024, 292).

En *Lo posthumano*, Rosi Braidotti habla del devenir tierra y de un “sujeto geocentrado”, ya que “las cuestiones de la perspectiva geocentrada y el cambio de la posición de los humanos, de meros agentes biológicos a agentes geológicos, exigen la recomposición de la subjetividad y la comunidad” (2015, 101). Una de las prácticas en este devenir tierra es la des-familiarización: la desidentificación comprende la pérdida de los hábitos familiares del pensamiento y la representación con el fin de abrir el camino a las alternativas creativas (107).

Las geografías yuxtapuestas se cruzan y su no linealidad se expresa en el espejo retrovisor del auto que va hacia Estación Camarón cuando la narradora apunta: “Estamos en camino hacia Anáhuac y sabemos que un poco más allá de Anáhuac se encuentra Estación Camarón. Vamos hacia el pasado y hacia el presente a la vez” (Rivera Garza 2020, 31). “Un montoncito de piedras, eso es Estación Camarón” (79). “Y llora. Estación Camarón no existe. Perder la huelga equivale a perder materia, escombros. Memoria. Doble negación” (78). Los borramientos de huellas nos remiten a la situación colonial y al latifundismo: “nunca como en los pueblos por donde pasó el algodón, y la protesta contra la explotación y la desigualdad que provoca el algodón, he sentido el paso del tiempo como un castigo” (76).

En la ruina yacen erosionados los suelos y las historias que remiten a fundaciones ocultadas. No solo se trata de recuperar documentos sino de leer la tierra y los materiales como archivos de huellas y huesos. Lo único que se puede encontrar son cascajos, que también son formas del archivo. No existe la ciudad de Anáhuac. Estación Camarón es un resto, el espejo del dique Martín que ha desaparecido y la arquitectura de imponentes paredes llena de los huesos arrojados por la guerra del narco. Los pasos del hombre

siempre transitan huellas habitadas, como les llama Revueltas, nunca originarias. Siempre debajo el nombre oculto, siempre la guerra: sea contra los patrones, contra el gobierno, en la revolución, siempre la violencia.

El libro “es una forma de regreso: una refamiliarización y una reparación. Una forma de relacionarse con los muertos, esos fantasmas a los que aprende” (Rivera Garza 2015). Descubre que sus abuelos pertenecían a la tribu de los guachichiles ya desalojados en tiempos coloniales por los tlaxcaltecas. Rivera Garza se permite trazar su genealogía hasta Florentino, un jefe indígena ajusticiado en el siglo XVI por alentar el levantamiento contra los españoles. El capítulo “Estación Camarón” comienza con el recorrido de José Revueltas por las llanuras del noreste mexicano y termina con la emigración de Petra Peña, Chema y sus hijos desde Nuevo León a Tamaulipas. Sin embargo, se registran otros traslados y voces del territorio. Mientras que en “Terricidio”, de Estación Camarón la narradora pasa a Houston, Texas, y finalmente a Zaragoza, Coahuila. Los viajes son parte del flujo que vincula a la narradora con otras existencias no humanas y con la Tierra. El cimarronaje colonial, las naciones coahuiltecas, apaches, comanches, mezcaleros, mascogos y negros seminoles unen su tránsito al ir y venir de los vientos locos, el desierto y los bisontes.

“Somos trashumantes después de todo, andamos de un lado a otro como alma que lleva el diablo” (Rivera Garza 2020, 292), dice en esa primera persona del plural; antes que nada, y sobre todo, está la familia, pero también generaciones de agricultores, indígenas, jornaleros, labradores, que habitaron, trabajaron y transitaron por la frontera entre Tamaulipas y Texas. Esa distancia que produce la partida es en donde “después caben los recuerdos o la escritura” (292):

El gesto más radical de estas obras es quizás que no vienen a hacer una declaración política, sino que están dispuestas a pagar un costo más alto: el de disolver la idea de arte, literatura, estética, tal como la conocemos. Y nos llevaría a crear nuevas posibilidades no solo de documentar, de imaginar, sino de crear nuevas prácticas culturales que interrumpen más radicalmente el flujo del consumo y las mercancías. Nuevas posibilidades de crear comunidades, de crear a partir de lo que podemos concebir como “lo común”. (Montaldo 2024, 13)

Los textos exhiben las mediaciones y escenifican los vacíos de la memoria “como los agujeros en los manuscritos, los textos flotantes (cum-

plen) la función de depósito, en el atesoramiento y acumulación de documentos” (González Echevarría 2000, 239). No habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de olvido. “Lo real del archivo se convierte no solo en huella sino también en planificación de las figuras de la realidad; y el archivo siempre mantiene una cantidad infinita de relaciones con lo real” (Farge 1991, 28).

Las reiteradas prácticas de explotación del suelo se entrelazan con los crímenes de mujeres en un país que duele. El fastuoso proyecto de la presa Don Martín se ha transformado en la narcofosa submarina de los Zetas. Los blancos campos de algodón traían la desertificación; hoy la guerra narco los siembra de huesos. Ante la posible incredulidad, la voz narrativa aclara: “en los tiempos que corren, la cosa más fácil es asociar cualquier cosa con la falta de piedad que toca a los muertos” (Rivera Garza 2020, 30).

Un eje importante en esta obra —como en toda la escritura de Rivera Garza— es el género. Si bien la figura de José Rivera Ordóñez es central, las mujeres forman una suerte de columna vertebral que sostiene la historia con los cuerpos pariendo niños que mueren o sufriendo atropellos que silencian. La primera mujer del abuelo pierde al primer hijo e inicia una larga serie de cuerpos arrasados por la enfermedad. Es el caso de Regina, la segunda mujer. Petra, la abuela, cuya violación queda inscrita en los archivos como rapto, es un acto que se repite sobre el cuerpo de Liliana Rivera Garza, la hermana asesinada por su enamorado. Mirando de soslayo en el acta de matrimonio de los abuelos, se encuentra con la palabra “rapto”, una confrontación íntima del pasado familiar desde el que asoma el fantasma de la violencia de género y las relaciones desiguales de la estructura patriarcal que azotan el presente.

Las guerras, las pestes y el hambre se ensañan con los niños y las mujeres. Mientras la narración fragmentaria se sucede, la voz autoral expone reflexiones en torno a la historia, los espacios, la escritura y la peligrosidad de la búsqueda del archivo, la memoria y el pasado en un norte mexicano cuya geografía ha cambiado debido al crimen organizado, a la guerra contra este y a prácticas recientes como el *fracking*. La escritura es un acto (político), un acto de memoria, una disputa contra el olvido. Es la escritura perdida de Petra, que registra la vida en un cuaderno de tapas negras; es el archivo donde se guardan datos de los nómadas, son los viajes entre un país y otros, ese vivir en espejo. También es la literatura, la de José Revueltas y la de Cristina Rivera Garza.

Todo acceso a un archivo nos enfrenta a sus agujeros. El archivo incide en la visión del pasado y encierra señales del futuro. Es lo que no se encuentra nunca concluido, se muestra en el presente como latencia de aquello que podríamos no tener y nos empuja hacia el porvenir. La imaginación interpela a la historia, hace comparecer al pasado y enjuicia al presente. Se trata, como dice Didi-Huberman, de cavar “en la tierra fértil de los tiempos sedimentados... Habría que trabajar para revolver en el tiempo, o los tiempos” (Didi-Huberman, Barrios y Mizrahi 2021, 17). Y eso solo se logra con un pensar poético, que transforma la experiencia y la memoria.

*Autobiografía del algodón* está organizada en siete apartados y se divide justo a la mitad por una serie de cinco imágenes: cuatro fotografías intervenidas y la impresión risográfica de unos capullos de algodón. Aquí y allá se atraviesan también escaneos o transcripciones de documentos oficiales: una cartilla de migración, una vieja fotografía digitalizada, etc. A pesar de los cambios de perspectiva y de los distintos escenarios y periodos, una preocupación por el lenguaje, un cuidado en el decir atraviesa toda la narración. Un día, la pequeña Cristina se pierde en el sembradío, por unos instantes se interna en un bosque inmenso, amurallado de verde y blanco. En cuanto sus padres la levantan, con ese cambio de posición ella aprende a nombrar el campo de algodón.

Rivera Garza intenta dar cuenta de su propia Comala, una Comala donde solamente quedan escombros, de donde hombres y mujeres se han visto obligados a partir. La autora, aunque alejada de aquellos que trabajaron la tierra y experimentaron la urgencia de huir, construye, de algún modo, un lugar preservado ahora en la literatura. “Un lugar, eso tan importante que es lo que hace un pueblo. ¿Cómo surge un pueblo? ¿De qué manera se transforman los merodeos por el lugar en el lugar? ¿Cuáles son las medidas que toma un pedazo de tierra para que todos regresen una y otra vez, atraídos por una fuerza de gravedad que es a la vez económica y sentimental?” (Rivera Garza 2020, 134). 🐾

## Lista de referencias

- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2009. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bauman, Zigmunt. 1999. *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 1987. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- . 1989. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus-Alfaguara.
- Braidotti, R. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Calveiro, Pilar. 2023. “Horror, violencias público-privadas y biopoder en el neoliberalismo”. *Gamma* (Universidad del Salvador) 34 (71).
- Del Castillo Rodríguez, Carlos. 2024. “Devenir tierra desde Estación Camarón en *Autobiografía del algodón*, de Cristina Rivera Garza”. *Revista Sarance*, 52: 89-109.
- Didi-Huberman, Georges, Jordi Barrios y Eliza Mizrahi. 2021. *Los ojos de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Farge, Arlette. 1991. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim/IVEI.
- Gerber Bicecci, Verónica. 2020. “Escritura del Compostaje”, entrevista realizada por Nona Fernández. *Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño*. <https://www.youtube.com/watch?v=DTGBJjBXYCo>.
- Giorgi, Gabriel. 2020. “Temblor del tiempo humano: política de la novela en Juan Cárdenas”. *Cuadernos de Literatura* 24. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>.
- González Echevarría, Roberto. 2000. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gordillo, Gastón. 2018. *Los escombros del progreso: ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Montaldo, Graciela. 2024. “Imaginar y documentar: la doble vida del arte”. *Revista Heterotopías* 7 (13): 1-18.
- Montoya, Pablo. 2017. *Tríptico de la infamia*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Olaizola, Andrés. 2022. “Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza”. *Boca de sapo* XXIII (33): 84-93.
- Pratt, Mary Louise. 1997. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Revueltas, José. 2014 [1943]. *El luto humano*. Ciudad de México: Ediciones Era.

- Rivera Garza, Cristina. 2012. *El mal de la Taiga*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- . 2013. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- . 2015. *Dolerse. Textos desde un país herido*. 2.<sup>a</sup> ed. Ciudad de México: Surplus.
- . 2016. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Barcelona: Random House.
- . 2020. *Autobiografía del algodón*. Barcelona: Penguin Random House.
- . 2022. *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana y Vervuert.
- . 2024. *Escribir con el presente: archivos, fronteras y cuerpos*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina*. Madrid: Anagrama.
- Taboada Hernández, Marco Polo. 2024. “Las huellas de la heterogeneidad narrativa en *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza”. *Escritos* 32 (68).
- Valenzuela Arce, José Manuel, coord. 2014. *Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

#### DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

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

---

**D O S S I E R**

---

**EL TEATRO LATINOAMERICANO Y LA MIGRACIÓN**

*LATIN AMERICAN THEATER AND MIGRATION*



## Presentación

*La perspectiva convierte al ojo en el centro del mundo visible.  
Todo converge en el ojo como en el punto de fuga del infinito.  
El mundo visible está dispuesto para el espectador como se creía que  
el universo estaba dispuesto para Dios.*

John Berger

AL AMANECER DE un día de 1971, el joven Ian Waterman despertó en un completo estado de desafereñación de su cuerpo. Esta interrupción sensorial se extendía del cuello a los pies. Tenía 19 años. El diagnóstico no era optimista: pese a que no existía parálisis en su sistema motriz, Waterman era incapaz de realizar el más mínimo movimiento. Se sometió a un riguroso programa de reaprendizaje de movimiento diseñado por él mismo y descubrió una nueva forma de organizar su esquema corporal. La clave estaba en sus ojos. Waterman logró, a través de la observación de su entorno, los objetos y su cuerpo, reactivar movimientos, trayectorias, velocidades y funcionalidades. Sus ojos se convirtieron en el eje articulador de su cuerpo y su agencia social.

Treinta y ocho años atrás, Lévi-Strauss (1988) estudió detalladamente el caso de los bororo en Matto Grosso, Brasil: similarmente a la pérdida del esquema corporal de Waterman, esta tribu —organizada social, política y arquitectónicamente en círculos alrededor del patio de baile y la casa de los hombres— sufrió una desarticulación de su esquema espacial y relacional tras la llegada de los misioneros salesianos, quienes en un “intento” por reestructurar de manera más eficiente la comunidad, los trasladaron a dos hileras de cabañas cuadradas que terminaron por desorientar toda la cultura bororo. Pese a ser su mayor oponente en cuanto a la teoría de las religiones primitivas, Mircea Eliade (1997) revisa también cómo en varios mitos alrededor del mundo se habla de la configuración de la cosmogonía a partir de un centro: si para los achilpa el eje de su cosmos es un tronco de un gomero plantado por el dios Nambakua, para los bororo es

su patio de baile, y para Waterman lo fueron sus ojos, habría que pensar ¿cómo se configura la cosmogonía del individuo migrante?

Saraceni retoma las palabras de Alvear, respecto de la valencia entre representación y realidad, así “la representación no siempre es capaz de narrar lo real de la experiencia sino que en la resistencia al sentido y en la desarmadura de los significados se entrevé otras posibilidades de articular la memoria y de transmitir y/o interpretar una herencia” (Saraceni 2008, 21). En el presente corpus, cada autor examina el ejercicio teatral de escritura, performance y creación colectiva devenida en el retrato de cuerpos migrantes, paralizados, alienados y/o exacerbados por aquello que no logran entender, lo nuevo, lo que nubla su visión; y a partir de la mirada, al igual que Waterman, por medio del ejercicio teatral reconstruyen un movimiento del pasado, actualizan un recuerdo y reconfiguran el ser y su tránsito.

Alison Guzmán desarrolla un análisis sobre dos obras del dramaturgo hondureño Rafael Murillo Selva. La dialéctica de sentidos y significados entre lo real y lo ficticio encuentra en la obra de Murillo Selva un axis, un punto de convergencia; no solo porque las obras representadas son interpretadas por miembros de la misma comunidad de la que se extrae el hecho dramático, sino porque el hacer teatral ha atravesado la conciencia del hacer cotidiano de la comunidad.

Por otra parte, encontramos la yuxtaposición del mundo clásico con el contemporáneo en la reescritura del mito griego de la *Odisea* a cargo de César Brie y *El teatro de los Andes* en Bolivia. Del estudio realizado por Miguel Aillón Valverde se desprende la idea de las grafías de vida y, como la coralidad, se convierte en un artefacto no homogeneizador de experiencias colectivas sino organizador, de modo que se puede nombrar el testimonio.

En contraste, Luis Fernando Loaiza aborda *Maravilla Estar*, del dramaturgo colombiano Santiago García, y el problema de la soledad como una intuición de la muerte del individuo cuyo viaje se traza en el interior de sí mismo: cómo ese acto de reconocer su espacio interior espiritual y su esquema corporal modifica o resignifica su relación con el afuera, su esquema espacial en función de los otros.

Sebastián Eddowes-Vargas, por su parte, revisa *Qué locura enamorarme yo de ti*, de Gabriela Wiener, a la par con *Eating myself*, de Pepa Duarte, en las que se problematiza la relación entre individuo migrante y la construcción de nación. Ambas autoras peruanas exploran experiencias íntimas para reflexionar sobre identidad, cuerpo, relaciones y sentido de pertenencia en contextos extranjeros.

Finalmente, nos enfrentamos a las dramaturgias nacionales ecuatorianas a partir del fenómeno migratorio desencadenado por el feriado bancario en la década de los noventa. Fulgencio Martínez Lax destaca la potencia sensible y poética de la trilogía de la migración *Como somos*, de Jorge Mateus, y Marcelo Luján revisa tres textos más surgidos del mismo contexto.

Este conjunto de obras proponen, como dice Saraceni, “la idea del pasado como temporalidad ‘en proceso’”, o como plantea Geoff Dyer, aludiendo al poema “For the Fallen” de Lawrence Binyon, “a foreseeing is also a determining” (“Prever es también determinar”) (1994, 16). Si bien el poema hace referencia a los caídos durante la Primera Guerra Mundial, es posible pensar la migración forzosa o voluntaria como una batalla que define el presente a partir de la anticipación del recuerdo de lo que queda atrás, lo cual se evidencia en la dinamización del lenguaje verbal y escénico que han concebido tales obras.

Del griego *nostos* (‘regreso a casa’) y *algia* (‘dolor y/o tristeza’), “nostalgia” articula con precisión el sentir del migrante, el dolor o el sufrimiento que se experimenta al desear volver a casa, a tiempos y memorias pasadas. Por tanto, aquí el presente y el futuro se organizan a través de ficciones desde donde se recrean las historias y las genealogías latinoamericanas, ya que los que regresan, cuando regresan, si es que regresan, han transformado sus cuerpos, su habla y, por supuesto, su forma de ver “un pasado muerto (pero) recuperado mediante anamnesis historiográfica” (Eliade 1997, 34); el ojo se convierte en el nuevo eje del que penden los segmentos del cuerpo que quienes migramos planificamos movilizar para mantener en pie familia, patria y humanidad, al tiempo que disimulamos la dificultad que conlleva reorganizarse y sentirse nuevamente parte.

Salomé Velasco  
Investigadora independiente  
Coordinadora del *dossier*

### Lista de referencias

- Berger, John. 2005. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.  
 Dyer, Geoff. 1994. *The Missing of the Somme*. Londres: Canongate Books.  
 Eliade, Mircea. 1997. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós.  
 Lévi-Strauss, Claude. 1988. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.  
 Saraceni, Gina. 2008. *Escribir hacia atrás*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.



**La celebración cultural como contrapeso  
de la diáspora garífuna en el teatro comunitario:  
*Loubavagu, o el otro lado lejano*  
y *La danza con las almas*, de Rafael Murillo Selva**

*Cultural Celebration as a Counterweight to the Garifuna Diaspora  
in Community Theater: Loubavagu, o el otro lado lejano  
and La danza con las almas by Rafael Murillo Selva*

**ALISON GUZMÁN**

Bentley University  
Boston, Estados Unidos  
[aguzman@bentley.edu](mailto:aguzman@bentley.edu)  
<https://orcid.org/0009-0003-6391-2787>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.2>

Fecha de recepción: 5 de enero de 2026  
Fecha de revisión: 19 de enero de 2026  
Fecha de aceptación: 6 de marzo de 2026  
Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

El dramaturgo hondureño Rafael Murillo Selva gestó su obra más renombrada, *Loubavagu, o el otro lado lejano* (1980), así como *La danza con las almas* (1996), luego de convivir con los garífunas —una etnia afro-indígena— en sus aldeas litorales. Frente a la condición de apátrida a la que el neocolonialismo pretende relegarlos, el teatro comunitario de Murillo Selva reivindica la extraordinaria sensualidad y aporte de la cosmovisión, ritmos y ritos garífunas. La canalización de estas prodigiosas tradiciones en *Loubavagu* y *La danza con las almas* sirve de contrapeso a la marginalización y disgregación de los garífunas por su diáspora, desencadenada por poderes hegemónicos, y pone en el punto de mira su historia, resiliencia y potenciales contribuciones culturales a escala mundial.

**PALABRAS CLAVE:** teatro hondureño, Rafael Murillo Selva, diáspora y cultura garífunas.

## ABSTRACT

The Honduran playwright Rafael Murillo Selva conceived his most renowned work, *Loubavagu, o el otro lado lejano* (1980), as well as *La danza con las almas* (1996), following an extended period of coexistence with the Garifuna—an Afro-Indigenous ethnic group—in their coastal villages. Confronting the condition of statelessness to which neocolonialism seeks to relegate them, Murillo Selva's community theater affirms the extraordinary sensuality and the significance of Garifuna cosmovision, rhythms, and rites. The channeling of these prodigious traditions in *Loubavagu...* and *La danza con las almas* serves as a counterweight to the marginalization and dispersal of the Garifuna through a diaspora precipitated by hegemonic powers, while simultaneously foregrounding their history, resilience, and potential contributions to global culture.

**KEYWORDS:** Honduran theater, Rafael Murillo Selva, Garifuna diaspora and culture.

EL AUTOR DRAMÁTICO, director y profesor hondureño Rafael Murillo Selva ha innovado sobremanera el teatro comunitario. Galardonado con el Premio Nacional de Arte (1990), a Murillo Selva se le considera el mejor dramaturgo de Honduras, o incluso de Centroamérica, por la dramaturgia señera que produce junto a comunidades subalternas.<sup>1</sup> Ha convivido con grupos marginados como los garífunas —una etnia afro-indígena—, a modo de etnógrafo, con el fin de elaborar guiones teatrales acordes con los intereses de poblaciones aisladas. Va modificando dichas obras dramáticas a medida que las ensaya con actores no profesionales de estos sectores

---

1. Para las valoraciones del dramaturgo que fundó El Teatro Experimental Universitario La Merced, en Honduras, véase [Murillo Selva 2016c](#), 196 y 214; y [Tosatti Franza et al. 2016](#), 62.

relegados.<sup>2</sup> El dramaturgo hondureño dio a conocer este estilo pionero en 1975 con la puesta en escena de *El Bolívar descalzo* con actores del páramo colombiano, pero su obra más renombrada es *Loubavagu o el otro lado lejano* (1980), cuyo irrefutable éxito a lo largo y ancho de Honduras y del mundo duró más de 17 años.<sup>3</sup> Al igual que *La danza con las almas* (1996),<sup>4</sup> Murillo Selva gestó *Loubavagu* luego de residir con los garífunas en la costa caribeña de Honduras.<sup>5</sup>

Una amalgama de teatro épico,<sup>6</sup> sátira, danza, narrativa cantada y música garífuna, *Loubavagu o el otro lado lejano* da fe de la penosa historia colectiva de los garífunas a lo largo de tres siglos y medio, a la vez que celebra la voluntad del pueblo y la cultura garífunas de sobreponerse a repetidas opresiones, duras condiciones, crímenes de lesa humanidad, prejuicios y destierros por parte de colonizadores europeos, compañías multinacionales, gobiernos y sociedades de los países de acogida en su diáspora. De igual forma, *La danza con las almas* echa mano del ritmo narrativo, la música, la farsa y el baile garífuna. A diferencia de *Loubavagu*, sin embargo, hay un protagonista particular: un migrante garífuna que se llama Johnny. Vive en Nueva York a finales del siglo XX y padece un

- 
2. Esta suerte de teatro antropológico requirió ingentes esfuerzos por parte del dramaturgo, quien, aparte de escribir la mayor parte del texto, dirigir y animar a los actores cansados por sus labores cotidianas a dedicarse a ensayar las veces que fuera necesario para que la obra tuviera éxito, debió cumplir con ciertas obligaciones pedagógicas como dar cursos de alfabetización, actuación e improvisación (Murillo Selva 2015b, 112).
  3. Se estrenó en la aldea de Guadalupe en junio de 1980 (Murillo Selva 2015c, 12), y ganó el Primer Premio al Mejor Espectáculo presentado en Panamá en 1985 (Bähr et al. 2015, 235). Entre 1980 y 1997, unos 900 000 espectadores asistieron a las numerosas puestas en escena de *Loubavagu* (Murillo Selva 2015b, 168). Puesto que la obra ya ha arraigado en la memoria colectiva de Guadalupe, los hijos y nietos del elenco revivieron la función en 2010 (195).
  4. *La danza con las almas* se estrenó el 22 de junio de 1996 en las playas de El Triunfo de la Cruz, en Tela, Honduras. El grupo Corazón de la Tierra también la llevó de gira por varios países latinoamericanos.
  5. De octubre de 1979 a junio de 1980, Murillo Selva convivió con los garífunas en el pueblo de Guadalupe, y escuchó 14 casetes de varias comunidades garífunas repletos de información y relatos que le ayudaron a dar forma a *Loubavagu* (Murillo Selva 2015b, 79, 84 y 109).
  6. Murillo Selva mantiene que la forma épica, que se centra en conflictos dramáticos colectivos en vez de individuales, resulta más fácil de realizar con actores no profesionales ya que no se notan los errores técnicos tanto como en el teatro no épico (Murillo Selva 2015b, 117-8).

malestar que los médicos norteamericanos no pueden curar. Por tanto, le toca viajar a su pueblo natal en Honduras, donde el chamán determina que su curación precisa de la celebración del máximo rito espiritual de los garífunas, el *dogü*, luego de cuya dilatada ceremonia se sana. En vista de la falta de trabajo en Honduras, le toca regresar a Nueva York.

Frente a la condición de apátrida y el olvido a los cuales el neocolonialismo pretende relegar a los garífunas, Murillo Selva y el teatro comunitario reivindican la extraordinaria sensualidad y aporte a Honduras —y al mundo en potencia— de la cosmovisión, cantos, danzas, ritmos y ritos garífunas. La canalización de estas prodigiosas tradiciones en *Loubavagu*, o *el otro lado lejano* y en *La danza con las almas* sirve de contrapeso a la marginalización y disgregación de los garífunas por su diáspora, desencadenada por poderes hegemónicos, y pone en el punto de mira su historia, resiliencia, identidad y potenciales contribuciones culturales a escala mundial.

Cuando Murillo Selva y los garífunas ensayaban *Loubavagu*, decidieron que los espectadores principales serían los garífunas mismos —luego los hondureños y por último los extranjeros—, con el fin de que se enorgullecieran de su tenaz resistencia a la opresión y a las calamidades, amén de su deslumbrante cultura. Acompañado por los tamboristas y el meneo ligero del elenco sentado al fondo, el narrador de la introducción saluda a los espectadores de modo similar al comienzo de una obra áurea. Declama en verso con rima consonante los orígenes de la etnia garífuna en Yurumein, isla que “los blancos que después llegaron, como San Vicente la bautizaron” (Murillo Selva 2015a, 21). Según José Francisco Ávila, el origen de los garífunas se remonta a la primera mitad del siglo XVII. Es probable que un barco holandés que traía esclavos a la fuerza haya naufragado cerca de la isla de San Vicente, donde aquellos africanos occidentales se mezclaron con los amerindios que la habitaban (Ávila 2023, 8-11). *Loubavagu* pone esta historia, por fin, en primer plano para los espectadores garífunas, hondureños y extranjeros.

Mientras los garífunas redescubren su propia historia y aprenden a canalizar su rica cultura e identidad colectiva en una obra de teatro, van adueñándose de la misma, de acuerdo con las intenciones de realizar teatro comunitario.<sup>7</sup> Murillo Selva observa: “La necesidad de transformarse,

---

7. En lo que respecta a la construcción formal del texto, Murillo Selva ha dejado “una gran libertad a las gentes para que se sientan dueñas de su propio trabajo y que

de poder perfeccionarse e ir más adelante les llegó a los actores como una exigencia de su propio trabajo. Ellos mismos fueron percatándose de que era necesario, si se quería decir cosas importantes a los ‘hermanos de raza’, mejorar no solo artísticamente sino humanamente. El grupo se fue haciendo más teatral” (Murillo Selva 2015b, 134). Así, la población adquiere autonomía sobre la representación teatral y, por ende, sobre su propia cultura e historia.

Durante los ensayos comunitarios, Murillo Selva sacó partido de la naturaleza alegre y desenfadada de los garífunas, la cual les caracterizaba aun cuando habían experimentado tantas adversidades.<sup>8</sup> De hecho, se comprometieron más con los repetitivos ensayos luego de una larga jornada laboral cuando el dramaturgo los planteaba como si fueran un juego, algo que también impidió que incurrieran en el naturalismo excesivo (Murillo Selva 2016c, 47), y facilitó la elección de un suplente de la comunidad si un actor estuviera incapacitado para alguna función (Murillo Selva 2015c, 14). En algunas escenas, Murillo Selva inyecta el carácter cómico de los garífunas mediante el estilo jocosos, rayando en lo naïf. De ahí, quizá, que los garífunas se hayan identificado y divertido, por ejemplo, al dramatizar el nacimiento de su etnia, momento en que varias mujeres indígenas disputan a los africanos naufragados:

Indígena 2: Es mío, déjenmelo.

Indígena 1: No es tuyo, es mío, ¡fuera de aquí!

Indígena 3: ¡Quiten, no les da vergüenza, fáciles, frescas, glotonas...! ¡yo lo vi primero, el mar me lo dio!

*(Pelean el cuerpo del naufrago, entran dos indígenas, el africano aprovecha la confusión y huye)* (Murillo Selva 2015a, 26)

---

vayan, asimismo, asumiendo las responsabilidades por exigencia de su propia conciencia”. El dramaturgo admite que esto resulta difícil de implementar ya que “en sociedades como las nuestras las gentes no están acostumbradas a asumir y a organizar su libertad y mucho menos hacerla fructificar” (Murillo Selva 2015b, 94). Con todo, su estilo ha surtido efecto, pues “los niños aprendían y repetían de memoria las situaciones teatrales, llegando incluso a representar pasajes completos frente al resto de la comunidad. Algunos adultos, inclusive, viendo los ensayos, hacían observaciones para que se corrigieran o se agregaran algunas escenas. Podría decirse que la mayoría de la población participa en la creación de la obra” (133).

8. En su diario del trabajo sobre *Loubavagu*, Murillo Selva observó que “existe en la cultura garífuna un manifiesto desparpajo (la risa es frecuente), lo que podría indicar que asumen su ‘tragedia’ con menos ‘dramatismo’” (2015b, 94).

Habría que añadir que el humor humaniza a las personas, algo que viene a ser esencial a la hora de afirmar la subjetividad de los garífunas, marginados del sistema neocolonial, capitalista y racista.

*Loubavagu* echa mano asimismo de la parodia y personificación, amén de la música y ritos tradicionales, para poner en escena la historia de la llegada de codiciosos colonizadores franceses, quienes terminaron por repartir San Vicente con despiadados colonos ingleses. En efecto, el buque personificado parodia la avaricia del reino francés: “El próximo año regreso y quiero más productos. Si me llenan la panza, Su Majestad estará contenta y les podrá enviar regalitos, cañoncitos, soldaditos... ¡ja, ja, ja, ...!” (Murillo Selva 2015a, 31). Entretanto, un inmenso muñeco que forma parte de las fiestas navideñas garífunas, la *Flándigana* disfrazada de colono, vigila a los trabajadores y vende baratijas a la embarcación que representa el reino francés. Al son del tambor, los actores danzan el ritual de la castración, la *curupatia*, hasta castrar a la *Flándigana*, simbolizando así la victoria de los garífunas sobre los colonos franceses. En suma, el Primer Cuadro de *Loubavagu* satiriza las acciones nefastas de los colonizadores a la vez que reincide en el denuedo de los garífunas a la hora de defender lo suyo.

Los garífunas pudieron resistir los designios coloniales de los franceses y de los ingleses hasta que estos últimos los derrocaron con fusiles al terminar la guerra de treinta años en 1975, después de la cual los expulsaron de su lugar de origen. A todos los efectos, los británicos llevaron a cabo un genocidio contra el pueblo garífuna, cuyos sobrevivientes fueron expatriados a la fuerza a la isla de Roatán, Honduras, en 1797 (Ávila 2023, 11-7).<sup>9</sup> De hecho, las potencias europeas justificaron el acaparamiento de las tierras y el sometimiento de los pueblos originarios, a quienes tildaron de salvajes irracionales, a la vez que racionalizaron el secuestro y la dominación de los africanos al tacharlos como el “eslabón perdido entre la especie humana racional” (Wynter 2009, 345). Semejante racismo se deja entrever en la escena que parodia las quejas de los colonos 3franceses ante

---

9. Los británicos perpetraron una limpieza étnica, pues luego de vencer a los garífunas, cometieron asesinatos en masa, arrasaron casas y cultivos, y llevaron a la fuerza a 4693 garífunas a Balliceaux, una isla inhóspita, donde 2445 de los mismos murieron antes de embarcar a los demás en una mortífera travesía — fallecieron 222 personas— que duró más de un mes con destino a Honduras. En suma, más de la mitad de los garífunas (2026) sobrevivieron los dos destierros (Ávila 2023, 17-20).

los líderes garífunas después de que su rey y el de Inglaterra repartieron las tierras caribeñas: “Oigan la amarga noticia, nuestro rey ha regalado toda nuestra isla a los ingleses, a nosotros no nos han dejado ni un trocito. [...] No nos han pedido si quiera nuestra opinión. Uno aquí en estos infiernos trabajando y viviendo como negro eh... eh..., perdón quise decir como indio [...]” (Murillo Selva 2015a, 35). El equívoco con respecto al dicho popular, que tiene su origen en el pensamiento colonial, resulta irónico, ya que los garífunas son tanto indígenas como negros. Además, fueron precisamente los colonos quienes los esclavizaron y obligaron a trabajar sin descanso. Sus prejuicios radican, entonces, en la universalización del “control imperial del conocimiento” (Mignolo 2009, 324). En este sentido, los africanos occidentales que llegaron a mezclarse con los amerindios experimentaron el colonialismo del saber por partida doble, pues las potencias mundiales lo utilizaron no solo para pretexto su secuestro en África, sino también su expatriación de la isla en que habían residido durante un siglo y medio.

Al final del Primer Cuadro, el empleo de la sátira, la farsa y la ironía acentúan, sin duda, la absurdidad de las demandas imperialistas de los ingleses. Obran de manera violenta al llegar a tierra ajena, donde los pueblos originarios no reconocen en seguida ni la lengua ni el gobierno coloniales que les pretendían imponer:

Inglés: (*Dirigiéndose a un nativo que lo acompaña*) Dile que no sea maleducado, que conteste en inglés.

El nativo: Habla en inglés, hombre, el señor no te entiende, dice que no seas bruto.

Satuyé: *Ariñegabá lun, ligia tima lan ibidiegabai áu, Maganbun luabalin le waríñegubai. Wererun ligía Tima bimetimabái lidan sun baruwa le.*

El nativo: ¡Uy!, qué bárbaro, así no se trata a los señores [...] Dice que usted es más bruto porque debería de aprender la lengua de la tierra donde quiere vivir, que es, además, la más dulce de todos los mares.

Inglés: Habrase visto semejante maleducado, bárbaro, igualado. Con estos salvajes de nada sirven las reglas de cortesía. No hablemos más. A ver tú, léeles y tradúceles el Decreto Real.

El nativo: “En nombre de Su Majestad e inspirados en los principios de nuestra civilización, hemos venido a tomar posesión de estas tierras y a bendecir a sus habitantes”.

Satuyé: ¿De quién hablan ustedes?

Inglés: ¡Ah! Con que te haces el papo, bien que entendías... Hablamos de Su Majestad Jorge V.

Satuyé: A ese hombre que mencionan ni siquiera lo conocemos [...]  
Inglés: Esto es un insulto, recibirán su merecido estos canallas; Majestad, envíenos dos regimientos de soldados ingleses para poder combatir a estos cobardes, salvajes, asesinos. (Murillo Selva 2015a, 37-8).

Murillo Selva parodia, entonces, lo disparatado del pensamiento colonial, según el cual los pueblos originarios deberían agradecer la usurpación, por parte de foráneos, de su tierra, cultura, gobierno y lengua. Ya que “el negro es apreciado [por parte del blanco] con referencia a su grado de asimilación” y “hablar una lengua es asumir un mundo, una cultura” (Fanon 2009, 61-2), se podría deducir que el sistema colonial valora más al negro que habla el idioma imperial. De ahí la actitud servil del traductor nativo que lisonjea al conquistador blanco a la vez que censura a su coterránea.

Por otra parte, el habla franca y racional del héroe garífuna, Satuyé, amén del empleo del idioma garífuna en *Loubavagu*, deconstruye los mitos hegemónicos sobre los pueblos originarios y negros a fuerza del pensamiento contrahegemónico. Además de la versión de la obra que solo emplea el idioma garífuna, la versión en español se representa “indistinta o simultáneamente en lengua garífuna y en lengua española. Esta última se utiliza únicamente cuando su uso es necesario para la comprensión de algunas situaciones [...] y muchísimos pasajes se incorpora el habla del campesino negro hondureño, el cual hace uso indistinto de los pronombres vos, tú y usted, de una manera libre e indiferenciada” (Murillo Selva 2015c, 13). Aparte de servirse del idioma garífuna, entonces, Murillo Selva también deja entrever la interseccionalidad de su estilo decolonial al valerse del lenguaje que caracteriza a los campesinos pobres y los hondureños negros de cualquier estirpe. Logra así universalizar el alcance de su pieza, pues engloba a los grupos marginados de su propia nación y, por extensión, a las comunidades periféricas de cualquier parte del mundo.

Antes bien, las grandes potencias no le hacen caso al máximo líder garífuna, pues prefieren seguir esgrimiendo sus mitos hegemónicos. A falta de un intercambio verdadero, tanto durante la época colonial como en la actual, el diálogo genuino entre las comunidades subalternas y los poderosos resulta, en definitiva, utópico (Mignolo 2005, xix). De ahí que se simule la guerra cruenta entre los ingleses y los garífunas, que precedió a su deportación a Honduras, mediante el mimo y la danza, que sube y baja

de intensidad al ritmo de los tambores —que vienen a ser una suerte de hilo dramático o actor que preside la acción— de acuerdo con el devenir de la contienda.<sup>10</sup> En efecto, al inicio de la batalla los garífunas recurren a un lento baile tradicional de origen español denominado la danza de los moros y cristianos,<sup>11</sup> pero prefieren moverse al son frenético de la punta en el momento álgido de la guerra de guerrillas.<sup>12</sup> Luego de su derrota, en cambio, interpretan una canción nostálgica en garífuna que lamenta la deportación de su tierra natal y hace memoria de esa calamidad para los espectadores actuales.

Los garífunas, entonces, dieron forma a *Loubavagu* y, aún más, reivindicaron su subjetividad al abrazar y dar a conocer su propia historia, amén de adueñarse de su identidad, lo cual les infundió dignidad y amor propio. Conforme explica Arturo Arias, reivindican “la reconstrucción de su historia y el reclamo de su espacio de identidad en un alucinante y vertiginoso discurso fundacional escrito con el cuerpo” (Bähr et al. 2015, 242). La gran mayoría de los garífunas desconocía su propio pasado, que había permanecido oculto entre las versiones oficiales y neocoloniales de la historia caribeña.<sup>13</sup> Al empezar a trabajar con los aldeanos de Guadalupe, Murillo Selva percibió que “deseaban contar a sus demás hermanos y hermanas cómo había sido lo de San Vicente y su llegada a Honduras. En ellas y ellos se percibía un deseo profundo por conocer sus orígenes” (Murillo Selva 2015b, 133). Por eso, “uno de los objetivos de este trabajo ha sido justamente el rescate y valorización de esos siglos enmudecidos” (Murillo Selva 2015c, 13). Tal deseo innato encauzó tanto los temas como las formas y ritmos de la pieza, a la vez que consolidó el empeño de la comunidad para con el montaje.

---

10. Véase Bähr et al. 2015, 241; y Murillo Selva 2016c, 129.

11. La danza de los moros y cristianos rememora las batallas entre los musulmanes y los españoles durante la época de la reconquista, en el siglo XV.

12. De origen garífuna, el contagioso ritmo se ha convertido en uno de los bailes más populares de Centroamérica.

13. De manera similar, el investigador garífuna José Francisco Ávila admite que cuando comenzó las investigaciones para su primer libro, *El poder del orgullo. Pan-garífuna afrolatino* (2021, 110), “no había historias garífunas o afrolatinas en absoluto. Las que existían, eran documentos antropológicos o etnográficos, escritos por europeos. ¡Éramos invisibles a plena vista!”. Asegura que escribió su libro para que los garífunas se convirtieran “en los sujetos de [su] propia historia, en lugar de objetos de la de otra persona” (111). Conocer la historia de sus ancestros le infundió orgullo al autor, quien por fin pudo acoger su identidad con dignidad.

En efecto, los garífunas de Guadalupe se comprometieron plenamente con la autogestión de *Loubavagu*, en consonancia con los objetivos del teatro comunitario de Murillo Selva. Así lo confirma Corrales (2004, 122):

Se trata más bien de entregar las armas de la producción teatral y las metodologías creativas a las mismas comunidades o a los sectores populares, para que sean ellos mismos quienes desplieguen sus posibilidades creativas y reconstruyan (deconstruyan) su propio discurso que es su propia historia, desde su especificidad y desde su visión de mundo en una práctica escénica liberadora. El teatrista se convierte así en un investigador-facilitador, compañero del Otro que es quien produce realmente la dramaturgia y la puesta en escena del espectáculo.

Los garífunas vienen a ser cocreadores de la puesta en escena y, a la par, difusores de su cultura comunitaria, pues según la “Nota al programa 1992” de *Loubavagu*:

Los cantos y la música han sido creados por el pueblo garífuna, algunos de ellos datan de siglos. El poema “A Morazán”, por otro lado, es obra de un miembro analfabeta del elenco, y la creación del decorado se inspiró en un dibujo realizado en la aldea por un niño de 10 años, que asistió a un taller de pintura impartido durante el proceso de montaje. Originalmente varias mujeres de la comunidad bordaron a mano seis trozos de tela, los que en su conjunto conformaban un inmenso paisaje caribeño de 7 x 3 metros [...que] pueden rápidamente voltearse y combinarse de diferentes maneras. En cuanto a la utilería y vestuario, se usaron en lo posible los propios elementos que se pudieron encontrar en la aldea y fueron confeccionados por artesanos locales. (Murillo Selva 2015c, 12)

No cabe duda de que todos los garífunas de la comunidad se esmeraron sobremedida con la función, conforme a su cosmovisión comunitaria. Sobre la base de su valor de la colectividad, los logros garífunas no se consideran individuales, sino comunales (Ávila 2023, 65). De esta manera, Murillo Selva y la comunidad de Guadalupe no solo arrojan luz sobre el pensamiento tradicional de los garífunas, sino que le otorgan protagonismo en la concepción, elaboración y producción de *Loubavagu*.

A todas luces, Murillo Selva y la población de Guadalupe convierten esta obra pionera del teatro comunitario afrolatino en testimonio de

la impresionante voluntad de los garífunas de resistir la discriminación y el avasallamiento de su gente. Frente al discurso supremacista que pretende definir, distorsionar y dominar los cuerpos colonizados (Palaversich 1995, 9), y la mirada blanca que anquilosa al cuerpo negro y procura apropiarse de todo para su beneficio exclusivo, el negro descolonizado afirma su coexistencia con la verdadera esencia del universo “en el proscenio del mundo, salpicando el mundo con su potencia poética” (Fanon 2009, 112, 123). Esta forma de resistencia es precisamente lo que logra el elenco de *Loubavagu* con su ritmo corpóreo que rezuma la épica cotidiana de su cultura ancestral. Con perspicacia, Arturo Arias (2003, 151-2) resume:

La obra reafirma la identidad garífuna y reconstituye su identidad por medio de la estética del placer. La cultura garífuna arma un contra discurso que [...] busca carnavalizar y desestructurar al régimen de poder ladino [...] por la seducción rítmica. Se autoconstituye en objeto de deseo para en seguida transgredir el orden establecido con consentimiento del sujeto hegemónico que paradójicamente quiere hacer aquel ritmo vital suyo porque ha sucumbido al gesto seductor.

Aun cuando los opresores pretenden arrinconar a los garífunas mediante el racismo y los desplazamientos forzosos, esta etnia, en cambio, aporta bastante a las élites sociales. Les brinda su rica cultura ancestral que termina arrobándoles, a la vez que cuestiona su discurso colonial.

Luego de sufrir y el genocidio y el destierro de su población a manos de los imperialistas ingleses, los garífunas pudieron sacar fuerzas de su acervo cultural para sobreponerse a las trágicas pérdidas. Resaltar la resiliencia de esta población periférica a partir de sus propias tradiciones y formas culturales es, en fin, uno de los objetivos de la creación colectiva de Murillo Selva:

Se trata, pues, de poner en escena el discurso de la marginalidad de los excluidos, los invisibilizados, o para decirlo más posmodernamente, “desechables”, pero con la voz de ellos mismos y con las particularidades estéticas de su campo cultural. Esas particularidades incluyen el reconocimiento de su propia historia y las relaciones de poder que se han tejido en torno a sus luchas y a su exclusión. (Corrales 2004, 122)

A modo de ejemplo, los garífunas desterrados continúan sembrando yuca, preparando cazabe —pan de yuca tradicional— y contando

*úrugas*, o cuentos con moralejas en una vibrante escena al principio del Segundo Cuadro. Siguen celebrando su cultura sincrética —un cóctel de las costumbres y religiones africanas, amerindias y europeas—, incluso en los velorios, entre cantos y bailes en que, como rezan las acotaciones, “las mujeres se sitúan frente a los tambores y dialogan con ellos con su pelvis” (Murillo Selva 2015a, 45). El colonialismo interno en toda su crudeza, sin embargo, los vuelve a perturbar, a contrapelo de sus prácticas ancestrales. Esta vez se asoma en forma de hacendados hondureños que les tratan como si fueran peones, mandándolos a trabajar e intentando complacerlos con tabaco y alcohol a la vez que los amenazan con armas a fin de acaparar sus terrenos colectivos. Pese a su brevedad, el Segundo Cuadro abarca más de un siglo, desde la llegada de los garífunas a Honduras a finales del siglo XVIII hasta que la mayoría opta por resistir a los intentos sempiternos de desterrarlos —“formando una imagen de fuerza y decisión frente al público” (47)— a principios del siglo XX. Una vez más reafirman su tenaz voluntad, tanto para el público garífuna como para el ajeno, de enfrentarse a los poderosos, cueste lo que cueste. Acto seguido, emprenden una larga peregrinación a Tegucigalpa en aras del título de sus tierras comunales.

A lo largo del Tercer Cuadro, el elenco sigue narrando, dialogando, mimando, bailando y cantando sus costumbres y peripecias de forma cronológica, a la vez que parodia los sinsentidos y maquinaciones de los mandos supremacistas y un par de garífunas traidores, a principios del siglo XX. El cuadro comienza y termina con un homenaje —en forma de poema épico y una clase, respectivamente— al militar hondureño y presidente progresista de la Federación Centroamericana que abogaba por la educación pública: el general Francisco Morazán.<sup>14</sup> Al conmemorar a los padres de la patria y relacionarlos con sus valores y costumbres, los garífunas impugnan su exclusión de la hondureñidad, reivindicándola más bien. Por otra parte, dan fe de los choques culturales con las autoridades tegucigalpenses, los cuales a menudo resultan en prejuicios y actos discriminatorios contra su etnia. Cabe citar el momento en que el Policía rompe la cuarta pared para buscar la complicidad de la audiencia al tildar a los garífunas de molestosos: “(*Al público*). ¡Que joden estos morenos, verdad!” (51). Pero el Policía pasa por alto el hecho de que la persistencia de los garífunas en

---

14. El general Morazán fue el segundo presidente de la República Federal de Centroamérica, entre 1830 y 1838.

preguntarle por la ubicación del Ministerio se debe a su cansancio por haber caminado tantos kilómetros, amén de su desconocimiento de la urbe y del idioma hegemónico.

De manera semejante, Murillo Selva satiriza al burócrata corrupto que les roba el dinero, engaña a los garífunas, finge estar ocupado cuando no lo está, y agrega un sinfín de trámites cada vez que los garífunas creen haber terminado el papeleo. A pesar de su larguísima caminata, los garífunas lidian con los sinsabores burocráticos con aplomo y tierna ingenuidad que se manifiesta a través de malentendidos jocosos:

Secretaria: Bueno, su huella digital.  
Primera Voz: ¿La huella vegetal? (55)

El ministro también obliga a los garífunas a inscribirse en el Partido del gobierno antes de otorgarles la titulación de su terreno, imposición que parodia Murillo Selva en el discurso propagandístico del dignatario:

Bueno, morenitos, ya todo está arreglado; después de múltiples esfuerzos y gracias al gobierno que yo represento y al glorioso partido al que pertenezco, les hago solemne entrega de este título por el que se les otorga la categoría de municipio con sus respectivas tierras, ¡pero que viva el gran partido!" (57)

Así se pone de manifiesto el contraste entre los valores de la cultura urbana —orientada hacia la jerarquía, el reconocimiento individual, el partidismo y la viveza criolla—, y los de los garífunas, a saber ayuda mutua, supervivencia, alegría y determinación.

En vista de que los hacendados siguen acechando y acaparando las tierras garífunas, se dificulta la subsistencia en los pueblos litorales, por lo que los varones inmigran de modo interno o externo para mantener a sus familias. Muchos garífunas, como Tomás, optan por trabajar para la compañía bananera estadounidense, la United Fruit Company, aun cuando explota, de modo semejante a las élites hondureñas, a los campesinos pobres.<sup>15</sup> A pesar de que desconfía del sindicato obrero del cual forma

---

15. Entre 1899 y 1970, la United Fruit Company fue una poderosa empresa frutera con sede en Estados Unidos que acaparó los terrenos fértiles e intervino en la política de muchos países centroamericanos, además de maltratar a sus trabajadores y reprimir cualquier intento de sindicalizarse. Una de las consecuencias de la entrega

parte un compañero mestizo, Tomás soporta el peso de las iras del capataz cuando los encuentra conversando:

Si pasa un gringo y los ve... ¡quién paga los patos ¡ah! y además, no me mal acostumbres a este negro, bien sabes cómo son de haraganes, mañosos, necios; apenas les das un dedo, terminan no solo cogiéndote el brazo, sino todo, vos, todito... (Murillo Selva 2015a, 66)

Al replicar Tomás que no le insulte y agregar algunas palabras en garífuna, el jefe tilda su lengua de “jerigonza” y le echa del trabajo. Queda patente que el imperialismo norteamericano representado por esta compañía se aprovecha de la jerarquía colonial racista e interseccional que ya existe en Honduras, lo mismo que provoca a los jefes, quienes lo han internalizado a oprimir más a los negros e indígenas humildes que a los mestizos de la misma clase social.

Pero lo más llamativo es que hasta algunos de los mismos garífunas que han migrado a las metrópolis acaben por interiorizar este sistema colonial de casta y se conviertan en traicioneros de su propia raza. A título de ejemplo, la mujer garífuna “urbanamente vestida y con peluca” con la que coquetea Tomás en San Pedro Sula, denigra su idioma compartido con el mismo calificativo peyorativo que había empleado el capataz en la compañía bananera estadounidense: “jerigonza”. Más aún, la Mujer finge no entender su lengua materna y declara: “A mí ya se me olvidó hablar esa papada”. Para colmo, reniega de su propia raza:

Mujer: ¡Primero muerta que meterme con un pelado como vos, negro atrevido!

Tomás: Y vos no sos negra también, pues.

Mujer: ¡No ves que ya no lo soy, animal! (67)

A pesar de tener la tez más oscura que la de Tomás y de recurrir naturalmente a insultos garífunas al enfadarse, la Mujer no solo rechaza su propia raza y etnia, sino que también las traiciona. Además de llamar al Policía, quien inventa un pretexto racista para encarcelar a Tomás, la

---

por parte del gobierno hondureño de tierras garífunas a esa compañía a principios de siglo XX (Ávila 2021, 43) fue que esta etnia, irónicamente, se vio forzada a acudir en masa a buscar empleo en dicha compañía (Ávila 2023, 78).

Mujer se junta con el Policía, abrazándole y riéndose de la desgracia de su coterráneo. Conforme esclarece Fanon (2009, 61-2):

Todo pueblo colonizado, es decir, todo pueblo en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de la cultura metropolitana. El colonizado habrá escapado de su sabana en la medida en que haya hecho suyos los valores culturales de la metrópoli. Será más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura, su sabana.

Sin lugar a duda, la Mujer y el Ayudante garífuna que colabora con El de la Máscara para quitarles la tierra a su gente en otra escena del Tercer Cuadro, han asumido los valores hegemónicos. Peor aún, han renegado de y perjudicado a su propio pueblo, raza y cultura, a los cuales han llegado a considerar inferiores.

Está claro que gran parte del Tercer Cuadro se centra en las peripecias del único personaje de *Loubavagu* que goza de nombre y apellido propio, Tomás Bernárdez, un garífuna corriente que, a pesar de haber migrado a la ciudad, no adopta los valores hegemónicos que la rigen; más bien, sigue valiéndose de los principios comunales de su etnia. Cuando Tomás manda una suma de dinero a su madre, por ejemplo, le informa que la mitad es para la construcción de la escuela en la aldea. Acto seguido, los bailes coreografiados del ritual de la construcción “sugieren imágenes de las acciones que se ejecutan” (Murillo Selva 2015a, 72), pues como reza la Nota al programa de 1992, “en el montaje se trató de significar más las imágenes que las palabras” (Murillo Selva 2015c, 13). El empeño del pueblo en construir su propia escuela y en contratar a un maestro garífuna con estudios académicos —Tomás— patentiza su convicción de que el aprendizaje y la alfabetización en la lengua colonial desarrollan no solo conocimientos, sino también el espíritu crítico a la hora de examinar su propia historia de exclusión del sistema político social y las subsiguientes luchas contrahegemónicas. Y no habría que olvidar que la acción dramática de esta escena corresponde a 1936, momento en que proliferaba la

desconfianza en torno a la política nacional, dado que el general Tiburcio Carías Andino se había convertido en dictador represivo.<sup>16</sup>

Pues bien, los estudios de Tomás reafirman el arrojo que ha heredado de sus ancestros para hacer frente a los abusos, represión y exclusión que sufren los garífunas, así como otras comunidades periféricas, a manos de la dictadura hondureña. De maestro en su pueblo, se sirve de sus conocimientos tanto de la cultura hegemónica como de la garífuna, amén del humor ingenuo, la curiosidad innata y el razonamiento propio de los niños a la hora de alfabetizarlos y enseñarles sobre los derechos humanos, la historia hondureña y los líderes garífunas. Cuando los estudiantes preguntan por los héroes garífunas como Satuyé y Duval,<sup>17</sup> Tomás responde: “Bueno, ellos fueron unos jefes que lucharon junto al pueblo garífuna para defender sus derechos. Ya nadie se acuerda de ellos porque somos desmemoriados, y porque a casi nadie le interesa en este país enseñar realmente cómo fueron las cosas de antes” (Murillo Selva 2015a, 77). Las versiones oficiales tienden a pasar por alto los héroes, derechos y culturas de poblaciones marginadas. Tomás, en cambio, les revela a los niños, como diría Fanon (2009, 120), que “desde el otro lado del mundo blanco, [se percibe] una mágica cultura negra”. De seguro, Murillo Selva y los garífunas se referían a esas fascinantes culturas africanas e indígenas que proliferan en las periferias del mundo occidental al agregar la frase “o el otro lado lejano” al título de *Loubavagu*.

De hecho, esta escena de la enseñanza concierta tanto el estilo como el contenido garífuna con el occidental, con afán de ponerles en diálogo. En efecto, *Loubavagu* entreteje elementos de la cultura subalterna de los garífunas con algunos recursos del teatro occidental. A título de ejemplo, conviene señalar la estructura episódica, la alternación de estilos dramáticos con lo narrativo, los cambios metateatrales de atrezo, vestuario y personajes sobre el escenario, y la alternación de estilos dramáticos que

---

16. El general Tiburcio Carías Andino fue elegido presidente de Honduras en 1933, pero reformó la Constitución en 1936 y se convirtió en un dictador represivo que encarceló y asesinó a sus opositores. Permaneció en el poder hasta 1949. Sus medidas represivas perjudicaron sobremanera a los garífunas y propiciaron las primeras olas de migración a los Estados Unidos (Ávila 2023, 48 y 53).

17. *Satuyé* o Joseph Chatoyer fue el valiente jefe garífuna que poseía talento político y militar. Fue asesinado por los ingleses en 1795, al final de la guerra de los treinta años en San Vicente (Gargallo 2012, 59). Duval, el hermano de Satuyé, fue otro héroe de esa guerra.

distancian al espectador emocionalmente y evocan, en cierto sentido, el teatro épico de Brecht (Muñoz 2008, 160-1). Con respecto al contenido, Tomás pretende sincretizar la cultura propia con la hegemónica al enseñar a los niños a cantar el himno nacional hondureño en garífuna, pero el régimen racista lo persigue por revoltoso, y eso que solo les reveló la historia descartada de la versión oficial. Cuando los aldeanos rehúsan delatar al estimado maestro, el ejército hondureño les obliga a excavar sus propias tumbas y los fusila. Tal escena nefasta se basa en la masacre real de los garífunas en el pueblo de San Juan en 1937.<sup>18</sup> Los que permanecen después del exterminio siguen cantando el himno hondureño al final del Cuadro Tres, pero esta vez en español, lo cual simboliza, a buen seguro, la suspensión del anhelo del reconocimiento oficial de la pluriculturalidad en Honduras.

Por su parte, el Cuarto Cuadro se vale de la parodia y la farsa para poner en entredicho la migración a Estados Unidos como respuesta a la represión y marginalización neocolonial en Honduras, dado que suele facilitar la disgregación familiar, el abandono de los principios comunitarios y la internalización de los valores hegemónicos. Sin duda, la emigración aparta al migrante de su cultura tradicional. En efecto, el personaje del Neoyorquino caricaturiza al emigrante engraido que retorna a su pueblo y presume de haber asumido la cultura imperialista. Chapurrea un español salpicado de frases y palabrotas en *spanglish*, y cuando su mujer no le comprende, responde de manera pícaro:

El N.Y.: Que no hay que creerles a esos políticos, ellos decir muchas mentiras antes de las *foken* elecciones.

Esposa: ¿Qué es eso de *foken*, mi amor?

El N.Y.: Cuando estemos juntitos yo explicarte eso, ¿ok? (Murillo Selva 2015a, 84)

Al llegar a su comunidad, se jacta de su dinero, manda a construir una casa moderna, y critica las costumbres tradicionales, ya que favorece el saber colonial. Sigue hablando de manera incomprensible, y regala apa-

---

18. El 12 de marzo de 1937, doscientos soldados del ejército del general Carías violaron a mujeres y niñas, saquearon casas, desterraron a familias y fusilaron a diecinueve garífunas después de obligarlos a cavar sus propias tumbas en la aldea de San Juan (Ávila 2023, 53-4).

ratos y baratijas *kitsch* a los aldeanos, quienes se quedan asombrados. El Neoyorquino, entonces, encarna el capitalismo, que coloniza subjetividades con el fin de fomentar la servidumbre voluntaria y el goce sempiterno mediante el consumo desenfrenado (Gimbel 2014, 10-4). Proclama a los cuatro vientos que la felicidad está supeditada a los objetos materiales. De manera jocosa, se queja de que su estómago ya no aguanta la comida tradicional, pues se ha acostumbrado a la comida chatarra del norte, y a sus coterráneos les toca alzar al presuntuoso emigrante cuando cruza una pequeña quebrada para que no ensucie sus zapatos.

Resulta irónico —o quizá sea un castigo de los ancestros por haber abandonado la cultura tradicional— que justo cuando el Neoyorquino baila al ritmo de la música norteamericana junto a los aldeanos, se forme un huracán que inunda la casa moderna y arruina los aparatos nuevos. Hasta se ahoga una mujer por intentar rescatar el televisor de las aguas torrentosas. De manera teatral, el Neoyorquino “va despojando a las mujeres de las ropas y objetos que les había regalado. Se desviste, queda en short y descalzo” (Murillo Selva 2015a, 89). Se ve obligado a empeñar la poca mercancía que le queda para que su familia pueda comer. Aun así, se queda con hambre, a merced de los comerciantes que se aprovechan del cataclismo para alzar el precio de la comida.

Serán las mujeres las que, una vez más, animan a la comunidad a sobreponerse a las adversidades, cuando proponen la construcción de la carretera que los sacará del aislamiento y de la miseria al unirlos al resto de Honduras. Pero la alegría y ahínco con los que cantaron, bailaron y mimaron la construcción de la vía se desvanecen apenas se asoman los turistas internacionales, quienes asedian a los garífunas con pretensiones de comprar sus hermosos terrenos litorales que se han vuelto más accesibles por la flamante carretera. El más siniestro de los que pretenden hacerse con las tierras “lleva puesta la misma máscara de la escena de la compra de tierra por la compañía bananera” (92), representando así el círculo vicioso del acaparamiento de los terrenos garífunas por parte de las élites. Aunque El de la Máscara se acerca nuevamente a la que parece ser la más vulnerable, la Anciana, esta le hace frente. Invoca a los ancestros, quienes llevan trajes típicos de la danza guerrera de origen africano denominada “máscaros” y de los espíritus míticos, el “Indio Bárbaro” y el “Guarín” de origen

amerindio:<sup>19</sup> “Saltan a escena, danzan, persiguen y acorralan a los extraños haciendo que se junten con el resto de la población. El potente ritmo de los *máscaros* se apodera de todos. Frente a los tambores, situados en uno de los laterales, uno a uno los espíritus bailan su danza guerrera; el coro, en un lateral, acompaña, los personajes extraños se incorporan al coro” (92-3). A fin de cuentas, la fuerza y belleza de la cultura ancestral de los garífunas termina desconcertando y deslumbrando a los forasteros, tanto que abandonan, por lo menos de momento, sus pretensiones de apropiarse de la tierra garífuna, para participar, más bien, en su prodigiosa cultura.

En última instancia, los garífunas se escapan del círculo vicioso del destierro y de la marginación. de la mano de su asombrosa cultura tradicional que da señales de ofuscar —y quizá incluso alterar— los intereses hegemónicos. Mediante un canto en garífuna y español, los garífunas piden a los blancos que reconozcan su hondureñidad o, por así decirlo, la dimensión pluricultural y pluriétnica de Honduras. Con el despliegue de la bandera hondureña y la invitación al público variopinto a unirse al elenco garífuna para bailar y hacer el último saludo de *Loubavagu*, hacen constar, sin duda alguna, lo atrayente de su cultura, así como su voluntad de integrarla por entero a la hondureñidad. El alcance, en cierto sentido, de este objetivo se confirma por medio de los numerosos críticos hondureños que califican *Loubavagu* como un clásico nacional de la historia e identidad (Bähr et al. 2015, 231-4). Resulta paradójico que los más marginados fueron los que mejor le señalaron al dramaturgo el camino estético, ético y político a seguir para lograr una propuesta escénica más acorde con la realidad centroamericana (Murillo Selva 2016c, 213). Conforme manifiestan Jimmy Noriega y Analola Santana (2018, 21), el teatro puede sacar a la luz los legados duraderos del colonialismo y racismo, para brindar, más bien, formas artísticas disidentes. A partir del esplendor *performativo* del acervo garífuna, se ha hallado una nueva forma dramática que procede de las tradiciones culturales de esta etnia.

---

19. También conocido como *wanaragu*, el *máscaro* es una danza ritual de hombres enmascarados que corresponde a la época navideña. Rememora la resistencia del pueblo garífuna contra los europeos en San Vicente (Ávila 2023, 76). El “Guarín” es el espíritu del máximo líder garífuna, Chatoyer o *Satuyé*. El indio Bárbaro, por su parte, es “un personaje mítico en el folclore garífuna, que es una caracterización de los guerreros indios caribes en San Vicente”, cuya piel se pinta con el tinte vegetal *roucou* (Ávila 2021, 50).

Puede que el logro más importante de este teatro comunitario sea que ha tenido, hasta cierto punto, un efecto contrahegemónico sanador para el elenco garífuna. Habida cuenta de que los actores subalternos actúan su propia historia, dejan en evidencia los mecanismos y huellas del colonialismo. Reivindican sus raíces, saberes e identidad colectiva “en una suerte de terapia descolonizadora, o decolonial” (Corrales 2012, 165-7), a la vez que valoran su convivir armonioso con la naturaleza, que une la vida a lo espiritual en compromiso con la cultura ancestral y el bienestar comunal. Tales modos de ver el mundo podrían beneficiar sumamente al mundo occidental si se les prestara atención. Conforme esclarece Murillo Selva (2016c), el dramaturgo y los garífunas sabían que no podrían vencer al neocolonialismo actual con las armas, la tecnología ni la ciencia, aunque lo podrían lograr, eso sí, con aquello de lo que el poder carece por completo: “La cultura (la de verdad), el amor a la vida y a la justicia” (228-9). Al resistir la masificación inhumana, semejantes creencias éticas contrarrestan, además, la cultura vacía que difunde la globalización (124). Y es que no se puede imaginar una alternativa a la retórica ni la lógica soterrada de la modernidad desde dentro del sistema (Mignolo 2005, 114). Por eso resulta lamentable que la mayoría del mundo occidental ignore la cosmovisión garífuna.

A causa de la diáspora, el desapego y el desconocimiento de los valores, creencias y tradiciones ancestrales cunden incluso entre los propios garífunas. Al igual que el Neoyorquino en *Loubavagu*, el inmigrante garífuna en Nueva York que protagoniza la breve ceremonia y guion escénico titulado *La danza con las almas*, Johnny Arzú, también se aparta de manera paródica de su cultura de origen. A diferencia de *Loubavagu*, sin embargo, la ira de los ancestros en *La danza con las almas* no desata una catástrofe natural sobre un pueblo seducido por la cultura capitalista, sino que provoca la grave enfermedad de un inmigrante que se ha dejado engatusar por los valores embaucadores del supremacismo estadounidense. Aunque la acción dramática se concentra en Honduras, el Prólogo tiene lugar en Nueva York. Durante la primera canción narrada al ritmo de *paranda*,<sup>20</sup> solo el público puede observar el acercamiento de un *gubida*, o espíritu ancestral,<sup>21</sup> a

---

20. La *paranda* se originó como villancicos navideños en el siglo XIX, cuando los ritmos tradicionales de los garífunas y la guitarra acústica, así como otra música española y latinoamericana, se fusionaron (Ávila 2021, 51).

21. Los *gubidas* son ancestros enojados que provocan enfermedades entre aquellos que les hacen caso omiso (Ávila 2023, 68).

Johnny mientras duerme en la urbe. Se podría considerar a esta aparición como una suerte de “espectro político” que aboga por un futuro más inclusivo (Blanco y Peeren 2013, 309-13), o una especie de santo lacaniano que, como resto inasimilable del sistema neoliberal, procura interrumpir el ciclo del “consumidor consumido” del capitalismo para sustituirlo con otro modo de vivir (Alemán 2014, 41-3), que estriba, en este caso, en la cultura garífuna.

Murillo Selva emplea la sátira farsesca en verso para subvertir la petulancia hegemónica de la ciencia norteamericana que no logra curar enfermedades desatadas por el estilo de vida moderno. Cuando Johnny intenta medicarse con fármacos norteamericanos de venta libre, convulsiona al ritmo vertiginoso de la punta. Acto seguido, acude a un doctor estadounidense cuyo diálogo consiste en farsa lírica: “No entiendo lo que pasa.../ la medicina que le receté/ es la más cara que en el mercado hay. / Por ello, muy buena tiene que ser, / además...yo, especialista soy...” (Murillo Selva 2016a, 24). Incluso, se echa la culpa de su negligencia médica al enfermo: “(Para sí mismo) / ¡Qué extraño! ¡Será que él mismo se quiere/ complicar? / Seguramente no desea ir a trabajar (*a la hermana*) / si no se cura con la medicina que le di nadie/ lo podrá curar” (25). Estas apologías del saber colonial demuestran un fallo en la ciencia moderna que, parafraseando a Allan Megill (2011, 196), pasa por alto el pasado que sigue inquietando al presente mientras este persigue lo nuevo de modo implacable. Frente a semejante altanería científica, la Hermana de Johnny reza en garífuna a los espíritus ancestrales, cuyas voces en *off* le alientan a llevar a su hermano a su pueblo natal. Por cierto, ha sido un personaje femenino —al igual que en *Loubavagu*— quien intuye la solución en el Prólogo de *La danza con las almas*.

Al principio, Johnny se opone al regreso a Honduras, pues ha internalizado los prejuicios de las potencias mundiales que solo admiten el saber moderno, a la par que menosprecian las perspectivas, creencias y conocimientos que proceden de comunidades periféricas. De modo irónico, cuestiona: “Pero si no me curo en Nueva York, / ¿cómo crees que en el pueblo, / donde tanta ignorancia hay, / posible será?” (Murillo Selva 2016a, 25). A esta pregunta retórica le responde con humildad la Hermana: “Nada se pierde con probar” (26). Apenas llega Johnny a su aldea natal al principio del Primer Acto, sus coterráneos lo acogen calurosamente y le brindan esperanza: “Aquí en el pueblo quizá puedas sanar” (27). En lo

que respecta a las diferencias entre el país de llegada y el pueblo trópico, Corrales (2012, 69) señala con perspicacia: “Hay una clara divergencia entre el mundo mágico/religioso acoplado al entorno sociocultural y al paisaje de los garífunas en el Caribe centroamericano, y la realidad laboral y de exclusión de los migrantes centroamericanos en las grandes ciudades del norte”. Aún más, se dejan entrever los valores comunales y espirituales de los garífunas cuando consulta la *buyei*, o guía espiritual, con los ancestros antes de determinar que la salvación de Johnny radica en la celebración del mayor rito sagrado, el *dogü*.<sup>22</sup>

El resto del Primer Acto y todo el Segundo Acto vienen a ser representaciones teatrales de los pasos del *dogü*, para cuya ceremonia acuden ancestros de los cuatro puntos cardinales de la tierra. Tales aparecidos se convierten en forma humana mediante la posesión, con el fin de alimentarse, entretenerse, bailar, reírse, gozar y celebrar su cultura junto a los aldeanos. En último término, su participación en el rito sagrado consolida los lazos entre los vivos y los muertos. Los doce pasos de la representación teatral del *dogü* intercalan el español con la lengua garífuna, las bendiciones con el goce, el descanso en las hamacas con el mimo de los preparativos, así como varias danzas que suben y bajan de intensidad al ritmo de los tambores, cantos del coro y canciones narradas que explican el contexto y el propósito de la ceremonia. El narrador acentúa la tradición oral y la convivencia equitativa entre la naturaleza y lo humano al contar una leyenda, o

---

22. Antes de escribir el guion dramático de la ceremonia del *dogü*, Murillo Selva entrevistó a garífunas mayores y consultó el texto antropológico de Ruy Galvao Coelho (1995), *Los negros caribes de Honduras*. El dramaturgo explica que el arrastre de los pies al ritmo de los tambores durante el *dogü* mimetiza “la lenta progresión de los espíritus hasta su última morada” (Murillo Selva 2016b, 47-52). La *Buyei*, o chamán, sirve de intermediario entre los vivos y los *gubidas*, o espectros ancestrales, para que estos le señalen la manera de sanar al doliente (Ávila 2023, 68). Por lo común, la *Buyei* cura enfermedades para las cuales la medicina no surte efecto, a través de la posesión por espíritus y la celebración de ceremonias como el *dogü*. Este rito sincrético integra “elementos religiosos africanos, indígenas precolombinos y europeos” (Murillo Selva 2016b, 49). Los preparativos pueden tardar años y el rito dura hasta cinco días. Integra pasos sucesivos de bailes, cantos, ofrendas, bendiciones, ayuda mutua, el sacrificio de animales y procesiones entre todas las generaciones vivas y muertas. La finalidad del *dogü* es aplacar a los ancestros y reforzar la reciprocidad con sus descendientes, a quienes les toca preservar la cultura para que los espíritus avancen hasta la cúspide del cielo mientras estos protegen a los vivos. Al terminar la fiesta, borran sus rastros en señal de respeto para la naturaleza (Gargallo 2012, 44, 49-52).

*úruga*, sobre el motivo por el cual la cabeza del zopilote es de color rojo. Esta escena onírica tiene lugar justo en el momento en que descienden los espíritus ancestrales antes del intermedio.

Durante el Segundo Acto, que consta de los últimos siete pasos de la ceremonia dramática del *dogü*, el elenco rompe la cuarta pared y pide a la audiencia que se una a la procesión. Luego de sacrificar a los gallos, se sirven las ofrendas a los espíritus mientras bailan canciones sagradas con poderes curativos y se solicita la purificación de los descendientes. Los aldeanos también comen y gozan al son de las maracas. Al concluir la ceremonia, entierran la comida sobrante para que la disfruten otros aparecidos, se deshacen de los rastros de la fiesta y contemplan el fuego encendido que indica la conformidad de los espíritus. En un brevísimo Epílogo, Johnny agradece de corazón al pueblo garífuna por haberle sanado. A pesar de que le toca volver a Nueva York por la escasez de trabajo en Honduras, Johnny afirma su aprecio por su gente. Promete retornar pronto y decide llamarse Larugu en lugar de su nombre anglicista, una acción que simboliza la alta estima, el cariño y el respeto que ha recuperado para su cultura, valores e identidad. Se reafirma así la vigencia de los saberes ancestrales y de las creencias espirituales de los garífunas frente a la infiltración de la cultura moderna por la migración a Nueva York.

Irónicamente, los garífunas brindan los aportes de sus costumbres periféricas incluso a la élite que tiende a menospreciarlos. Como advierte Homi Bhabha (2018, 48), hace falta turbar el poder y el conocimiento hegemónico para producir otros espacios de significación subalterna. Es precisamente lo que pretenden los garífunas al invitar a espectadores ajenos a participar en aquel rito para el cual, pese a su pobreza, invierten mucho tiempo y dinero con motivo de propiciar el bienestar de sus seres queridos y por extensión, de todo el mundo. Mario Gallardo cuenta que varios garífunas reprocharon a los miembros del grupo teatral el haber convertido el *dogü* en una obra dramática. No obstante, los actores decidieron que hacía falta poner en escena este rito religioso para que los jóvenes de la comunidad aprendieran a respetar sus tradiciones. En efecto, Gallardo pudo comprobar mediante la observación anecdótica que, si bien las peripecias de Johnny al inicio del montaje les hacían reír a los espectadores garífunas, estos se volvieron serios durante la representación del *dogü* y plenamente complacidos en el momento en que el rito cura al protagonista (Tosatti Franza et al. 2016, 72-3). Al compartir esta ceremonia íntima y celebrar el

triumfo de la espiritualidad subalterna sobre la ciencia occidental, el público garífuna reafirma sus valores, identidad y creencias contrahegemónicas, a la vez que los espectadores ajenos pueden conocer, aprender y valerse de una rica cultura que anteriormente desconocían.

En resumen, *Loubavagu* y *La danza con las almas* difunden y celebran la voluntad, la colaboración comunitaria y el ingenio con los cuales los garífunas se han adaptado a entornos volubles, superado crisis y preservado su cosmovisión ancestral pese a la continua expulsión de sus tierras por parte de las potencias mundiales y las élites caribeñas. De la mano de Murillo Selva, han reformulado sus prácticas tradicionales, símbolos, ceremonias ancestrales, ritos y signos espectaculares de tal manera que lograron crear una forma dramática innovadora. Esta experiencia hizo que muchos de los actores y espectadores garífunas adoptaran una nueva confianza decolonial, arraigada en su identidad, creencias y costumbres, que les motivó a luchar por los derechos de sus comunidades. Entretanto, los garífunas se han visto obligados a continuar desparramándose por el mundo debido a los efectos del (neo)colonialismo supremacista que los excluye, pero aun así sus modos de ser y de conocer permanecen a la vista si los espectadores y los grupos dominantes los quisieran disfrutar y reproducir para el bien común. 🐾

### Lista de referencias

- Alemán, Jorge. 2014. *En la frontera. Sujeto y capitalismo*. Barcelona: Gedisa.
- Arias, Arturo. 2003. “¿Es *Loubavagu* un texto?”. En *Escenarios de una pasión. Rafael Murillo Selva: medio siglo de teatro*, 151-2. Ciudad de Guatemala: Letra Negra.
- Ávila López, José Francisco. 2021. *El poder del orgullo: pan-garífuna afrolatino*. Nueva York: Garífuna Afro-Latino Entertainment.
- . 2023. *Ancestros garífuna: descifrando la historia garífuna a través del ADN*. Nueva York: Galant.
- Bähr, Eduardo, et al. 2015. “Críticas y opiniones (reseñas)”. En *Obras completas. Tomo I: Teatro comunitario y de la oralidad*, de Rafael Murillo Selva, 229-37. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Bhabha, Homi. 2018. “DissemiNation”. En *The Routledge Diaspora Studies Reader*, 46-9. Londres: Routledge.
- Blanco, María del Pilar, y Esther Peeren. 2013. “Spectral Subjectivities: Gender, Sexuality, Race/Introduction”. En *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, 309-16, Londres: Bloomsbury.

- Corrales, Adriano. 2004. “Teatro popular en Centroamérica. Hacia una nueva metodología: la propuesta de Rafael Murillo Selva”. *Escena: Revista de las artes* 54 (1): 109-30.
- . 2012. “Hacia un teatro decolonial o de la liberación: la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón”. *Temas de nuestra América* 28 (número extraordinario): 163-72.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Gargallo, Francesca. 2012. *Garífuna, garínagu, caribe: historia de una nación libertaria*. Ciudad de México: Wordpress. <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/garifuna-garinagu-caribe/>
- Gimbel, María Victoria. 2014. “Introducción”. En *la frontera. Sujeto y capitalismo*, de Jorge Alemán, 9-21. Barcelona: Gedisa.
- Megill, Allan. 2011. “From ‘History, Memory, Identity’”. En *The Collective Memory Reader*, editado por Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi y Daniel Levy, 193-7. Oxford: Editorial Universitaria.
- Mignolo, Walter. 2005. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell.
- . 2009. “Frantz Fanon y la opción decolonial: el conocimiento político”. En *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon, 309-26. Madrid: Akal.
- Muñoz, Willy. 2008. “El performance de la tradición y la nacionalidad en *Loubavagu* o ‘el otro lado lejano’ de Rafael Murillo Selva Rendón”. *Negritud: Revista de Estudios Afrolatinoamericanos* 2: 157-65.
- Murillo Selva, Rafael. 2015a. “Loubavagu o el otro lado lejano”. En *Obras completas*. Tomo I: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 17-96. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2015b. “Loubavagu o el otro lado lejano: diario de trabajo (1979-1980)”. En *Obras completas*. Tomo II: *Teatro comunitario y de la oralidad; Diarios de trabajo*, 79-146. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2015c. “Notas al programa”. En *Obras completas*. Tomo I: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 11-6. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2016a. “La danza con las almas”. En *Obras completas*. Tomo IV: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 19-45. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2016b. “Nota al programa. Apéndice antropológico”. En *Obras completas*. Tomo IV: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 47-58. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2016c. *Obras completas*. Tomo VI: *El reino de la libertad. Entrevistas a Rafael Murillo Selva*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Noriega, Jimmy, y Analola Santana. 2018. *Theater and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas*. Carbondale: Editorial Universitaria de Southern Illinois.
- Palaversich, Diana. 1995. “Postmodernismo, postcolonialismo y la recuperación de la historia subalterna”. *Chasqui* 24 (1): 3-15.

- Tosatti Franza, Alejandro, et al. 2016. “Comentarios”. En *Obras completas*. Tomo IV: *Teatro comunitario y de la oralidad, de Rafael Murillo Selva*, 59-82. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Wynter, Sylvia. 2009. “En torno al principio sociogénico: Fanon, la identidad y el rompecabezas de la experiencia consciente y cómo es ser ‘negro’ ”. En *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon, 327-70. Madrid: Akal.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

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

## **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](mailto: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*,<sup>1</sup> 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 Demidow*.

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.<sup>2</sup>

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.

## ***Maravilla Estar o la migración interior***

*Maravilla Estar or Interior Migration*

**LUIS FERNANDO LOAIZA**

Universidad de Caldas

Manizales, Colombia

[luis.loaiza@ucaldas.edu.co](mailto:luis.loaiza@ucaldas.edu.co)

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.4>

Fecha de recepción: 16 de enero de 2026

Fecha de revisión: 26 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 24 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

En el presente texto, se intenta hacer un análisis de la obra *Maravilla Estar*, de Santiago García, en clave migratoria. Aunque la obra contiene diversos elementos literarios propensos a análisis desde otras perspectivas, el autor se centra en la figura de su personaje protagónico, Aldo Tarazona Pérez, y su tránsito por el universo de Alicia (sin saber muy bien de dónde viene o hacia dónde va). Se espera que, en cierto sentido, pueda ser este un nuevo homenaje al maestro García y a la profundidad de su pensamiento.

PALABRAS CLAVE: Colombia, teatro, Santiago García, migración, extranjero, interior.

## ABSTRACT

This article endeavors to undertake an analysis of Santiago García's play *Maravilla Estar* through the lens of migration. Although the work comprises diverse literary elements amenable to analysis from alternative perspectives, the author concentrates on the figure of its protagonist, Aldo Tarazona Pérez, and his traversal of an Alice-like universe (without any clear certainty as to his origins or his destination). It is hoped that, in a certain sense, this may constitute a further tribute to Maestro García and to the profundity of his thought.

KEYWORDS: Colombia, theater, Santiago García, migration, foreigner, interiority.

*A Santiago García*

*Tantos años y todavía no encuentro la respuesta. Sepan que no tengo mucho tiempo y se me esfuma el que me dieron... Ustedes, los asesinos, los que volvieron este suelo basura, no pasarán. Ustedes enterraron puntas de pedernal en mi cuerpo. Yo me les enfrento con la creación. He pintado lobos y los he puesto a volar, he pintado rostros que hablan lenguas cifradas, he hablado con los muertos, he visitado el futuro. Ustedes, mientras tanto, han bebido nuestra sangre. No los perdono porque no me olvido de mí, ni me olvido de mis hermanos. Mis hermanos... están en mis heridas. Tengo cientos de personajes que rondan en las noches. ¿Quieren saber quién soy? Soy el payaso de Paulina Pinzón, el Arcángel de Gabriel García que murió picado de culebra. El padre de Catalina y María del Rosario. El novio de María Belia y el amigo de Patricia. Soy grupo. Soy Santiago. Soy creación colectiva. Soy cuerpo.*

(García 1990)

## LA CIUDAD COMO DESTINO MIGRATORIO EN COLOMBIA EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

PARA EMPEZAR NUESTRA reflexión, recordemos que, en términos generales, los estudios en torno a la migración en Colombia “está[n] directamente relacionad[os] con el desarrollo social, económico y político de

la sociedad y la necesidad de dar una respuesta regulada y coordinada a las corrientes de población, tanto de connacionales al interior y al exterior del territorio, como de extranjeros provenientes de distintas partes del mundo” (González 2010, 238).

En este sentido, González (238-9) señala que los trabajos académicos se han centrado principalmente en cinco áreas, desde 1970 hasta 2010 (momento en el que su trabajo fue publicado):

- estudios históricos;
- textos etnográficos y sociológicos;
- enfoques económicos;
- migración de comunidades calificadas;
- políticas estatales.

En los años ochenta en Colombia, se da una marcada tendencia de migración interna, en especial del campo hacia la ciudad. Dos fueron sus causas principales: la baja productividad agrícola (Granados 2010, Martínez 2002) y la presencia del conflicto armado en las zonas rurales (Paredes 2016). No obstante, ante la esperanza de una vida mejor en las urbes, los migrantes internos se topan con rupturas de su tejido social y una vida precaria llena de discriminaciones y limitaciones (Carillo 2009). En última instancia, se entiende que este proceso migratorio también generó un impacto sociodemográfico notorio en las ciudades, en particular relacionados con los asentamientos de las estructuras urbanas en las periferias (Villarraga 2015). En términos generales, no hubo políticas claras y abarcadoras que pudieran establecer estrategias reales de protección para aquellas personas que debieron iniciar procesos migratorios a nivel interno en el país.

Por nuestra parte, destacamos algunas obras literarias que resaltan la problemática migratoria, en especial centrada en la migración interna. Obras narrativas como *La virgen de los sicarios* (1994), de Vallejo; *Rencor* (2006), de Óscar Collazos; o *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, muestran el movimiento de diversas comunidades colombianas a partir del telón de fondo de la violencia vivida en el país. Textos como *A lomo de mula* (2016) o *Selva adentro* (1987), de Alfredo Molano, recaban las voces campesinas y experiencias migratorias desde una poética testimonial (la primera en relación con el impacto de las FARC en el país y la segunda en relación con la colonización del departamento del Guaviare). En este sentido, cabe resaltar que la producción literaria contrasta en cierta manera con la producción académica y gubernamental que intenta explicar el fenómeno

migratorio de manera general y con fines legislativos; mientras que la literatura se centra, por una parte, en producir relatos individuales con la violencia como telón de fondo y, por otra, en dimensionar la experiencia en lugar de los datos.

El teatro también ha puesto de su parte para permitir comprender el fenómeno migratorio en el país desde la metáfora teatral. Resaltamos aquí el artículo *Duelos migratorios como objetos de representación: las guerras no contadas* (2024), de Ortega y Camacho, en el cual se analizan las obras recientes *Pies morenos sobre piedras de sal* (2018), de Ana María Vallejo; *Mapa* (2023), de Amaranta Osorio; y *Silencios*, de Camilo Vergara. En el texto se explora la experiencia de la migración en las tres obras desde una perspectiva simbólica que ofrece una comprensión estética, que desborda un análisis frío del fenómeno migratorio. La idea de “duelo migratorio” permite comprender la experiencia emocional de la pérdida, visibiliza experiencias profundas que no se revisan en los estudios estadísticos o institucionales de la migración y reivindica las metáforas teatrales como forma de concretar lo indecible de la experiencia migratoria.

Hay que mencionar que, según nuestra interpretación, algunas de las obras más importantes que han explorado el tema de la migración interna en los años setenta y ochenta han sido producidas por el teatro La Candelaria y es por esta razón que hemos decidido analizar *Maravilla Estar* como uno de sus ejemplos. En este artículo pretendemos señalar que ya había una intuición de la metáfora migratoria que aparece en obras como *La ciudad Dorada* (1973), *Diálogo del rebusque* (1981) o *El paso* (1988). Justamente, nos parece que *Maravilla Estar* está atravesada por esa macropoética migratoria. La ciudad, ese destino señalado por Aldo Tarazona Pérez, su protagonista, alude al estado de expectativa y esperanza puesto por aquellos que tuvieron que salir de sus campos para encontrarse con el choque de la realidad de las grandes ciudades.

## SANTIAGO GARCÍA Y EL TEATRO LA CANDELARIA

Santiago García fue uno de los más importantes y prolíficos directores de teatro en Colombia. Conocido por su arduo, intenso y comprometido trabajo en torno al teatro, se destacó por su profundo pensamiento y su capacidad interdisciplinaria. En la colección de libros *Teoría y práctica*

*del teatro* (tres volúmenes) han quedado registradas sus preocupaciones, recogiendo algunas ideas teóricas sobre el teatro, algunos intentos de sistematización de su forma de trabajo con el grupo La Candelaria y variadas reflexiones sobre temas relacionados con la teatralidad.

El maestro García nació en Bogotá en el año 1928 y, como muchos de los grandes creadores teatrales de la historia, tuvo sus primeras aproximaciones con el teatro en su infancia: en su caso, desde los siete años, en algunas obras escolares. Una vez finalizó sus estudios de bachillerato, ingresó a la escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional, de la cual se graduó en 1951. Posteriormente, viajaría a Europa para profundizar sus conocimientos en artes y arquitectura.

En la presidencia de Rojas Pinilla, el maestro Seki Sano fue contactado y contratado para formar actores en Colombia, dado que el mandatario tenía control sobre las emisiones de la recién llegada televisión a Colombia. Santiago García inició su formación teatral bajo la tutela de Seki Sano en 1957, en el llamado Instituto de Artes Escénicas. Este mismo año, García ingresa como profesor de Teatro del Distrito y un año después funda el Teatro El Búho de la mano de Carlos José Reyes.

En 1960, García vuelve a Europa a estudiar dirección teatral y cine, y a su regreso articula las actividades del Teatro El Búho con el grupo de Teatro de la Universidad Nacional. El 6 de junio de 1966, fundaría la Casa de la Cultura que posteriormente, entre 1968 y 1969, se convertiría en el Teatro La Candelaria. Durante los años setenta, el grupo La Candelaria inicia una exploración profunda sobre las posibilidades de un teatro colectivo que se convertiría en la metodología de creación colectiva, centrada en una fase de motivación, una fase de investigación, una fase de improvisación y una fase de montaje operativo y textual.

En los años ochenta, La Candelaria desarrolla algunas obras de autor. El caso es interesante, dado que no se interesan por poner en escena dramaturgias universales, sino que algunos integrantes se arriesgan como autores teatrales originales. En este momento, Santiago García inicia una interesante faceta como autor que en cualquier caso seguiría fundamentando la creación en grupo. Seis son sus obras individuales:

- *Diálogo del rebusque* (1981): basada en *La vida del Buscón*, de Quevedo, en la cual juega con el lenguaje picaresco del Siglo de Oro español y el lenguaje coloquial colombiano.

- *Corre, corre Chasqui Carigüeta* (1985): basada en la *Tragedia del fin de Atahualpa*, obra quechua del siglo XVI.
- *Maravilla Estar* (1986): obra con intertextualidad literaria que alude al existencialismo y el absurdo, basada en las obras *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll.
- *La trifulca* (1991): obra basada en exploraciones del grupo respecto a la *Ópera de los tres centavos*, de Brecht, que dialoga con las muertes de algunos líderes sociales colombianos.
- *Manda Patibularia* (1996): basada en la novela *Invitado a una decapitación*, de Vladimir Nabokov, y algunos textos de Kafka y Camus.
- *El Quijote* (1999): recreación de episodios de *Don Quijote de la Mancha* con un toque latinoamericano.

Nótese que todos los textos provienen de alguna exploración intertextual con obras literarias universales. Por ahora, nos disponemos a analizar la obra *Maravilla Estar* en clave migratoria, motivo por el cual nos distanciamos de un análisis directo de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll, pues excedería nuestros propósitos.

## MARAVILLA ESTAR

ALDO: ¡Ah, de la vida! ¿Nadie me responde? Ni el más leve ruido... Ni del impreciso horizonte a mis espaldas, ni de esta oscura presencia delante de mis ojos. Ni una respuesta, ni una señal... Nada. Ni de este lado, ni de este otro... Nada. Solo un lívido vapor —quizás nubes de polvo... Allá a lo lejos... Allá enfrente... Algo así como luces muy borrosas... Espejismos... Nadie... Nada...

(García 1990, 96).

*Maravilla Estar* es la tercera obra de Santiago García. Fue escrita en San Juan de Costa Rica, en 1986. En esta época, el maestro se encontraba dirigiendo *El diálogo del rebusque* en el país centroamericano. Algunos dicen que fue escrita en su cuarto de hotel y otros que la escribió “de una sentada” en un parque de San Juan. Como obra escénica, fue estrenada en 1989 por el grupo La Candelaria, bajo la dirección del maestro García participando también como escenógrafo. Originalmente, el elenco estuvo compuesto por Fernando Peñuela, Carolina Vivas, César Badillo e Ignacio Rodríguez. En la página del Hemispheric Institute de la New York Uni-

versity se puede acceder a una versión corta de la obra cuyo elenco está compuesto por Fernando Peñuela, Fanny Baena, César Badillo y el propio Santiago García (en el papel de Fritz).

Lo cierto es que está basada parabólicamente —como diría [Sarrazac \(2011\)](#) sobre la dramaturgia post-Strindberg— en *Alicia en el País de las Maravillas* y en *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll. Fundamentalmente, la alusión a las obras de Carroll se encuentra en cuatro elementos concretos: a) el viaje de Aldo de un espacio más o menos conocido a una dimensión desconocida y caótica; b) el nombre del personaje femenino de la obra, Alicia; c) la maleta de la cual surge tanto el rol de explorador de Aldo como su identidad, dado el contenido de la maleta; y d) en algunos juegos de palabras más o menos absurdos, exacerbados y más explícitamente aludidos en la boda de Alicia, por parte de Bumer.

La obra nos presenta a Aldo Tarazona Pérez, un personaje que deambula por un espacio vacío y a quien se le presentan acontecimientos y personajes confusos que, por momentos, parecen estar en un escenario teatral. Estos configuran distintas situaciones que, a medida que la obra transcurre, van definiendo el sentido y el sinsentido del devenir de la vida de Aldo. La obra está constituida por diez escenas. Comentamos las primeras cinco de forma somera, para dar entrada a nuestro análisis:

## I. PRESENTACIÓN

En la primera escena, aparece Aldo vestido de explorador con una maleta en el hombro y un maletín en la mano. Inicia la escena con un breve soliloquio cuyo genotexto lo encontramos en el poema “Ah, de la vida... ¿nadie me responde?” de Francisco de Quevedo. Aquí un guiño al profundo estudio de la obra quevediana por parte de García (desarrollado previamente para su obra *El diálogo del rebusque*). En el breve soliloquio, nos enteramos de que Aldo viene de otro lugar: “El oscuro horizonte a [sus] espaldas” ([García 1990](#), 96). Y que, hacia el frente, puede apenas entrever un vapor lívido. Parece buscar un lugar para estar a solas. Una vez que ha decidido quedarse en este lugar, Bumer aparece interrumpiéndolo y haciéndole saber que no se encuentra solo, que no es el primero en pasar por ese lugar y que da igual si va hacia adelante o hacia atrás. Ante esto, ninguna explicación de Aldo hace que Bumer se calme, pues este se encuentra visiblemente alterado por su presencia.

## II. ALICIA LA MENTALISTA

Ingresa Alicia, respondiendo al llamado de Bumer, con los ojos cubiertos. Desde lejos y siguiendo las preguntas de Bumer, Alicia “adivina” cómo es, quién es y qué hace Aldo a partir de la “adivinación” de los elementos que lo caracterizan (su ropa, su sombrero, sus maletas...) y del contenido de su maleta. Gracias a ella, nos enteramos de su nombre (Aldo Tarazona Pérez), su profesión (explorador) y sus gustos. Una vez finalizado el número de Alicia, Bumer reprocha la presencia de Aldo; Aldo intenta indagar dónde y cuándo se encuentra, pero Bumer lo evade hasta finalmente dejarlo a solas con ella, que se ha desmayado. Aldo intenta saber más sobre esta extraña situación, pero Alicia también lo evade. Aldo se encuentra notablemente interesado en Alicia, quien manifiesta algo de indisposición física hasta el punto de revelarle que se encuentra embarazada. Aldo supone que el padre de la criatura es Bumer, e intenta protegerla y cuidarla.

## III. LA TORMENTA

Bumer interrumpe a Aldo, vociferando y renegando por considerar que este se ha aprovechado de su hospitalidad para pasarse de listo con Alicia. Aldo intenta explicar la situación, pero Bumer se niega a aceptarla, renegando de su profesión: “Son magníficos actores, los exploradores” (107).

## IV. EL CAMBIO

Fritz (el aparente ayudante de Bumer) intenta llevarse a Alicia, pero Aldo se interpone, de manera que Fritz lo noquea. Una vez que Aldo se encuentra adormecido, Fritz le reprocha a Bumer el hecho de encontrarse bajo los efectos del alcohol. Ambos se transforman en esta escena, preparándose para lo que viene, como si de dos actores en camerinos se tratase. Una vez que Aldo se despierta, Bumer finge ser el sobrino de Fritz, “Elías”, y Fritz finge ser el hijo de Bumer, “Bumer” (es decir, Bumer hijo). Le indican (¿le hacen creer?) a Aldo que Bumer padre ha muerto hace cinco años, lo cual genera confusión en Aldo pues lo ha visto hace tan solo unos minutos. Una vez que Aldo asume provisionalmente esta nueva realidad, vuelve a exigir respuestas sobre su situación. Fritz (Bumer hijo)

se dispone a responder, pero como respuesta señala a Alicia, quien llega con un niño de cinco años a su lado (los mismos cinco años de la muerte de Bumer).

## V. EL REGRESO DE ALICIA

Aldo no reconoce al niño, lo cual hace que Alicia se moleste desde el inicio de la escena y le haga saber a Aldo que no es la primera vez que asume esa actitud. Alicia le indica que es hijo de los dos y Aldo sigue sin entender cómo es esto posible. Esta situación desata una fuerte discusión entre ambos, que produce cierta suspensión de la incredulidad de Aldo, quien empieza a asumir las explicaciones de Alicia como posibles, mientras ella intenta hacerle entender (¿creer?) que él desapareció durante un tiempo. Esta desaparición genera un bucle en el tiempo pues se sugiere sutilmente que la llegada de Aldo al lugar baldío podría coincidir con su supuesta desaparición. No obstante, la ambigüedad de la obra soporta ambas realidades simultáneamente: la de Aldo, que todavía se encuentra en un lugar baldío que se ha ido poblando de situaciones; y la de Alicia, que está viviendo, cinco años después de su embarazo, con su hijo hecho todo un niño y el aparente regreso de su esposo desaparecido.

## LOS JUEGOS DE ALICIA Y LA METÁFORA MIGRATORIA

Tengamos en cuenta que durante las cinco primeras escenas de *Maravilla Estar* hemos sido testigos de un viaje a la vez estático y dinámico de Aldo. Ha llegado de un lugar que no puede recordar con claridad, lleva días caminando y, aunque se encuentra en el mismo espacio (un lugar baldío, o ¿el espacio escénico?) hay un juego de cambios atmosféricos, temporales y espaciales que le impiden identificar una estabilidad cronotópica. Vemos que tiene las características de un explorador y digamos que los demás personajes lo definen como tal, aunque él nunca se presenta a sí mismo de esa manera ni se identifica con la exploración: “ALDO: [...] En cambio yo, Aldo Tarazona Pérez, de profesión explorador, *como dicen ellos*” (134; énfasis añadido). Tanto su identidad como explorador, como su propia biografía están determinadas por lo que hacen y dicen quienes le rodean (es decir, sabe el lector o el espectador que se trata de

Alicia, Bumer y Fritz, mientras que Aldo los percibe de diferentes maneras). Aldo-explorador, por determinación de estos extraños personajes, se encuentra en una especie de no-lugar, un espacio liminal de tránsito que vincula el origen de Aldo con su destino. Destino que aún no conoce y que, como interpretaremos, es su propio interior o, mejor dicho, un viaje hacia su identidad, reconociendo en el futuro (a medida que los acontecimientos se presentan) sus acciones pasadas: el primer encuentro con Alicia en su niñez, la boda con Alicia, sus riñas domésticas, hasta llegar finalmente a lo que parece ser el suceso que lo trajo originalmente a esta situación, representado en la última escena de la obra. Vamos por partes.

El punto de partida para el efecto logrado en la séptima escena de la obra es la supuesta muerte de Bumer. En la escena sexta, después de la violenta discusión entre Aldo y Alicia, Fritz entra vestido como un jugador de golf, y detrás de él entra Bumer con un carrito (¿de golf?), en el cual lleva varios elementos que aparecerán en el escenario. Fritz finge ser otra persona: supuestamente el hijo de Bumer. Para mayor confusión, Bumer finge ser Elías, el supuesto sobrino de Fritz. Así las cosas, Fritz (Bumer Jr.) promete a Aldo que responderá a todas las preguntas que tenga sobre su situación; Aldo procede a solicitar claridad sobre las circunstancias concretas de su realidad circundante y dadas las contemplaciones que Fritz (Bumer hijo) está teniendo con Aldo, y bajo el influjo de las bebidas alcohólicas, Bumer (Elías) pierde el control y ataca a Aldo. En esta confrontación, Bumer “muere” ante un Aldo sumamente confundido.

Tras esta situación y con urgencia, Fritz procede a sugerir a Aldo cumplir una función específica en el universo extraño que se ha configurado hasta ahora: “FRITZ: (*Mientras van metiendo todos los implementos en el carrito.*) Sección de transportes. Es algo duro porque hay que recorrer diariamente varios kilómetros de caminos polvorientos. Y si le va bien, después pasa a otra sección: a entrenamientos presentados, esto es su futuro” (116). Todo el tratamiento que García da a las pistas espaciales sugiere, al menos en la palabra, que los personajes están, parecen estar o fingen estar en el campo abierto. Aldo acepta la nueva tarea muy confundido, Fritz sale con el cuerpo de Bumer en el carrito, y deja a Aldo nuevamente en el centro del escenario solo. El hecho de que Aldo se encuentre solo en el centro del escenario no implica que permanezca sin movimiento. Dadas las condiciones de la obra, la aceptación del rol hace que Aldo ya sea partícipe de la sección de transportes. Por tal motivo, tiene sentido que estando Aldo

en el centro del escenario, Alicia se cruce con él en un vehículo al inicio de la escena séptima, “Los juegos de Alicia”: “En ese momento entra Alicia en bicicleta. Lleva una falda muy corta y la cabellera negra suelta. Da una vuelta alrededor de Aldo, este se queda maravillado viéndola. Se ajusta el gabán y los anteojos y se acerca a ella” (116).

Aldo la llama por su nombre y, aparentemente, Alicia no lo reconoce. Aldo establece que Alicia ha sufrido un cambio: “ALDO: Ahora, por ejemplo, usted me parece más joven... / ALICIA: ¿En relación a quién? ¿A mí misma? / ALDO: Claro, a usted” (117). Queda claro que nos encontramos con una Alicia más joven, al menos desde el punto de vista de Aldo. Dada la ambigüedad del texto, apenas se sugiere que Alicia se encuentre en una modalidad del tiempo diferente a la de Aldo; es decir, el diálogo insinúa que Alicia se encuentra en el tiempo de su infancia: “ALICIA: A mí. (*Ríe.*) Si ahora es la primera vez...” (117). En este sentido, suponemos que Aldo conoció a Alicia en su infancia, pero ignoramos la diferencia de edades. Nuevamente, teniendo en cuenta la ambigüedad de la obra, es posible que: a) Alicia esté fingiendo ser niña y Aldo la vea como tal. b) Alicia viva en el universo de su infancia y Aldo haya viajado hasta ese momento. c) Alicia viva en el universo de su infancia y haya viajado hasta el momento en el que Aldo vive. Establecidas estas posibilidades, Alicia procede a proponer un juego a Aldo: el juego de las preguntas. A pesar de que Aldo no tiene deseos de jugar, accede por Alicia. En el juego, todo lo que diga Alicia será una pregunta (aunque no se formule como tal) y todo lo que diga Aldo deberá ser una respuesta, la cual debe devolver inmediatamente y sin pensar:

ALICIA: Distancia.

ALDO: Cómo así, ¿distancia de qué?

ALICIA: Perdió. No pregunte, responda.

ALDO: Pero eso no es una pregunta.

ALICIA: (*Para la bicicleta*). Es una pregunta, porque estamos jugando al juego de las preguntas. De manera que cualquier cosa que yo diga es una pregunta. ¿Entiende, señor? (118)

Al detener la bicicleta, de alguna manera se detiene el viaje por el espacio. Alicia, al llamar a Aldo por el título de “Señor”, insiste en la diferencia de edades. Alicia retoma el movimiento de la bicicleta:

ALICIA: Tiempo.

ALDO: Largo.

ALICIA: ¿Ancho?

ALDO: No, o mejor dicho, tal vez sí... aunque del tiempo no se puede decir que sea ancho... (118)

En el segundo intento, Alicia deja de aludir al espacio y demarca el tiempo como tema del juego. Aldo reconoce el tiempo desde un punto de vista espacial, al denominarlo como un fenómeno largo, es decir, aludiendo por analogía a la duración del tiempo. Al procurar entender el fenómeno temporal, intenta comprender la anchura del tiempo, la cual nos permitiría explicar la simultaneidad de dos acontecimientos temporales separados (la niñez de Alicia y la adultez de Aldo), aunque, al acercarse a la respuesta, Alicia nuevamente detiene el juego y frena su bicicleta.

Alicia retoma la dinámica del juego, manteniendo el tema del espacio, pero ahora desde un punto de vista activo: “ALICIA: Dirección. / ALDO: ¿De quién? ¿Del tiempo?” (118). Nuevamente Aldo se acerca a las pistas que Alicia le está dando para que pueda comprender su situación. No obstante, al no responder, anula la acción lúdica. Al reiniciar el juego, Alicia retoma la idea de acción:

ALICIA: Regreso.

ALDO: No. Regreso no, más bien...

ALICIA: Rápido, no se detenga. ¡Responda!

ALDO: Sí... Más bien... Búsqueda.

ALICIA: Destino.

ALDO: Reposo.

ALICIA: Muerte.

ALDO: Bueno, pues... Algo que le permitiría a uno... Cómo le diría... Descansar. Eso es... Descanso.

ALICIA: Solo respuestas. ¿Entiende? ¡Respuestas, no comentarios! ¡Rápido, o de lo contrario se pierde el interés! (119)

Nuevamente se inicia una discusión respecto a la dinámica del juego. Aquí las pistas son más claras con relación al fatídico final de la obra. El juego de Alicia es fundamental en el desarrollo de la anécdota, por cuanto facilita la comprensión que sugerimos: Aldo viaja a través de sus recuerdos para comprender que él ha motivado la muerte de su esposa Alicia. Mientras viaja hacia atrás en los recuerdos, la obra viaja hacia adelante, en la concreción de la caída de Alicia, que viviremos en la escena décima.

Al retomar el juego por última vez, vamos desde la acción hacia la dimensión espacial:

ALICIA: ¿Salto?

ALDO: Afuera. O espere. (*Mueve los brazos.*) Allá.

ALICIA: Allá, ¿afuera?

ALDO: (*Señala al público.*) Allá. (119)

El texto demarca claramente el espacio. Ahora “allá” es el espacio espectadorial. Durante toda la obra, el espacio que rodea a Aldo ha sido el mismo: adelante o atrás, o a los lados, Aldo solo puede percibir vacío el lugar de donde viene. No obstante, es a través del juego y de las relaciones espacio-tiempo-acción que Aldo puede, por fin, demarcar un espacio diferente. Un “allá” que define una movilidad, un movimiento, un destino.

Sabemos que durante las escenas anteriores Aldo ha estado intentando comprender dónde y cuándo se encuentra. Y, sobre todo, qué está ocurriendo a su alrededor. Ahora, por fin, Alicia le permite reconocer un dónde más o menos claro, sobre el cual Aldo deberá activar su movimiento. Alicia retoma el juego por última vez:

ALICIA: Decisión.

ALDO: (*Murmura.*) Ahí está el problema.

ALICIA: Decisión. ¡Responda!

ALDO: Eso es lo que no sé. Si le digo sí, es aceptar algo que me repugna... No sé bien por qué... Pero que en el fondo pienso que no debe ser así.

ALICIA: ¿Entonces qué?

ALDO: Espere. Porque si le digo no, tendría que dejar todo esto y regresar... y usted sabe el horror de dónde vengo.

ALICIA: ¡Decisión!

ALDO: Está bien, si ha de ser así, que sea. ¡Entonces no, no y no! (120)

A pesar de que Aldo no logra entender a cabalidad el sentido del juego y de las preguntas durante toda la escena, es evidente que comprende con claridad cuál es la decisión que debe tomar: quedarse (con repugnancia) o regresar (con horror). El regreso implica volver a iniciar, retornar al lugar del cual proviene. Es interesante que su decisión sea regresar, pero ignoremos si puede lograrlo o no; es decir, no sabemos si a partir de esta decisión la acción sigue hacia adelante (si su decisión no

implica un movimiento real en la acción) o si, en efecto, volverá a su lugar de origen. Aldo ha decidido regresar a su origen y la acción transcurre a través de un matrimonio, pues Bumer irrumpe con una actitud ceremonial en la escena octava.

Los únicos elementos que denotan la situación son Bumer vestido de sacerdote, Fritz con un frac y dos valijas enormes. Tras la indicación de Bumer, Fritz sacará de las valijas un vestido de novia, un sacoleva y un cubilete (121). En adelante, la acción verbal de Bumer define la situación como una boda en que él cumple el rol de oficiante y la acción física de Fritz hará lo propio a través de todas las tareas que cumple para que Aldo y Alicia puedan estar preparados para el casamiento. Lo que nos interesa señalar es que la decisión de Aldo se divide en tres posibilidades: a) Aldo regresa al lugar de donde viene, el cual sería el matrimonio; b) Aldo continúa en el mismo lugar: el espacio vacío; y c) Aldo continúa su viaje hacia la ciudad. Ciudad que a su vez podría ser ciudad destino, destino que devela su interior.

Regresemos por un momento al final de la escena séptima, para definir el estado migratorio de Aldo. Una vez que ha terminado el juego (por la aparente decisión de Aldo), Alicia se desplaza hacia el primer plano del escenario (121). Aldo se acerca a ella y ella señala el horizonte, es decir, como ya hemos establecido, el espacio espectadorial (la platea): “ALICIA: Mira a lo lejos. [...] Allá enfrente. Se están encendiendo las luces. / ALDO: Apenas las distingo. (*Mira hacia arriba*). Está anocheciendo. / ALICIA: No mires hacia arriba: hacia adelante” (121). Alicia define nuevamente una espacialidad. Hay una insistencia por determinar el espacio espectadorial como espacio de destino. Por obra del diálogo, se configuran distintos deícticos que van dibujando detalles del espacio que no podemos ver, pero podemos imaginar: “ALICIA: [...] Ahora se reconocen con más precisión los edificios, los puentes, los ríos luminosos de las avenidas. ¿Los ves? / ALDO: Están muy lejos. Muy lejos. Hay que hacer un esfuerzo enorme” (121).

Alicia dibuja con sus réplicas cada vez con mayor claridad los detalles de la ciudad, mientras Aldo se encarga de señalar su experiencia personal respecto al espacio de destino. Este detalle es importante para nuestra interpretación. Por ahora, señalemos que Alicia continúa dibujando el espacio: “ALICIA: No. Ahora que oscurece son más claras” (121). Es interesante que Alicia niegue la experiencia de Aldo y quiera definir en él lo que debe o no debe ver. Ya que anteriormente ella misma le ha reclamado

que él es incapaz de alejarse de la idea de que “lo que pasa solo le pasa a él [a ti]” y que él podría ser parte de lo que le pasa a ella: es decir, que ella sería la protagonista de los acontecimientos. Así, se intensifica la sensación de que la información que arroja Alicia define la imagen, mientras que las réplicas de Aldo intensifican la experiencia: “ALICIA: Mira, Aldo. Esa es la ciudad a donde todos ustedes llegan. Esa es la ciudad que los necesita y los rechaza. / ALDO: Aunque no la veo claramente, la siento. Ahora siento que esa es la ciudad donde muere la memoria” (121).

Volvemos a la interpretación que señalábamos arriba. Si la ciudad es donde muere la memoria y justamente durante toda la obra a Aldo le ha costado definir todo elemento extraescénico que no se encuadre dentro de las acciones de Bumer, Fritz y Alicia en torno a él, el reconocimiento de la ciudad como el lugar donde muere la memoria, o mejor dicho el lugar donde “siente” que muere la memoria, es una alusión a su interior, a los recuerdos que no logra identificar ni reconocer con claridad. La ciudad, por tanto, se refiere a su propia identidad: adelante, al frente, la platea es el lugar desde donde Aldo proviene. Ya señalábamos antes que “atrás”, es también adelante, según ha dicho Bumer en la primera escena de la obra: en *Maravilla Estar*, el espacio teatral es una especie de centro cuya periferia está en todas partes. De alguna manera, hay un adentro y un afuera que se sugiere durante todo el tiempo: el escenario de la representación es, a su vez, el espacio de ficción, rodeado por una periferia insondable, a excepción de aquellos momentos en los que los personajes hacen conciencia de un “adelante”. Adelante que representa la ciudad, pero que en realidad son los ojos del espectador. Aventuramos aquí otra interpretación: quizás García sugiera de manera muy vedada que Aldo existe siempre y cuando sea visto (o leído) y aparezca en la mente del espectador. El espectador podría ser así la ciudad, el lugar hacia donde Aldo va y en donde se encuentra a sí mismo.

Alicia intenta mostrar con absoluta claridad los detalles del espacio para que Aldo pueda hacer su reconocimiento. No obstante, este pierde la capacidad de sentirla y percibirla: “ALICIA: A medida que oscurece, las luces se dibujan con mayor claridad allá en el horizonte. Esa es la ciudad, Aldo, que ha sellado para siempre nuestras vidas. / ALDO: Por el contrario. Para mí las luces son más borrosas. Imposible. Me siento mal” (121).

La imposibilidad de percibir con claridad el espacio de destino provoca malestar en Aldo, quien sin saberlo viajará nuevamente en el es-

pacio-tiempo para accionar hacia el pasado. En la escena octava, como decíamos, Aldo contraerá matrimonio con Alicia bajo el acto sacramental presidido por Bumer. Nos parece claro que la acción transcurrirá simultáneamente hacia adelante y hacia atrás. En la medida en que Aldo acciona o es accionado, se va revelando ante nosotros y ante él la verdad de sus acciones y el origen de su situación.

La novena escena de la obra es de transición, en la cual Fritz simultáneamente ayuda-distrae a Aldo en la recapitulación de los acontecimientos. Valga decir que nos interesa un motivo especial. Aldo nuevamente mira hacia arriba intentando entender su situación: “ALDO: (*Mira hacia arriba.*) Se diría que anochece” (127). Recordemos que en la escena séptima Alicia lo ha hecho mirar hacia adelante para ubicar su destino en un plano, digamos, terrenal. En la escena novena, ahora Fritz determina un nuevo destino para Aldo:

ALDO: Mire, las estrellas.

FRITZ: Sí, señor. Son las constelaciones de verano.

ALDO: (*Se para en el centro del escenario y abre los brazos.*) Me siento como si estuviera en el centro del universo.

FRITZ: Bueno, más bien yo diría, si me permitiera el señor, que *vamos hacia el centro.* (127; énfasis añadido)

En este momento, Fritz determina una nueva dimensión del trayecto de Aldo. De la posible llegada a la ciudad, Aldo pasa a un viaje interesante. Fritz no define si el viaje se lleva a cabo únicamente con sus cuerpos o si es todo el espacio el que viaja o si, en definitiva, es todo el universo de Alicia el que se desplaza “hacia el centro”. Por supuesto, podríamos decir que la determinación de la acción no pasa de ser un acto locutivo de Fritz y que se agota en la enunciación de un viaje que no se lleva a cabo y que simplemente es otra de sus tretas.

FRITZ: (*Señalando hacia arriba.*) ¿Ve usted esa constelación en el cenit? Esa es Vega. Al lado de la constelación de Hércules. Pues bien, ahí queda el Ápex.

ALDO: ¿El Ápex dijo? ¿Y ese sería el centro?

FRITZ: Tanto como el centro, centro... Más bien, no. Hacia allá vamos, si usted considera que vamos de cabeza hacia allá, caemos a una velocidad de veinte kilómetros por segundo... Por lo tanto, a unos dos millones de kilómetros por día. La tierra, el sol y todo el sistema planetario. (127)

Lo cierto es que Fritz ha vuelto a configurar un sistema de creencias imposible de rebatir por parte de Aldo. El viaje continúa y no solo por parte de Aldo sino de todo aquello que conoce. Si este terreno baldío, cada lugar atravesado por él, el camino, la periferia de la ciudad estaban siendo familiares para Aldo, este vuelve a encontrarse en una dimensión desconocida para él como supuesto explorador.

Valga la pena aquí comentar dos elementos sumamente interesantes: durante toda la obra, Aldo ha intentado identificar el cronotopo específico de su existencia, preguntando de manera continua y reiterada dónde se encuentra; el tiempo a su vez es completamente enigmático por los saltos constantes y porque, si el tiempo hubiese transcurrido desde el ángulo de la existencia de Aldo o de la recepción del espectador, sería imposible encontrarse en el mediodía y en aproximadamente una hora y media (el tiempo que puede durar la lectura o la representación de *Maravilla Estar*) ha caído la noche. Tiempo y espacio se configuran en dos enigmas imposibles de resolver para Aldo y era su objetivo concreto desde el inicio hasta más o menos la mitad de la obra. No obstante, una vez que se ha enamorado de Alicia, una vez que ha tenido una riña doméstica con ella, una vez que ella lo ha obligado a tomar la decisión y una vez que han contraído matrimonio, su obsesión deja de ser cronotópica y pasa a ser acontecimental: es decir, ya no está centrado en descubrir *dónde* y *cuándo* está, sino en *qué* está pasando y *qué* pasó.

En la escena novena, transcurre una larga conversación en que Aldo intenta recapitular sus vivencias mientras Fritz, fingiendo ayudarlo, lo confunde más. Lo llamativo es que parece que algo se ha desbloqueado en el pensamiento de Aldo, parece haber comprendido el enigma de la acción, que además resuelve su identidad.

Lo llamativo de este juego es que Fritz ha revelado algunos elementos del tiempo-espacio: se encuentran en verano, y seguramente se encuentran en el norte (dado que pueden ver la estrella Vega con total claridad). Es posible, claro, que en el funcionamiento interior de la obra, Aldo desconozca que estos elementos le brindan pistas del cronotopo, pero es sumamente importante hacer notar que ha dejado de preguntar sobre el cuándo y el dónde, concentrándose específicamente en su relación con Alicia, es decir, el qué y el quién.

## ALDO TARAZONA PÉREZ: UN EXTRANJERO PARA SÍ MISMO

Quisiéramos ir un poco más adentro: si hemos comprendido que el fenómeno migratorio que se esboza en la literatura y el teatro colombiano que se produce en la década de los ochenta o se refiere a ella se enfoca en la experiencia individual, consideramos que el problema central que nos propone *Maravilla Estar* no es solo la migración *interna* sino también la migración *interior*. Es decir, que bajo la premisa de un hombre que viaja a través de un espacio abierto hacia la ciudad, la obra pone una suerte de lupa en él, para que podamos ver las fuerzas que lo atraviesan. Para comprender mejor el fenómeno migratorio de Aldo Tarazona Pérez, de profesión explorador, hemos de plantear que la obra dramática dispone la representación de un viaje y este viaje es, a la vez, un reflejo del viaje de la teatralización. Simultáneamente, el viaje migratorio de Aldo es un viaje interior. La obra está reconstruyendo en él aquello que aparentemente había olvidado: su acercamiento con Alicia, la formación de una familia y el final fatídico (y poético) del salto de Alicia.

Desde nuestra perspectiva, Santiago García proporciona elementos para una comprensión más profunda de nuestra condición humana, puesta de relieve en esta suerte de desconocimiento de sí mismo y en una especie de búsqueda de paraíso perdido (nunca encontrado). Encontramos en el libro *Extranjeros para nosotros mismos* (1991), de Julia Kristeva, elementos para establecer un nuevo análisis de Aldo Tarazona Pérez y el sentido que evoca para el espectador o el lector en clave de migración.

Julia Kristeva despliega un análisis histórico, literario y psicoanalítico de la figura del extranjero. En su pensamiento, la extranjería no es una condición periférica o marginal, sino que es parte intrínseca de la subjetividad humana y la organización de las comunidades políticas.

Inicialmente, Kristeva explora la figura del extranjero en la anti-güedad y en el cristianismo, mostrando la tensión entre hospitalidad y exclusión: el huésped protegido es a su vez enemigo potencial, el forastero que debe ser acogido, pero a la vez convertido en “otro” frente a la comunidad. Posteriormente explora el fenómeno en la modernidad, donde el extranjero se encuentra en medio de la hospitalidad universal y la clausura identitaria de los Estados-nación.

Después del análisis histórico, Kristeva arriesga una hipótesis psicoanalítica: el extranjero no es únicamente el inmigrante, sino también aquello extraño que habita dentro de cada uno de nosotros. Remitiéndose a Freud, plantea que lo reprimido y lo inconsciente se configuran como núcleo de alteridad interior. Para ella, el rechazo al extranjero externo es reflejo del reconocimiento de nuestra propia extrañeza, constituyéndose en un mecanismo de defensa. De este modo, la extranjería es universal y existencial: todos somos extranjeros para nosotros mismos. En este sentido, el extranjero no debe ser asimilado, ni siquiera tolerado: debe ser reconocido como aquello que revela la naturaleza dinámica y fragmentaria de la identidad humana. Desde esta perspectiva, Kristeva propone una especie de fenomenología de la migración en clave psicoanalítica invitando a pensar la diferencia y la extranjería como elementos esenciales de la subjetividad y de la comunidad.

En la dimensión literaria, Julia Kristeva sugiere que la literatura hace visible la extranjería como experiencia de exilio y fragmentación de la identidad. Allí, el lector reconoce la vulnerabilidad y la apertura que acompañan la subjetividad. En la dimensión psicoanalítica, Kristeva enfoca la extranjería más allá del fenómeno social y se fija en la subjetividad. El extranjero es aquello reprimido e inconsciente que habita en nosotros y se constituye en una sensación de extrañeza. Habría entonces una propuesta de reconciliación entre el extranjero interno y el extranjero externo en alteridad.

En *Maravilla Estar*, ocurre una reduplicación de este fenómeno: en primer lugar, la identidad de Aldo Tarazona Pérez se configura y se construye sobre la base de lo que los locales (Fritz, Bumer y Alicia) dicen sobre él y hacen con él, dentro de este espacio liminal de tránsito entre el campo abierto y la ciudad. Aldo no es una entidad identitaria prefabricada, sino que se construye en vivo mientras interactúa con los personajes y las situaciones circundantes y, como hemos dicho, es alimentado por la imaginación del espectador. Valga decir que esta interacción se produce de manera violenta, especialmente por parte de Bumer. Esta violencia resalta el mecanismo de defensa del interior de Aldo, pero él no puede darse cuenta.

Aldo no puede decir muy bien de dónde viene y hacia dónde va, pero en la medida en que la acción de la obra progresa, va reconstruyendo su identidad como explorador, extraño y extranjero, y se va localizando y asimilando, poco a poco, en el funcionamiento del universo de Alicia.

Aunque Aldo no lo sepa, descubrimos que el universo hostil que lo circunda es consecuencia, justamente, de su incapacidad de reconocerse en él. El territorio teatral-baldío del espacio de Aldo es la metáfora de su extrañeza interior. La ciudad-destino representa sus propios miedos y temores. A medida que avanza, Aldo va más profundo dentro de sí mismo.

Como hemos dicho más arriba, consideramos que el despliegue de la acción en el tiempo de Aldo y del espectador (o el lector) es, a la vez, una reconstrucción de los “hechos” previos al inicio de la obra. En otras palabras, en nuestra interpretación de *Maravilla Estar*, la configuración de la acción dramática bebe del paradigma edípico: un personaje que reconstruye los hechos mientras se debate con sus congéneres. Este mecanismo es utilizado en diversas narrativas cinematográficas, por ejemplo, *K-Pax* (Softley 2001) o *La isla siniestra* (Scorsese 2010), películas en las cuales un personaje debe transitar por un espacio desconocido, y en la medida en que lo recorre va descubriendo su propia identidad, y finalmente se topa con algún evento traumático que lo ha arrojado justamente a la situación de desequilibrio. En la escena décima de *Maravilla Estar*, Bumer se convierte en un presentador de circo que abre el número acrobático de Alicia y Marcos, quienes darán un enorme salto en el vacío.

Aldo decide interrumpir el número de Alicia dado que, según él, ya ha tomado una decisión. Alicia se niega a hablar con él y decide saltar con Marcos. ¿Hacia dónde saltan? ¿Qué representa ese vacío? En nuestra interpretación, el salto de Alicia representa la metáfora del acontecimiento traumático por el cual Aldo la ha perdido a ella y a su hijo, en primera instancia. Es decir, el salto representa la pérdida original de Aldo, que justamente lo ha traído hasta este espacio vacío en el cual nuestro protagonista se enfrenta con su propia existencia, que lo confronta en un plano existencial. Esta confrontación implica una lucha con su propia psique que le ha impedido reconocer el evento previo, el evento traumático que lo llevó al estado de desequilibrio, y Bumer, Fritz y Alicia lo empujan hacia adelante y hacia atrás en búsqueda del reconocimiento del punto de partida, que es el mismo punto final de la obra. En la mitad del camino hacia la ciudad, Aldo ha reconocido aquello que lo empujó a su migración: la pérdida de su familia.

La experiencia migratoria es similar. Cuando somos extranjeros no solo descubrimos el nuevo territorio, sino que también nos descubrimos a nosotros mismos en él. El tránsito de Aldo en el universo de *Maravi-*

*lla Estar* es un viaje hacia el interior de su propia psique. Así, Aldo se va descubriendo a sí mismo con respecto a su perspectiva de relación con el entorno, con el tiempo, con el espacio y, en especial, con Alicia.

Podría ser que, tal como ocurre con los protagonistas de *Edipo Rey* (Sófocles 1981), *K-Pax* o *La isla siniestra*, ¿Aldo descubra, tras haber seguido todas las pistas, el punto de partida de su viaje? La reconstrucción de los hechos brinda los vestigios para que Aldo pueda enfrentarse a su propia extrañeza. El viaje de tránsito por el universo de Alicia (¿un escenario teatral?) es la metáfora de su trauma y su reconocimiento es un enfrentamiento con su propia identidad, con su propia existencia.

Valga la pena resaltar que tanto para el lector como para el espectador de *Maravilla Estar*, Aldo es justamente un extraño, un extranjero y es a través de su viaje que el espectador reconoce su propia extrañeza interior que se proyecta hacia el otro. Es *Maravilla Estar* una obra que nos invita a reconocernos en la extrañeza subjetiva, en ese caminar por el mundo en busca de algo más, como si no perteneciéramos aquí.

Finalmente, Aldo pone en evidencia todos los mecanismos teatrales que la obra ha configurado para que él pueda comprender. Una vez efectuado el reconocimiento, Aldo se dispone a romper la cuarta pared y desarmar las estratagemas creadas a lo largo de la obra:

ALDO: Bien, señoras y señores, damas, caballeros y niños. Aquí estamos... Nada por el norte, nada por el sur... por el oriente o por el occidente. Arriba, detrás de la carpa, las estrellas. La calma, calma... Bien. Alicia y Marcos han saltado... señoras y señores, damas, caballeros y niños. Han saltado. Han traspasado su línea de tormento y ahora están al otro lado... Allá (*señala al público*). En cambio yo, Aldo Tarazona Pérez, de profesión explorador, como dicen ellos, cuando dentro de breves instantes tome mi maleta de viajero y dé la vuelta para regresar a “esa oscura región de donde vengo” solo dejaré una huella evanescente en este círculo de luz. Como debe ser... como ellos no quisieran que fuese... ni ella... ni, hay que reconocerlo, ni ustedes, señoras y señores. Ni ustedes... quizá tengan razón y yo no. Quizá y por eso mismo tal vez encuentren a la salida de esta sala o en la vuelta de la esquina, o en otro rincón de otro escenario a Alicia Maravilla Estar, a ella o a sus juegos de magia, de adivinación o de futuro, de encantación y de muerte... Señoras y señores, damas, caballeros y niños... (134)

El soliloquio final de Aldo desmantela toda la ficcionalidad de la obra. Si en algún momento hemos creído en lo que ocurre en el universo de Alicia, también es cierto que a lo largo de toda la obra hemos sospechado de su teatralidad. Aldo viene a corroborar la hipótesis: en efecto, nos encontramos en una sala de teatro. Es interesante señalar algún tipo de influencia brechtiana en este fragmento (y quizás en todo el extrañamiento dado en el funcionamiento de la obra), pero esta suerte de efecto de distanciamiento final tiene dos cualidades particulares: la primera es que es Aldo (y no el actor que lo interpreta) quien interpela a los espectadores de manera directa, poniendo en evidencia la ficción en la cual ha sido instalado; en segunda instancia, el efecto provocado por este desmantelamiento no necesariamente pone en evidencia las causas ideológicas que se supone mueven los hilos de las acciones, sino que desnuda por completo la identidad de Aldo. En este último fragmento, Aldo queda totalmente aniquilado de identidad: deja de percibirse como un explorador (dado que no hay nadie a su alrededor que insista sobre esa idea) y quedan en evidencia la soledad y el desamparo del ser humano en el escenario (muy a propósito de la idea de performatividad de Santiago García en sus reflexiones sobre la imagen teatral). En la existencia de Aldo, por poco más de una hora en nuestras mentes quedan dos profundas ideas sugeridas: por una parte, somos extraños para nosotros mismos y, a la vez, somos la proyección de la subjetividad del otro (muy a propósito de la tesis de Kristeva). De otra parte, el estado migratorio nos permite desentrañar la profundidad de nuestro propio interior. *Maravilla Estar* sugiere sutilmente que el teatro es justamente el espacio donde la migración explota todo su sentido: a) el teatro es una especie de lugar de tránsito en el cual los personajes siempre viajan de manera inexorable hacia un destino que les es extraño; b) el teatro es capaz de desnudar toda identidad hasta su más básica expresión; finalmente, c) hay en la platea una particular experiencia: percibimos visiones con extraños que se funden en una experiencia compartida a través de una especie de identidad plural y colectiva que solemos llamar “público”.

Esta es la oportunidad de preguntarnos: ¿qué ocurre si nos acercamos a la dramaturgia de la década de los ochenta en Colombia desde lo que comprendemos en la actualidad por migración? O quizá, ¿nos arrojarán esas mismas obras otras formas de comprender la migración actual que no habíamos tenido en cuenta justamente por no haber sido parte de los grandes discursos institucionales? En ese carácter más o menos marginal

del hecho teatral, aparecen discursos divergentes que nos ayudan a entender el mundo desde otras perspectivas. Sea esta una invitación a revisar las obras y las dramaturgias nacionales desde nuevos puntos de vista. 🐼

### Lista de referencias

- Carrillo, Ángela Consuelo. 2009. “El desplazamiento interno en Colombia: consecuencias humanitarias, económicas y sociales en el medio urbano y desafíos actuales”. *International Review of the Red Cross* 91: 875.
- Collazos, Óscar. 2006. *Rencor*. Bogotá: Seix Barral.
- García, Santiago. 1990. “Maravilla Estar”. *Revista Tramoya* (Universidad Veracruzana), 23.
- González, María. 2010. “Estado del arte sobre los trabajos migratorios en Colombia (1970-2010)”. *RAI: Revista Análisis Internacional* (2).
- Granados, Jennifer. 2010. “Las migraciones internas y su relación con el desarrollo en Colombia: una aproximación desde algunos estudios no clasificados como migración interna de los últimos 30 años”. Tesis de Maestría en Desarrollo Rural. Universidad Javeriana.
- Kristeva, Julia. 1991. *Extranjeros para nosotros mismos*. Madrid: Plaza & Janés.
- Martínez Gómez, Ciro Leonardo. 2002. “Las migraciones internas en Colombia. Análisis territorial y demográfico según los censos de 1973 y 1993”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Molano Bravo, Alfredo. 1987. *Selva adentro: una historia oral de la colonización del Guaviare*. Bogotá: El Áncora Editores.
- . 2016. *A lomo de mula: viajes al corazón de las Farc*. Bogotá: Aguilar.
- Ortega, Sandra, y Sandra Camacho. 2024. “Duelos migratorios como objetos de representación: las guerras no contadas”. *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas* (33) (Ejemplar dedicado a: Guerra y teatro en el siglo XXI): 94-120.
- Osorio, Amaranta. 2023. *Mapa*. Vigo: Ediciones Invasoras.
- Paredes Martínez, Diana Milena. 2016. “Impacto del conflicto armado en la migración forzosa de Colombia, Antioquia entre 1985 y 2016”. Tesis de Licenciatura en Relaciones Internacionales. Universidad San Francisco de Quito.
- Restrepo, Laura. 2004. *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2011. *Juegos de sueño y otros rodeos*. Ciudad de México: Toma.
- Scorsese, Martin. 2010. *La isla siniestra*. Hollywood: Paramount Pictures.
- Sófocles. 1981. *Tragedias*. Traducido por Assela Alamillo. Madrid: Gredos.
- Softley, Iain. 2001. *K-pax*. Hollywood: Universal Pictures.
- Vallejo, Ana María, y F. Valdez. 2018. *Pies morenos sobre piedras de sal. Pieds nus sur les pierres de sel*. Presses Universitaires du Midi / Université de Toulouse Jean Jaurès.
- Vallejo, Fernando. 1994. *La virgen de los sicarios*. Ciudad de México: Alfaguara.

- Vergara, Camilo. 2020. *Silencios*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Villarraga Orjuela, Hernán. 2015. “Migración interna, movilidad residencial y dinámicas metropolitanas en Colombia: una aproximación desde la demografía espacial a los movimientos de población registrados en los censos de 1964, 1973, 1993 y 2005”. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

**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.

## **Memoria, identidad y dignidad: transitando los caminos del migrante en la representación teatral**

*Memory, Identity, and Dignity: Traversing the Migrant's Paths in Theatrical Representation*

**MARCELO LUJE**

Universidad de Cuenca  
Cuenca, Ecuador

[marcelo.luje71@ucuenca.edu.ec](mailto:marcelo.luje71@ucuenca.edu.ec)  
<https://orcid.org/0009-0005-3472-7544>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.5>

Fecha de recepción: 12 de enero de 2026

Fecha de revisión: 26 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 presente artículo es un análisis con enfoque sociológico, a través de la revisión de aspectos socioeconómicos, políticos y culturales, así como de la revisión de elementos propios de creación teatral; aspectos dramaturgicos y de puesta en escena de tres obras teatrales ecuatorianas, que nos permiten reconocer el valor de la memoria en la construcción, sostenibilidad o pérdida de la identidad. Las obras *Heredarás el sueño*, del colectivo teatral Tentenpie; *Los pájaros de la memoria*, del grupo de teatro Espada de Madera; y *El ángel*, de la compañía Luminile, abordan el tema desde enfoques diversos que, sin embargo, se complementan para brindar al espectador una visión amplia y profunda sobre las causas, la travesía y las consecuencias de la migración irregular ecuatoriana entre 2000 y 2024.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, teatro, dramaturgia, migración, memoria, identidad, travesía.

## ABSTRACT

This article offers a sociological analysis through the examination of socio-economic, political, and cultural factors, as well as through a review of elements intrinsic to theatrical creation—namely, dramaturgical and staging aspects—in three Ecuadorian plays. This approach enables an appreciation of the role of memory in the construction, sustainability, or erosion of identity. The plays in question—*Heredarás el sueño*, by Colectivo Teatral Tentenpie; *Los pájaros de la memoria*, by Grupo de Teatro Espada de Madera; and *El ángel*, by Compañía Luminile—address the subject from diverse perspectives that nonetheless complement one another, offering the spectator a broad and profound understanding of the causes, the journey, and the consequences of irregular Ecuadorian migration between 2000 and 2024.

KEYWORDS: Ecuador, theater, dramaturgy, migration, memory, identity, journey.

## INTRODUCCIÓN

PODEMOS RECONOCER LA actividad migratoria a escala internacional como un proceso constante en la historia de la humanidad; sin embargo, no deja de ser notable que, en las últimas dos décadas, los procesos migratorios han sufrido un incremento significativo (Quiloango et al. 2011, 6). En Ecuador, por ejemplo, donde se registran datos de los procesos migratorios desde los años treinta, podemos observar que, con el pasar de los años, han experimentado cambios significativos en lo que respecta a las dinámicas de movilización humana, las que se han caracterizado en los últimos tiempos por escenarios políticos, regionales y globales de enorme complejidad (5). No dejan de ser notorias, además, algunas cualidades que visibilizan a Ecuador en el tema migratorio: desde finales del siglo XX, se ha posicionado

como un país emisor y a la vez receptor de migrantes, convirtiéndolo en una región que acoge desplazados y, a la vez, en el contexto internacional, se coloca como un país de tránsito de migrantes (Herrera 2022).

Para realizar un estudio adecuado que sirva de base para el análisis de la creación teatral sobre los procesos migratorios en Ecuador desde la década de 1990 hasta el año 2025, resulta necesario identificar las principales causas y repercusiones sociales, económicas, culturales e identitarias sobre las que se produce, para lo cual se efectúa una revisión de las dinámicas internas de las organizaciones sociales, así como de las condiciones de viaje de los migrantes, repasando los aspectos socioeconómicos y políticos relevantes, el impacto social en una sociedad pluricultural, la afectación en la estructura familiar y el tratamiento del tema en las expresiones sociales y artísticas, específicamente en las teatrales.

Se espera como resultado, a partir de un estudio de base con una visión amplia, contrastada, profunda y precisa sobre la incidencia de los procesos migratorios en la sociedad ecuatoriana durante este período, de las transformaciones en los ámbitos social, económico, político, artístico y cultural, desarrollar un análisis de tres obras teatrales que tratan el tema de la migración. Se analizará en ellas aspectos como el enfoque de los creadores al abordar la temática de la migración, los procedimientos empleados en el proceso de creación, los elementos simbólicos reflejados en el discurso teatral, el manejo del espacio, el desarrollo de la puesta en escena y la creación de personajes; sobre todo, nos detendremos en comprender cómo las tres obras posicionan a la memoria como sostén fundamental de la identidad del ser y de la forma en que esta identidad se transforma durante y después de la travesía de un proceso migratorio.

## **EL FENÓMENO MIGRATORIO EN ECUADOR (1990-2025), LA CRISIS ECONÓMICA DE LOS NOVENTA Y EL ÉXODO INICIAL EN UN CONTEXTO DE MÚLTIPLES MOVILIDADES Y TRANSFORMACIONES**

En Ecuador, a partir de la década de 1990, se produjo una repentina migración internacional que cobró una notoriedad sin precedentes al ser una reacción a la crisis económica mundial que golpeó con fuerza al país (Eguiguren 2017). A esto se sumó la crisis económica y política local

que se agravó por el proceso de dolarización interpuesto por el gobierno, por los altos índices de desempleo y pobreza. Proceso que desencadenó un éxodo, nunca antes visto, de aproximadamente un millón de personas entre 1998 y 2003, con destinos diversos. Así lo revelan los datos del Fondo de Población de las Naciones Unidas de 2008, citado por Herrera (2022, 7).

Entre los principales destinos que se registran como parte del flujo migratorio ecuatoriano aparecen Estados Unidos, España e Italia, entre otros destinos minoritarios de Europa (5). A partir de la crisis de 1999, el flujo migratorio con destino a Europa se intensificó, con mayor énfasis a España y sobre todo para trabajo agrícola. La migración durante este período, inicialmente caracterizada por un éxodo femenino, pronto evolucionó a una migración masiva en la que se sumaron hombres, hijos e hijas, lo que propició procesos de reunificación familiar, aunque no siempre exitosos (4).

Inicialmente, la mayor motivación para la migración estaba en la ilusión de alcanzar el “sueño americano” y la búsqueda de un mejor futuro para la familia; sumado esto a la crisis socioeconómica y la dinámica del capitalismo a escala global, que generó marcadas desigualdades (Minchala 2021, 41).

Según Minchala, “el mayor flujo migratorio del país, y sobre todo el de la población de la provincia de Cañar, está asociado con la crisis económica de 1999” (9), vinculada además a factores como la precaria situación económica familiar, altos índices de desempleo y el imaginario construido respecto al lugar de destino principal de ese entonces, Estados Unidos. Esta dinámica migratoria se ha complejizado con el paso del tiempo, producto de estrategias colectivas y/o familiares que buscaron la reducción del impacto económico y el apareamiento de redes migratorias transnacionales que, desde 1980, se han ido posicionando.

## **REPERCUSIONES SOCIALES Y CULTURALES: IDENTIDADES TRANSNACIONALES Y SOCIEDAD PLURICULTURAL**

Nadie puede desconocer la profunda repercusión que ha tenido el proceso migratorio en los diferentes territorios de la sociedad ecuatoriana, que ha provocado un remezón en las relaciones interpersonales y afectivas que se desarrollan al interior del núcleo familiar marcado por la distancia

de uno o varios de sus miembros, quienes buscan nuevas formas de conexión para mantener sus vínculos.

Como consecuencia, la noción de identidad se trastoca producto de referencias culturales dobles, provenientes de sociedades y territorios nuevos que entran en conflicto y diálogo con la cultura de origen. La noción de cada individuo sobre su identidad se reconstruye continuamente en medio de un sentimiento de no pertenencia a ningún lugar, ni al lugar de origen ni al de destino (29). Al sentimiento de no pertenencia a ningún lugar nos referiremos más adelante, ya que es uno de los aspectos que resaltan en las obras teatrales analizadas.

## CONDICIONES DE VIAJE

A causa de sus condiciones de vida y del desconocimiento de otras posibilidades, la mayoría de migrantes se han visto forzados a elegir rutas irregulares para transitar, en espera de llegar a sus destinos; sin embargo, estas rutas resultan extremadamente riesgosas. La condición de clandestinidad durante sus trayectos coloca a los migrantes en un estado de extrema vulnerabilidad, pues transitar este camino los lleva a poner en riesgo la propia vida. Esta situación se agrava ante la intensificación, por parte de los países de destino, de las políticas migratorias, cada vez más restrictivas. Como señala Minchala:

Este hecho hace evidente la perversidad del capitalismo global, que promueve la libre circulación de capitales, pero restringe la movilidad humana, tal como Bauman (1999) señala al hacer referencia a que, en el mundo globalizado, en donde las fronteras se dilatan, todos pueden movilizarse, pero no todos pueden hacerlo de la misma forma. (74)

Aquellos que han tomado la decisión de migrar a través de rutas irregulares pasan a ser considerados “ilegales”, “deportables”, y cargar consigo un estigma que se convierte en una nueva identidad.

El trayecto o camino adquiere una nueva dimensión, en la que las relaciones de poder político y jurídico se pueden visualizar. El camino deja de ser un espacio neutral entre el punto de partida y el de destino, convirtiéndose en el lugar simbólico que los creadores/as teatrales utilizan como el espacio en que se desarrolla la acción teatral y donde la soberanía del país de destino se impone y marca la condición de ilegal del migrante.

Las circunstancias de crisis global y local, el proceso de dolarización y demás aspectos económicos, sociales y políticos generan multiplicidad de reacciones y respuestas desde diferentes lugares de la sociedad ecuatoriana, varias en los ámbitos económicos y políticos, y muchas más en lo social y cultural. Los creadores artísticos de diferentes especialidades reaccionan y responden a través de sus creaciones, con las que buscan indagar en diversas perspectivas que pudieran dotar de sentido a la forma en que la ciudadanía vive la crisis migratoria, o representar circunstancias particulares de la travesía que permitan reflejar e interpretar el dolor, la angustia y las esperanzas de los ecuatorianos que necesitan algún tipo de soporte emocional. En ese contexto se crean varias obras teatrales que abordan el tema migratorio; sin embargo, para este estudio, nos remitimos a tres de ellas, las que nos permiten transitar por un panorama amplio, diverso, complejo, pero también profundo y rico en referencias y significados.

### *HEREDARÁS EL SUEÑO*

*Heredarás el sueño* es una obra de teatro trágica, con elementos cómicos, del colectivo teatral Tentenpie, estrenada el 15 de febrero de 2003 en el Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, en Quito. La dramaturgia y dirección de puesta en escena estuvo a cargo de Marco Vinicio Romero Vega, a partir de un proceso de creación colectiva o cocreación que formó parte de una metodología de investigación-creación etnográfica y autoetnográfica en la que los intérpretes-creadores del colectivo implementaron procedimientos de estudio e indagación sobre la temática migratoria: desde el levantamiento de información extraída de fragmentos, las bitácoras personales en relación con el tema, hasta noticias locales que requerían ser consideradas para proponer nuevas perspectivas y discursos a través del teatro. A partir de la información levantada, se generaban materialidades diversas como diálogos, escenas, imágenes, acciones y/o personajes que, tras procedimientos de selección, desarrollo y/o depuración, según criterios narrativos sensibles, configuraron partituras diversas y la estructura dramática final de la obra.<sup>1</sup>

- 
1. Los actores creadores fueron Patricio Viteri, Mauricio Gallegos Puente y Marcelo Luje, en una primera instancia; luego, en la etapa de circulación, se integraron Pepe Rosales, Lorena Rodríguez y Joselino Suntaxi. La banda sonora, con una atmósfera totalmente andina, fue diseñada por Juan Carlos Velasco; el diseño y realización

La obra se caracteriza por plantear la utilización de dos niveles dramáticos: el primer nivel, en proscenio, se utiliza para recrear el espacio onírico, donde se pueden ver los sueños de Mateo y, en otros momentos, el choque de estos con la realidad en que habita el abuelo/a y los demás personajes que corresponden a un contexto andino y las raíces a las que inútilmente desea volver Mateo; el segundo nivel, sobre los mástiles, que es lo único visible de un barco que parece hundirse, se desarrolla de manera lineal en términos de tiempo, la acción en el presente de Belisario y Mateo. Cada desplazamiento de Mateo desde los mástiles al proscenio o viceversa, marca el cambio de escenas y el momento dramático, lo que se encuentra señalado en las didascalias de la primera página escrita por [Romero et al. \(2003, 1\)](#). Mientras que el sonido del mar y de buques lejanos, la música instrumental andina, junto a una luz mortecina, contribuyen a la generación y transformación de atmósferas que en varias ocasiones acompañan los estados de ánimo del personaje protagónico.

Si bien el tema central que se aborda en la obra es la migración en pleno trayecto, tanto o más presente y relevante es el tema de la memoria o los recuerdos, que se imbrican durante todo el desarrollo dramático. En la obra, se plantea la hipótesis de que la memoria o los recuerdos son una fuerza potente y que esta sostiene la identidad del joven Mateo, personaje protagónico que representa al migrante indígena andino ecuatoriano en su lucha por mantenerla:

MATEO.- ¡Sí! Yo no quiero que los recuerdos míos desaparezcan, por eso llevo un poco de tierra. Los Taitas Sacramentos me dijeron que en el momento que un recuerdo trate de regresar abra la bolsa y el recuerdo mirará la tierra y dirá: ¡Vaya! ¡Si estoy en casa! ¡y se quedará conmigo!, así no me abandonarán. No es que mis recuerdos sean todos buenos, pero es lo único que llevo... ([Romero 2003, 2](#))

Las fuerzas en pugna que generan el conflicto central de la obra oscilan entre la lucha humana por alcanzar el sueño americano y el alejamiento de unas circunstancias sociales y políticas que no brindan esperanza en ámbitos laborales y humanos, versus la pérdida de la memoria. En

---

de vestuario estuvo a cargo de Pepe Rosales; mientras que la escenografía fue diseñada y realizada por Diego Jácome y el taller de diseño Cuchillo de Palo. La producción estuvo a cargo de Mauricio Gallegos.

consecuencia, la pérdida de la identidad y el temor a su inevitable transformación. No solo se presenta el conflicto personal del personaje por la pérdida de la memoria sino, y sobre todo, de su identidad como miembro de una cultura rica y llena de matices que corren el riesgo de desvanecerse como la tierra que durante el viaje se le escapa de entre las manos a Mateo. La memoria e identidad que vienen del lugar de origen del migrante entra en conflicto con la pérdida o transformación de la identidad que se transnacionaliza durante “el camino”, espacio simbólico donde las relaciones económicas y de poder se expresan ([Minchala 2021](#), 59):

MATEO.- Yo también voy a cansarme para irme de aquí como el primo.

ABUELO.- ¡No digas eso, Mateo! Nunca digas eso.

MATEO.- ¿Por qué?

ABUELO.- De la tierra nunca se debe cansar ni desconocerla, uno sin tierra no es nadie, escucha esto, Mateo, había una vez un hombre que partió de su tierra sin mirar el camino que dejaba atrás y después cuando los años se le comenzaron a acabar, trató de encontrar sus huellas antes que la muerte le encuentre a él y comenzó a caminar por todo el mundo para tratar de hallar los pasos que le regresen a su tierra que un día dejó. Dicen que su cuerpo todavía busca sus pasos, mientras sus ojos vigilan que no se le acerque la muerte...

MATEO.- Pero el primo...

ABUELO.- El primo logra regresar porque todavía conserva algo de su camino ¿A dónde vas? ([Romero 2003](#), 4)

La presencia del mar y de buques en la lejanía, recreados a través de la sonoridad, remarcan la idea del viaje transnacional que se lleva a cabo en un solo sentido y alejando a los personajes de su memoria, de su identidad; un viaje sin opción al regreso o al abandono del camino, que los condiciona a arribar al imaginario destino que se sueña. Seguir el camino, navegarlo, representa peligro. No obstante, hay que seguirlo ya que abandonarlo y emprender el regreso es imposible. He aquí la metáfora de la pérdida de identidad del migrante y la imposibilidad de recuperarla, plantada en el hecho de que, para Mateo, solo existe una forma de regresar a la tierra, que es a través de los recuerdos, tal como señalan los Taitas Sacramentos, respondiendo a Mateo en su inquietud por regresar:

TAITA1.- A veces las partidas no tienen regreso.

MATEO.- ¡Pero tiene que haber una forma de regresar, Taita Sacramentos!

TAITA 1.- Se puede regresar con los recuerdos. Solo con los recuerdos, Mateo.

MATEO.- ¿Eso quiere decir que nunca más volveré a ver a mi abuelo?  
(23)

Mateo y Belisario son dos personajes que realizan el viaje irregular del migrante en barco: un joven indígena y un mestizo de mediana edad que van en busca de algo nuevo, con la esperanza de alcanzar el sueño americano; el uno a causa de la desesperanza de vivir en su tierra de origen que ha dejado de brindar opciones dignas de vida, y el otro huyendo de la culpa. Entre ellos, el conflicto racial, que al principio se muestra determinante, se desvanece con el avance de cada escena en la medida en que los dos, tras compartir varios acontecimientos producto del viaje, se permiten mirar más allá del prejuicio clasista y racial impuesto por la sociedad de origen para paulatinamente reconocerse como hijos de la misma tierra, como hermanos.

MATEO.- ¡Porque somos de la misma tierra! ¡Porque somos hermanos de sangre!

BELISARIO.- Lo siento, Mateo, pero no sabe cuánto reprocho estar aquí en lugar de estar en esa bodega húmeda con toda esa gente que buscaba un amanecer para sus vidas, por eso subí a cubierta para librarme de esas miradas que son idénticas a la suya por eso mis ojos evitan toparse con usted para no verme reflejados en los suyos. (21)

El Abuelo, Remigio, el Taita Sacramento 1, el Taita Sacramento 2 y el Hombre de Espaldas son personajes que habitan en la memoria y en el mundo onírico de Mateo. Simbolizan una carga cultural rica, extensa y de raíces diversas, así como profundas, llena de sincretismos que nutren la identidad de Mateo y Belisario; una identidad que se niegan a aceptar porque han mantenido el blanqueamiento cultural como estrategia de sobrevivencia; sin embargo, más allá de la negación de su origen indio o mestizo, los rasgos identitarios afloran y se aparecen tan presentes que les permiten reconocerse como iguales el uno al otro.

El abuelo, un hombre viejo de rasgos indígenas, que aparece en escena despidiendo a su nieto Mateo, sugiere precisamente una conexión con la identidad, la memoria y el legado indígena en el contexto de la migración ecuatoriana:

MATEO.- Mi abuelo solía decir que cuando nací, mi madre, se dio cuenta que el patrón no era Dios, como él se lo había dicho, ya que su parto fue con dolor intenso, llegando a la conclusión de que él le había mentado. Además, porque cuando me dio a luz, no estaba ninguna estrella de Belén. No la recuerdo bien, ya que murió de pulmonía... pulmonía que contrajo puesto que pasó cuatro días con sus noches en el umbral de la puerta del granero del patrón, esperando que lleguen los tres reyes magos, quienes por arte de magia se habían hecho humo en los linderos de su locura. (2)

### *LOS PÁJAROS DE LA MEMORIA*

*Los pájaros de la memoria* es una obra de teatro estrenada por el grupo Espada de Madera en el Teatro Variedades, de Quito, en 2008; está escrita a partir de propuestas y materialidades creadas en grupo, dirigida por Patricio Estrella e interpretada también por él junto a dos actores más. Es una tragedia cuya ficción se construye a partir de una noticia publicada en el diario *El Universo* (el 17 de agosto de 2005), que da cuenta del naufragio de ciento cuatro migrantes que se dirigían a EE. UU. en un barco cuya capacidad máxima era de quince personas y en el que la migrante ilegal, madre del personaje niño José Daquilema, habría fallecido.

La dirección de puesta en escena y la dramaturgia de la obra estuvieron a cargo de Patricio Estrella, y contó con la actuación del mismo Estrella, Pepe Alvear y Julio Falconí; el diseño sonoro (temas musicales y sonoridades creadas para la obra) estuvo a cargo de Darcila Aguirre, mientras que el diseño y realización de vestuario y escenografía corrió a cargo del taller Espada de Madera.

La obra se presenta a través de ocho cuadros que proponen una estructura dramática no lineal y onírica donde dos pájaros andinos, con el encargo de guardar la memoria del niño José Daquilema y preservar su recuerdo, viajan con él mientras develan tanto los recuerdos del menor como los recuerdos posibles de la madre:

Curiqueque:	¿Cómo vinimos a parar a este lugar?
Güirachuro:	¡Mierda!, no recuerdo quién soy.
Curiqueque:	¿No será que somos precisamente eso?
Güirachuro:	¿Qué?
Curiqueque:	Un recuerdo.
Güirachuro:	¿Un recuerdo?

- Curiqingue: Sí, un recuerdo.  
 Güirachuro: ¿De quién?  
 Curiqingue: De él. (*Refiriéndose al niño*)  
 Güirachuro: A lo mejor.  
 Curiqingue: No estaría mal ser un recuerdo.  
 Güirachuro: Pero, ¿cómo puede recordarnos si nunca nos conoció?  
 Curiqingue: No sé. No sé. A lo mejor somos una esperanza.  
 Güirachuro: Quizás un suspiro.  
 Curiqingue: Un anhelo.  
 Güirachuro: Una nostalgia.  
 Curiqingue: Su memoria. A esta altura podemos ser lo que sea. A lo mejor hasta estamos muertos.  
 Güirachuro: A lo mejor. A esta altura ya no me sorprende nada.  
 (*Estrella 2008, 12*)

Los pájaros lo acompañan en una travesía para encontrar y liberar el alma de su madre. En el trayecto, recrean las voces de otros migrantes náufragos y de personajes que forman parte de la memoria de José Daquilema, voces que dan cuenta de perspectivas varias de lo que implica la lucha contra el olvido en el camino tormentoso del migrante:

Curiqingue: Es que no funciona así...DAQUILEMA VUELVE A GOLPEAR EL FRASCO ¿Dónde lo leí?... “Hay quienes imaginan el olvido como un depósito desierto, una cosecha de la nada y, sin embargo, el olvido está lleno de memoria”... ¿Quién dijo esto?...! Bah, ya recordaré!... (2)

Son voces que dan cuenta de las consecuencias traumáticas de la migración irregular, de la confrontación con una nueva realidad donde las palabras no bastan para expresar el impacto de la experiencia de transitar un camino lleno de incertidumbre, del implícito abandono de la memoria e identidad a cambio de un lugar que tiene otras reglas de vida, de una despedida que requiere del rito para que las almas hundidas puedan finalmente ser liberadas.

Curiqingue: Decidí llevar a mi familia al exterior contrabandeada. Primero conseguí pasaportes falsos, y llegamos a un lugar donde le pagamos al contrabandista \$500. Nos advirtieron que otra gente había perdido su dinero. Contraté cinco tipos de contrabandistas para poder llevar a toda mi familia. Nos embarcamos en un bote ya peligrosamente

sobrecargado. Todos teníamos miedo de morir, de que el bote no soporte el peso de tanta gente porque estaba sobrecargado. Podía ver a mi hija, la tenía en mi falda y la besaba. Le decía: ¿dónde te he traído, hija mía? ¿Qué he hecho? Durante todo el viaje solo comimos atún con galletas y fuimos maltratados por los contrabandistas. Fue a la noche siguiente que sucedió la tragedia. Cuando el barco se hundió perdí a mi esposa y a mi única hija, Sara; ahora me arrepiento de la decisión que tomé, porque me costó mi familia, mi esposa y mi hija; había planeado tener ciudadanía en algún lado, quería tener una identidad. (10)

En esta obra, el camino también es el lugar simbólico y esencial en que se desarrolla la mayor parte de la ficción, un camino que se navega y donde las identidades se resquebrajan entre el lugar de origen (el allá) y el lugar de llegada (el aquí y ahora). Todo esto, repasando las causas estructurales de la migración a través de diferentes escenas situadas en el espacio-tiempo y la memoria, y que sugieren no solo otros lugares, sino espacios oníricos situados en un tiempo pasado (Peñañiel 2010, 5).

El conflicto de la obra se centra en la lucha de José Daquilema, junto a los pájaros de la memoria, metáfora de los migrantes, por no olvidar: “Curiquingue: ‘Todo se hunde en la niebla del olvido, pero cuando la niebla se despeja, el olvido está lleno de memoria’” (Estrella 2008, 12); esto, mientras se ven obligados a transitar un camino irregular plagado de peligros; el más grande, el peligro del olvido, porque es precisamente entonces cuando la identidad se vuelve frágil y entra en conflicto con lo que implica el lugar de destino, “...al que todos quieren ir, y que es imposible llegar” (23).

Los personajes principales son el niño José Daquilema, Pájaro 1 y Pájaro 2, además de otros personajes provenientes del pasado de José (cuyo lugar está en la memoria); están también los personajes viajeros del barco naufrago que, a través de los pájaros, en momentos oníricos, cuentan sus sentires personales sobre la vida, sobre el viaje y sobre aquello que queda atrás. Lo que sugiere múltiples voces y otras perspectivas que se refieren a lo que implica el trayecto irregular que enfrentan los migrantes y a la pérdida de la palabra como rasgo esencial de la cultura y la identidad que se hunde en el trayecto antes de llegar al destino anhelado.

La obra se centra explícitamente en recorrer los elementos que configuran la identidad de los migrantes, como el lenguaje y las formas de pro-

ducirlo, es decir, en cómo los migrantes nombran su situación y describen los lugares de llegada, tránsito y origen.

### *EL ÁNGEL*

*El Ángel* es una obra de teatro de la compañía escénica Lumínile, escrita y dirigida por Luis Largo y estrenada en el teatro Pumapungo, de Cuenca, el 8 de noviembre de 2023. La obra aborda la historia de un migrante que regresa a su tierra con el propósito de conocer a su hijo; sin embargo, las relaciones interpersonales o familiares no se producen de manera fluida ni con facilidad, sino que se vuelven extrañas y difíciles de retomar. Es una obra dramática con elementos fantásticos en la que se presenta la lucha de un hombre que pretende recuperar la familia a la que abandonó al migrar y que, producto de la transformación identitaria sufrida en su lucha por alcanzar el sueño americano, encontrará una distancia tan extrema entre él y su familia que no podrá manejar. El ser que regresa lo hace sin cuerpo; regresa en forma de un espíritu que parece ser la metáfora de la muerte o desvanecimiento de la identidad de origen y que da paso a la nueva identidad del migrante que, afectada por los rasgos culturales del lugar de llegada, termina siendo rechazada:

*Uvaldina enciende la vela y alumbra el altar.*

Ángel: Vamos a seguir metiendo en esto a Jesusito y la virgen y los santos, ¿en serio?

Uvaldina: ¿Qué quieres que haga? Me la dieron en el mercado. Tome vecinita, ahuyenta los malos espíritus. Así dijeron.

Ángel: Y para qué necesitas ahuyentar a los espíritus si ya mismo te vas.

Uvaldina: Para mañana dormir a changa suelta en mi nueva cama. No heredar a nadie ningún pesar. (Largo 2023, 3)

Si bien la obra<sup>2</sup> en una primera capa nos presenta la lucha de Ángel, un migrante que regresa para conocer a su hijo en contra de la voluntad

- 
2. En lo que respecta a esta obra, la dramaturgia habría sido realizada con antelación al proceso de montaje, y una vez terminada por Luis Largo, sería él mismo quien, además, asumiría la dirección de puesta en escena; en la obra que se mantiene en repertorio, actúan Lorena Barreto y Mauricio Pesantez; mientras que el diseño escénico y la realización escenográfica habrían estado a cargo de Daniel Zalamea y Rita Rodríguez; el diseño sonoro fue realizado por Marcelo Villacís y la producción estuvo a cargo de Michelle Astudillo.

de la madre del niño, su expareja, en el fondo nos muestra la lucha del migrante por entender y reconocer este lugar, que no es más que el lugar de origen y en el que espera encontrar los elementos que conforman su propia identidad para recuperarla o reconstruirla, a pesar de que ya no reconoce dichos elementos, pues su memoria refleja percepciones distintas sobre los recuerdos a los que su exesposa siente cercanía. Ángel se siente ajeno, extraño, tal vez porque ya no pertenece a este lugar. Le torturan la culpa, la vergüenza y el asco por reconocerse como un ser diferente:

Ángel: Ya nunca voy a volver a estar bien, Uvaldina. Tú sabes. Cuando me fui me mentí queriéndome tragar el cuento de que lo hacía por ustedes. Pero lo hacía por mí. Tenía miedo de ser padre. Tenía miedo de no poder soltar mi pasado, y estando en otro país, eso parecía que no hacía falta, dejaba nomás que mis vicios me tantearan como lo hiciste tú ahora que nos quedamos a oscuras... Un día, el último día que estuve allá, todavía lo tengo clarito en la mente, qué bestia... Vi mi reflejo en la ventana de mi taxi, ya no me quedaban ojos para gustar del mundo. Qué gran manzana ni qué gran huevada... Mis ojos eran apenas dos huecos llenos de vergüenza y asco, solo vergüenza y asco... Entonces lo hice, Uvaldina... (28)

En el transcurso de la obra, Ángel y Uvaldina evocan diferentes momentos de su relación sentimental, pero los sentires de los dos ante los mismos recuerdos son diferentes, matiz que increpa al espectador sobre el significado de la identidad, de la memoria y de los lazos que sostienen o reconfiguran el concepto de familia, acercándonos a las tensiones existentes entre los miembros que encajan en el concepto de familia transnacional como propone Minchala (2021, 59).

Por otro lado, también se nos habla de la ausencia, del vacío que deja el migrante en quienes se quedan y del vacío que él mismo se provoca al migrar; de la necesidad que surge en él al dirigirse a un destino idealizado en que, con desesperación, tratará de volver a llenarlo para construir una nueva identidad, que no lo volverá necesariamente parte del lugar de destino y que, sin embargo, lo alejará de su memoria y de la identidad de origen.

Hacia el final de la obra se devela que Ángel, si bien ha vuelto, no lo ha hecho en forma física, ha vuelto en forma de espíritu; así se plantea que esta ausencia, a pesar de que los personajes pretendan revertirla, les resulta imposible. La identidad de origen ha muerto y la nueva no tiene cabida.

**ANÁLISIS CONTRASTADO DE LAS OBRAS  
*HEREDARÁS EL SUEÑO, LOS PÁJAROS  
 DE LA MEMORIA Y EL ÁNGEL***

Las tres obras analizadas abordan la temática de la migración, la memoria y, en consecuencia, la necesidad de los personajes de sostener o no perder su propia identidad, pero con enfoques y elementos dramáticos distintivos.

Entre los elementos comunes que podemos identificar, encontramos que las tres obras tienen la migración como tema central, sobre todo cómo esta se produce por la falta de esperanza de los personajes de alcanzar un mejor futuro en el lugar de origen, en este caso, Ecuador. Las tres obras destacan la importancia de la memoria en la experiencia migratoria, sobre todo en la extraña y dolorosa transformación que enfrentan los viajeros durante el trayecto a causa de acontecimientos traumáticos que reconfiguran la memoria y la propia identidad.

En *Heredarás el sueño*, la memoria sostiene a los personajes, es el soporte del ser humano; y a pesar de que a veces este niegue sus raíces, la memoria estará presente y saldrá a flote siempre, pues contiene una infinidad de elementos culturales que la conforman y dan profundidad, configurando su identidad: “No es que mis recuerdos sean todos buenos, pero es lo único que llevo” (Romero 2003, 13). Mientras que en *Los pájaros de la memoria*, los pájaros son explícitamente los entes “encargados de preservar la memoria” y a través de ello dotar de sentido a la existencia, de evidenciar cómo esta pierde sentido cuando la palabra pierde sustento y se vuelve extraña.

Las dos obras, como se ha mencionado, se enfocan en la pérdida de la memoria y de la identidad desde diferentes perspectivas, pero lo hacen a través de recorrer el trayecto irregular del migrante, que es el trayecto del campesino, del mestizo, de aquel que ha perdido la esperanza. En este rasgo queda totalmente claro el compromiso de los creadores con el ciudadano común, con el pueblo que, a través del teatro, llega a tener una voz protagónica para hacerse escuchar e invitar al espectador a reflexionar sobre su identidad, problemáticas y necesidad de fortalecer orgánicamente su tejido social.

Por otra parte, en *El Ángel*, la pérdida de la memoria y el deseo del personaje central de recobrar indicios de ella dan cuenta de la forma

en que este se ha alejado de su cultura, a la que le cuesta entender en un tiempo presente y con la que ya no puede relacionarse de la misma manera:

Ángel: Qué otra cara puedo tener. Odio estar en estas. ¡Chucha!

Uvaldina: Te entiendo. (Pausa) Yo también te odio, Ángel.

Ángel: Pues no te creo. Porque he visto cómo me ves. Tú tienes tu corazoncito.

(Largo 2023, 4)

*Heredarás el sueño* y *Los pájaros de la memoria*<sup>3</sup> exploran la subjetividad de la experiencia migrante, aunque con medios distintos. *Heredarás el sueño* lo hace a través de los sueños de Mateo y la realidad del Abuelo, así como a través de personajes como El Primo, que representa la idealización del lugar de destino y, a la vez, la ridiculización del sueño americano; mientras que *Los pájaros de la memoria* aborda la experiencia mediante un viaje onírico en que el niño descubre las historias desde las perspectivas de los otros personajes, de los naufragos.

*Heredarás el sueño* y *Los pájaros de la memoria* son dos obras creadas en la primera década del siglo XXI como respuesta a la oleada migratoria ecuatoriana comprendida entre 1998 y 2003, en que casi un millón de personas migraron producto de la crisis global, pero también a causa de la crisis bancaria ecuatoriana y de la dolarización.

*Heredarás el sueño* y *Los pájaros de la memoria* surgen al interior de agrupaciones teatrales en que los procesos creativos tienen procedimientos propios de la creación colectiva, en que los intérpretes creadores investigan, levantan materialidades y las traducen en mayor o menor medida en propuestas de diálogos, escenas, acciones, partituras e imágenes que habrían sido acogidas por los dramaturgos directores, quienes finalmente realizan o coordinan la puesta en escena.

En las puestas en escena de *Heredarás el sueño* y *Los pájaros de la memoria*, el diseño sonoro se enfoca en la creación de atmósferas que acompañan los estados de ánimo de los personajes protagónicos o las atmósferas específicas en que se desarrolla cada escena; mientras que el dise-

- 
3. Enfocándonos en los elementos metodológicos de los procesos creativos, vale la pena señalar que en las tres obras, la escritura y la dirección de puesta en escena la realiza una misma persona, dando cuenta de una manera de realización de la producción teatral en Ecuador. Además de que tanto en *Heredarás el sueño* como en *Los pájaros de la memoria*, los dramaturgos y directores también actúan.

ño sonoro de *El Ángel*, sin dejar de lado el aspecto atmosférico señalado en las obras anteriores, procura además ubicar al espectador en una época y contexto determinados.

*Heredarás el sueño* se enfoca en la dualidad entre la realidad recreada a través del presente de la travesía (mástiles) y los acontecimientos sucedidos en el mundo de los sueños, ligados al origen o la memoria profunda (proscenio), a los elementos culturales de la identidad. La narrativa presenta una migración en curso o el recuerdo de ella que llega a un final trágico.

*Los pájaros de la memoria* se centra en las consecuencias trágicas que las personas experimentan a causa de la migración irregular, en este caso, el naufragio y muerte de la madre de Daquilema; pero también se enfoca en la necesidad humana de los personajes de buscar soluciones a los acontecimientos trágicos y a la necesaria búsqueda de sentido de manera posterior al suceso trágico. La migración ya ha ocurrido, aunque sin éxito, y sus efectos trágicos son el punto de partida para el desarrollo de la ficción en el recorrido de un camino que ya no busca llegar al lugar idealizado sino a soluciones simbólicas postragedia.

La obra *El Ángel*, por su parte, nos muestra una migración aparentemente exitosa en términos de llegada al lugar de destino; también coloca en el ojo del espectador las consecuencias posteriores que se suscitan en el contexto familiar y el impacto que tiene en el migrante que reconoce la necesidad de regresar, de recuperar el tiempo perdido, la memoria, la identidad y las relaciones más valiosas, como aquella con su hijo. Recuperación que se desarrolla en el ático de una casa ubicada en el lugar de origen que ha cambiado: no es el mismo, y el migrante que regresa no encuentra más que vestigios del pasado y de su cultura que le permitirán aceptar su nueva realidad, así como aceptar la imposibilidad de construir un futuro familiar.

Mientras *Heredarás el sueño* parece explorar la experiencia individual y el proceso interno del ser que transita el camino de la migración, *El Ángel* explora los efectos de la experiencia en el contexto familiar en el lugar de origen; por su parte, *Los pájaros de la memoria* integra las voces colectivas de otros migrantes que habrían sido víctimas, en el mismo naufragio, de la experiencia trágica de la migración frustrada, ofreciendo una visión más amplia en el plano social de la problemática.

## ESPACIOS SIMBÓLICOS EN QUE SE DESARROLLA LA FICCIÓN TEATRAL: ELEMENTOS COMUNES Y DIFERENCIADORES

Tanto *Heredarás el sueño* como *Los pájaros de la memoria* utilizan elementos simbólicos para representar el viaje y la dualidad de la existencia migrante: mientras *Heredarás el sueño* usa los mástiles y el proscenio, *Los pájaros de la memoria* se sumerge en un espacio onírico y en la constante referencia al “aquí-ahora” y al “allá-entonces”.

El mar y los buques en *Heredarás el sueño* y el naufragio en *Los pájaros de la memoria* sitúan al océano como un elemento crucial y cargado de significado, tanto de esperanza como de peligro en la travesía migratoria. El mar es el lugar donde el trayecto termina en naufragio; aunque acoge en su seno a sus víctimas, estas ya no tienen posibilidad de retorno al lugar de origen.

El espacio en *Heredarás el sueño* se define por una superposición de planos que establecen el área de la realidad y el área de la memoria, cuyo límite con el área de lo onírico se confunde; mientras, en *Los pájaros de la memoria*, que también propone un plano onírico, podemos percibir, además, que el espacio simbólico se extiende a la confrontación directa con el impacto de la migración ilegal y sus tragedias físicas, haciendo más explícitas las fronteras y los peligros de la travesía.

*Los pájaros de la memoria* describe de manera más clara la vida entre dos mundos: el lugar de destino y el lugar de origen, configurándose a través del manejo lingüístico al nombrarlos. Por otro lado, *El Ángel* también nombra el lugar de origen y el lugar de destino; sin embargo, este último se constituye como el lugar de transformación del ser, que ya no encuentra los elementos culturales propios y que provocan la sensación de no pertenencia a ningún sitio. Los espacios de origen y destino son nombrados desde un tercer lugar, ese al que se regresa, construido de manera realista y que simbólicamente viene a ser el lugar seguro de quienes se quedaron y donde el migrante que vuelve descubre la nueva realidad.

## LOS PERSONAJES Y SU RELACIÓN CON EL CONTEXTO ECUATORIANO Y GLOBAL: ELEMENTOS COMUNES Y DIFERENCIADORES

Las tres obras presentan personajes afectados por la migración; por ejemplo, unos serán afectados de forma directa, y otros, los familiares o miembros de las comunidades de origen, serán aquejados de manera colateral, pero de forma contundente, enfrentando carencias afectivas y sociales determinantes; además, no deja de llamar la atención el hecho de que no se ha logrado solventar las causas de la migración. Estos personajes secundarios o que conforman el contexto del lugar de origen, salvo en *El Ángel*, parecen haberse quedado suspendidos en el tiempo.

Resulta relevante la forma en que la identidad de los personajes, en las tres obras, se encuentra intrínsecamente ligada a la memoria; tanto a la individual como a la colectiva, ya que en ella se contienen los elementos esenciales de la cultura. Por lo tanto, la identidad se trastoca a causa del proceso migratorio y provoca pérdidas tras la desaparición de uno o varios de sus pilares.

*Heredarás el sueño* y *Los pájaros de la memoria* presentan personajes de marcada ascendencia indígena y su relación con otros personajes de origen mestizo. Esta relación es determinante para entender el contexto de origen, tanto de los personajes como de las obras, y de los artistas que las crean. Son piezas producidas en la provincia de Pichincha, donde las nacionalidades indígenas conviven de manera orgánica y/o a veces tensa con los mestizos. Por su parte, *El Ángel* presenta personajes mestizos centrados en el conflicto de las relaciones familiares fracturadas, situación que ubica a los personajes de manera precisa en el contexto de donde proviene la historia, en la provincia del Azuay.

## CONCLUSIONES

La migración en Ecuador, desde la década de 1990 hasta 2025, es un fenómeno que contiene múltiples dimensiones y que requiere abordarse desde diversas perspectivas, ya que esta multiplicidad compleja ha transformado al país de manera profunda. Impulsada inicialmente por una severa crisis económica global y nacional que devino en la dolarización, la

migración masiva a Estados Unidos y Europa consolidó redes transnacionales que hoy perpetúan los flujos, incluso en condiciones de alto riesgo e irregularidad. Paralelamente, Ecuador se ha convertido en un destino y país de tránsito para migrantes y refugiados de la región, especialmente colombianos y venezolanos, lo que ha generado nuevas complejidades sociales y económicas.

A escala social y cultural, la migración ha reconfigurado la estructura familiar con el surgimiento de familias transnacionales y ha puesto en tensión las identidades nacionales, dando paso al surgimiento de identidades transnacionales que combinan elementos culturales de origen y de destino.

Para abordar los desafíos actuales, es fundamental adoptar políticas migratorias integrales que garanticen la protección de todos los migrantes, promuevan su inclusión socioeconómica, combatan la xenofobia y fortalezcan la capacidad institucional y la producción de conocimiento para una gobernanza migratoria más efectiva y humana. La migración no es solo un fenómeno económico sino un complejo entramado de experiencias humanas que redefinen la sociedad ecuatoriana.

Las obras analizadas en el presente documento ofrecen un panorama profundo y multifacético de la realidad migratoria ecuatoriana, especialmente en el contexto de los últimos treinta años, marcados por flujos migratorios crecientes hacia Estados Unidos y Europa. A través de su dramaturgia, estas obras reflejan la complejidad de este fenómeno más allá de las meras estadísticas o causas socioeconómicas.

Las tres obras trascienden una visión puramente racional o de coste-beneficio sobre la migración. Se adentran en la dimensión subjetiva de la experiencia, que incluye el imaginario colectivo, las ilusiones que los migrantes construyen sobre el destino, producto de un mundo cada vez más mediatizado, y las consecuencias sociales del lugar de origen. *Heredarás el sueño* explora esto a través de los sueños, la memoria de Mateo y la realidad del Abuelo, sugiriendo que la migración es tanto un viaje físico como una travesía interna que genera frustración y consecuencias tan graves que pueden llevar a la tragedia. *Los pájaros de la memoria* lo hace al presentar la búsqueda onírica y emotiva de Daquilema y de los “pájaros de la memoria” por el alma de la madre; es decir, la búsqueda de sentido posterior al suceso trágico. Mientras, *El Ángel* confronta la imposibilidad del regreso y de la recuperación de las relaciones familiares. Una vez tomada

la decisión de migrar, es necesario asumirla con la conciencia y aceptación de la pérdida.

Un punto crucial que los tres textos reflejan está en la transformación y el resquebrajamiento de la identidad en el proceso migratorio. *Heredarás el sueño* enfatiza en la memoria como un ancla fundamental que sostiene al ser humano, *Los pájaros de la memoria* presenta la memoria como algo que debe ser activamente preservado frente a la pérdida y el olvido, mientras que *El Ángel* expone el choque brutal entre la memoria del lugar de origen en un tiempo pasado con el presente del migrante cuya identidad se ha transformado.

Aunque no se centran en un análisis económico-social exhaustivo, las obras aluden a las causas estructurales que dan origen a la migración irregular y sus dramáticas consecuencias. *Los pájaros de la memoria* aborda explícitamente la migración irregular y sus tragedias, como el naufragio y la muerte, una dura realidad de la migración contemporánea. La “mujer vieja de rasgos indígenas o el personaje del abuelo” en *Heredarás el sueño* y el personaje de José Daquilema en *Los pájaros de la memoria* aluden a la migración de pueblos indígenas de Ecuador, subgrupos de algunas nacionalidades con desafíos identitarios y sociales específicos, que enfrentan relaciones excluyentes y jerárquicas tanto externas como internas. Por su parte y de manera explícita, *El Ángel* expone los motivos económicos y sociales, desde una perspectiva aparentemente simple para los personajes, pero permitiendo ver las consecuencias y su gran complejidad en el contexto familiar.

El análisis sociológico del teatro postula que este no es un reflejo directo de la sociedad, sino una lectura particular sobre ciertos aspectos sociales, que se materializan en objetos y sujetos simbólicos. Las obras analizadas encarnan esta perspectiva, ofreciendo interpretaciones artísticas que van más allá de lo factual para explorar el impacto humano, psicológico y cultural de la migración. La dramaturgia que permite a los actores ser cocreadores en dos de los casos y la experimentación con múltiples niveles dramáticos demuestran la flexibilidad del arte teatral en Ecuador para explorar la heterogeneidad de la experiencia migratoria.

En resumen, el arte teatral ecuatoriano, a través de estas piezas, no solo documenta el fenómeno migratorio, sino que lo humaniza, lo complejiza y lo sitúa en un plano subjetivo y simbólico. Refleja las tensiones existentes respecto a la identidad o tal vez podemos decir a las tensiones

actuales respecto a las identidades en Ecuador, la persistencia de la memoria frente al desarraigo y las duras y trágicas realidades contenidas en el viaje, que aportan una visión profunda sobre cómo la migración ha modelado y transformado a los individuos y a la sociedad ecuatoriana en las últimas décadas. Pero, sobre todo, permite al espectador encontrar elementos simbólicos que lo confrontan con su propia realidad y, a partir de ello, reflexionar para repensar la manera cómo toma sus decisiones. 🐼

### Lista de referencias

- Eguiguren, María Mercedes. 2017. “Los estudios de la migración en Ecuador: del desarrollo nacional a las movibilidades”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* (58): 59-81.
- Estrella, Patricio. *Los pájaros de la memoria*. Teatro ecuatoriano. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009.
- Herrera, Gioconda. 2022. *Migración y política migratoria en el Ecuador en el período 2000-2021*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). <https://www.undp.org/es/latin-america/publicaciones/migracion-y-politica-migratoria-en-el-ecuador-en-el-periodo-2000-2021>.
- Largo, Luis. 2023. *El Ángel*. Obra inédita. Se cita por el original.
- Minchala, Carlos. 2021. *Migración e identidad: el éxodo de la población de Azogues a Estados Unidos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Peñañiel Ayala, Verónica Raquel. 2010. “Pastiche de identidades: los migrantes representados en el Teatro Quiteño de la primera década del siglo XXI”. Informe de investigación. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/3959>.
- Quiloango, Susana, et al. 2011. *Políticas públicas migratorias en el Ecuador*. Quito: Publicaciones FES/ILDIS.
- Romero, Marco Vinicio. 2003. *Heredarás el sueño*. Texto inédito. Se cita a partir del original.

#### 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.

## **Poéticas migrantes, grafías de vida y coralidad en la *Odisea* del Teatro de los Andes**

*Migrant Poetics, Life-Writings, and Chorality  
in Odisea by Teatro de los Andes*

**MIGUEL AILLÓN VALVERDE**

Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
Universidad Complutense de Madrid  
Madrid, España

[miguel.aillon@uartes.edu.ec](mailto:miguel.aillon@uartes.edu.ec)  
<https://orcid.org/0009-0001-2778-4752>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.6>

Fecha de recepción: 14 de enero de 2026

Fecha de revisión: 27 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este artículo examina *Odisea*, del Teatro de los Andes, como obra que reescribe el mito homérico desde un enfoque situado, articulando *grafías de vida* y coralidad para colectivizar el relato del desplazamiento. A partir del análisis de operaciones dramatúrgicas —testimonio, polifonía, reconfiguración del coro, relectura mítica—, se muestra cómo la obra produce un archivo afectivo y político de la migrancia que interviene en los regímenes de visibilidad y vuelve audibles voces históricamente marginadas. En este sentido, la coralidad no homogeniza sino que organiza una pluralidad de singularidades y experiencias que, en su heterogeneidad y abigarramiento, hacen visible la fricción entre temporalidades, lenguas y pertenencias. Se argumenta así que la pieza no celebra un retorno estable, sino que dramatiza el desajuste del regreso y la construcción comunitaria de la memoria. La resignificación mítica, puesta al servicio de la coralidad testimonial, habilita una escena donde lo local y lo universal se interpelan y donde las *grafías de vida* migrantes instituyen formas de comunidad y pensamiento crítico en el teatro latinoamericano contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro de los Andes, teatro boliviano, poéticas migrantes, grafías de vida, coralidad, heterogeneidad, lo abigarrado, archivo afectivo y político.

## ABSTRACT

This article examines *Odisea* by Teatro de los Andes as a work that rewrites the Homeric myth from a situated perspective, articulating life-writings (*grafías de vida*) and chorality in order to collectivize the narrative of displacement. Through an analysis of dramaturgical operations—testimony, polyphony, reconfiguration of the chorus, and mythical re-reading—the article demonstrates how the play produces an affective and political archive of migrancy that intervenes in regimes of visibility and renders historically marginalized voices audible. In this regard, chorality does not homogenize but rather organizes a plurality of singularities and experiences whose heterogeneity and variegation make visible the friction among temporalities, languages, and affiliations. The article thus argues that the piece does not celebrate a stable return; rather, it dramatizes the disjuncture of homecoming and the communal construction of memory. The mythical resignification, placed in the service of testimonial chorality, enables a scene wherein the local and the universal interpellate one another and wherein migrant life-writings institute forms of community and critical thought within contemporary Latin American theater.

**KEYWORDS:** Teatro de los Andes, Bolivian theater, migrant poetics, life-writings, chorality, heterogeneity, variegation, affective and political archive.

## INTRODUCCIÓN

LA REPRESENTACIÓN DE la experiencia migratoria se ha convertido en una de las líneas temáticas más significativas del teatro latinoamericano contemporáneo, en diálogo con los desplazamientos forzados, la globalización

y los procesos de desterritorialización que reconfiguran las subjetividades en el presente. En el caso boliviano, el fenómeno migratorio ha dejado de ser un hecho marginal para convertirse en una de las transformaciones sociales más significativas del siglo XX.<sup>1</sup> Este proceso no solo ha afectado la estructura económica y demográfica del país, sino que ha tenido profundas implicaciones en los imaginarios colectivos y en las formas de representación artística y cultural. En tal contexto, la *Odisea* (2008) del Teatro de los Andes, dirigida por César Brie, emerge como una obra emblemática que reinterpreta la figura del migrante como sujeto colectivo en resistencia.

Fundado en Yotala (Chuquisaca) en 1991, el Teatro de los Andes articula una poética situada en el sur andino desde una perspectiva crítica y descentrada. Su fundador, César Brie, actor y director formado en el Odin Teatret, imprime a sus creaciones una impronta antropológica donde el cuerpo, la memoria y los ritos funcionan como dispositivos de transmisión cultural. El grupo construye, de esta manera, un lenguaje escénico híbrido y comunitario que combina recursos como la teatralidad corporal, la narración oral, la música en vivo y diversas acciones performáticas para producir escenas de exilio no solo interior sino también territorial. En esa línea, esta *Odisea* se inscribe en la tradición del teatro político latinoamericano —de raíz testimonial, colectiva y sobre todo militante—, pero lo actualiza en clave intercultural, entendida como el cruce entre el canon homérico y las memorias andinas de la migración, para proyectarlo hacia lo contemporáneo mediante una dramaturgia fragmentaria, polifónica e intermedial.

Esta propuesta, que puede entenderse como transnacional, se explica a partir de lo que Silvano Santiago (2012, 322) denomina *cosmopolitismo del pobre*, es decir, una forma discrepante de habitar lo global marcada por la precariedad y el desplazamiento, donde el contacto entre culturas no surge del privilegio sino de la precariedad y la supervivencia.<sup>2</sup> En este

- 
1. En el caso boliviano, entre estas transformaciones sociales se destacan la Revolución nacional de 1952 (con la reforma agraria, la nacionalización de las minas y el voto universal), la gran migración campo-ciudad que modificó radicalmente la estructura demográfica del país, y las olas de migración a partir de los años ochenta vinculadas, sobre todo, a la crisis minera y a las políticas neoliberales instauradas en el país.
  2. Silvano Santiago define el *cosmopolitismo del pobre* de manera un poco más extensa, como una modalidad inédita de inserción cosmopolita, no voluntaria ni elitista, sino impulsada por la desigualdad estructural de la globalización. Se aplica a sujetos subalternos —campesinos desposeídos, obreros desempleados, migrantes y,

sentido, la circulación internacional del grupo se realiza desde la precariedad material y simbólica, vinculada a la movilidad de actores, espectadores y comunidades que habitan los márgenes de la globalización. El Teatro de los Andes se inserta, así, en circuitos alternativos de diálogo cultural que disputan el monopolio de la cultura legitimada por los centros metropolitanos y producen redes transnacionales desde lo subalterno. En lugar de reproducir discursos de un universalismo liberal, su praxis escénica construye un cosmopolitismo tejido por migraciones forzadas, memorias marginales y lenguajes comunitarios.

La *Odisea* construye un dispositivo escénico en que los relatos fragmentarios de los actores se entretejen con la travesía mítica para producir escenas disonantes que desbordan toda representación ilustrativa y tensionan las narrativas de pertenencia. La voz migrante aparece, bajo esta lectura, no como ilustración sociológica sino como archivo presente, como gesto ético y poético que desafía las narrativas hegemónicas de pertenencia. Como plantea María Aimaretti (2015), el montaje de la obra no representa el éxodo: lo construye como movilidad mítica y autorreferencial, donde la migración se torna matriz estética y política. Esta dimensión performativa es central en el trabajo teatral del grupo, que entiende la escena como espacio ritual de reescritura de lo colectivo.

Desde esta perspectiva, el presente artículo propone un análisis de la *Odisea* como una obra que resignifica el mito homérico para representar la condición migrante boliviana contemporánea. Para ello, se recurre a un conjunto de herramientas conceptuales provenientes de los estudios de performance, teoría del archivo, crítica cultural y estudios del afecto,

---

en general, “actores culturales pobres” — cuya movilidad transnacional ocurre en condiciones precarias y muchas veces clandestinas. En palabras del propio Santiago (2004, 322): “Al perder la condición utópica de nación —imaginada apenas por su élite intelectual, política y empresarial [...]— el Estado nacional pasa a exigir una reconfiguración cosmopolita, que contemple tanto a sus nuevos habitantes, como a sus viejos habitantes marginados por el proceso histórico. Al ser reconfigurado pragmáticamente por los actuales economistas y políticos, para que se adecúe a las determinaciones del flujo del capital transnacional, que hace operativas las diversas economías de mercado confrontadas en el escenario del mundo, la cultura nacional estaría (o debe estar) ganando una nueva reconfiguración que, a su vez, llevaría (o está llevando) a los actores culturales pobres a manifestarse por una actitud cosmopolita, hasta entonces inédita en términos de grupos carentes y marginados en países periféricos”.

que permiten pensar la escena como espacio de inscripción de memoria, polifonía y heterogeneidad.

En este marco, la figura de Ulises, arquetipo del viajero que busca retornar a casa, es subvertida para construir una travesía coral donde los actores —todos ellos, una suerte de Ulises migrantes— transitan por geograñas reales y simbólicas. Estas desbordan el marco épico original y lo anclan en una memoria afectiva y colectiva. Esta operación permite articular el viaje como desposesión, el retorno como imposibilidad, y la extranjería como fundamento de nuevas subjetividades posnacionales.

## EL TEATRO DE LOS ANDES Y LAS POLÍTICAS MIGRANTES

El Teatro de los Andes constituye una de las experiencias escénicas más singulares y complejas del teatro latinoamericano contemporáneo. Fundado en 1991 en Yotala, Bolivia, por el actor y director argentino César Brie, el grupo ha desarrollado una poética que articula creación colectiva, compromiso político y una constante exploración de la diferencia como motor de lenguaje escénico. Su repertorio —que incluye, entre otras, obras como *Las abarcas del tiempo* (1995), *La Ilíada* (2000), *En un sol amarillo* (2004), *Otra vez Marcelo* (2005), *Mar* (2014) o *Un buen morir* (2024)— se caracteriza por la hibridez formal, el uso de múltiples lenguajes (verbal, corporal, musical, visual), así como una profunda conexión con las comunidades y territorios donde trabaja.

Aunque César Brie fue fundador y primer director del grupo, el Teatro de los Andes no puede entenderse desde una lógica autoral unívoca. Se trata de un proyecto dramaturgico vital que ha integrado la multiplicidad de trayectorias de sus integrantes —muchos de ellos, con experiencias migrantes tanto internas como regionales— y que ha hecho del escenario un espacio de confluencia de saberes, memorias y lenguajes. Por ello, el propio Brie (2007, 4) cuenta en sus “Notas a la *Odisea*” que la consigna con los actores fue: “Partamos de nosotros [...] de nuestra Odisea. ¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? ¿Dónde se esconde nuestra Ítaca? Digan yo, yo, para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes”.

En este contexto, el Teatro de los Andes articula poéticas migrantes que trascienden la mera representación de la movilidad contemporánea para encarnarla en todas sus dimensiones escénicas. La hibridez dramática, la polifonía coral, el empleo de objetos simbólicos —entendidos como *materialidades situadas*—, la confluencia de lenguas (quechua, español, inglés, portugués e italiano) y las estrategias de desidentificación actoral configuran cada montaje como un espacio crítico de extranjerización. En lugar de propiciar una empatía inmediata, estas operaciones estéticas confrontan al espectador con la potencia ética del disenso.

Cabe señalar que la *Odisea* (2007) marca un punto de inflexión en la trayectoria del Teatro de los Andes. Concebida en un contexto de agitación sociopolítica en Bolivia,<sup>3</sup> la obra constituye el último montaje realizado con César Brie antes de su salida del grupo. La pieza condensa diversas búsquedas del colectivo: la reescritura de mitos fundacionales, la visibilización de la migración como herida estructural, la articulación entre memoria y cuerpo, y la configuración de una comunidad afectiva que se sostiene en la fractura antes que en la reconciliación.

Desde esta perspectiva, la escena migrante que propone el Teatro de los Andes no persigue la transparencia ni la universalidad, sino una teatralidad crítica localizada. Su apuesta estética, como lo ha señalado Tara Daly (2014, 115), se resiste a los lenguajes hegemónicos del teatro político clásico y elige, en cambio, lo discontinuo, lo coral, lo inacabado: una suerte de “cosmopolitan pastiche, a product of transatlantic literary flows sprinkled with local references but informed by international themes”. Es en esa grieta, en esa extranjería como forma, donde se construye una de las poéticas más radicales del teatro latinoamericano reciente.

---

3. Se trata de un ciclo histórico abierto por la llamada Guerra del Agua en Cochabamba (1999-2000) y profundizado por la Guerra del Gas (2003), que provocó la caída del entonces presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y que reconfiguró el campo político boliviano. A ello siguieron la elección de Evo Morales (2005-2006), la Asamblea Constituyente (2006-2008) y una fuerte polarización territorial (autonomías), con picos en 2008 —referéndum revocatorio del 10 de agosto y masacre de Porvenir (Pando) del 11 de septiembre—, proceso que culmina con la aprobación de la nueva Constitución el 25 de enero de 2009.

## ANÁLISIS DE LA OBRA

Este bloque propone una lectura de la *Odisea* del Teatro de los Andes como dispositivo escénico que reinscribe el mito homérico en la experiencia migratoria, a partir de categorías como testimonio, performatividad, grafías de vida y archivo. El viaje de Ulises, lejos de la lógica del *nóstos*,<sup>4</sup> deviene cartografía de éxodo, donde las pruebas míticas se traducen en violencias concretas del desplazamiento. La teatralidad testimonial transforma a los actores en testigos y a sus cuerpos en *grafías de vida*; y la coralidad polifónica configura, a su vez, un archivo oral que transforma las memorias individuales en memoria común. La plasticidad espacial y la dimensión coreográfica inscriben, asimismo, la precariedad y la resistencia del tránsito y preparan el desenlace: la nieve del último acto como gesto alegórico que condensa la memoria afectiva y política de la migración. Todas estas operaciones componen una poética que erige la obra como contraarchivo capaz de desbordar el cánón homérico e interpelar al espectador desde la experiencia compartida de la escena/exilio. Al mismo tiempo, se puede inferir que el montaje establece un punto de inflexión en la trayectoria del grupo —en un contexto de tensiones nacionales y a las puertas de la salida de César Brie—, lo que refuerza su condición de obra bisagra en la historia del colectivo.

### DEL NÓSTOS ÉPICO AL ANTI-NÓSTOS MIGRATORIO

Una de las operaciones centrales de la *Odisea* consiste en trastocar el arquetipo del *nóstos* para convertirlo en un mapa contemporáneo del éxodo latinoamericano. La obra no ilustra el poema homérico; más bien, su andamiaje narrativo —desvíos y retornos— funciona como gramática de expulsión, tránsito y deportación. El dispositivo se explicita desde el inicio: “Yo partí de Troya, o sea de Bolivia”, frase que inaugura el deambular por el continente —Perú, Ecuador, Colombia, Guatemala, México— hasta lle-

---

4. Se entiende el término, desde su origen griego, como aquello que designa el regreso al hogar tras un viaje largo o una guerra. En la épica homérica, el *nóstos* de Ulises es modelo narrativo de retorno, pero también de restauración del orden social y familiar.

gar a la frontera, “donde cada día cruzaban de a mil la frontera yéndose hacia el norte”.<sup>5</sup>

Esta reescritura opera mediante un proceso de desfamiliarización, en el que las figuras del imaginario homérico reaparecen encarnadas en las violencias concretas del trayecto migratorio. El mito no desaparece, sino que se torna extrañamente reconocible al ser traducido al paisaje contemporáneo del desplazamiento. De aquí que Polifemo devenga jefe de una mara —“Polifemo Blacky [...] Mara Salvatrucha”— y su “casa-cueva” se convierta en el espacio de extorsión donde el peaje exigido a los migrantes es la violación. En escena, se narra incluso el cuerpo “revent[ado] en las ruedas” del tren, desplazando el antiguo motivo antropófago hacia la violencia impersonal de la maquinaria migratoria. De modo análogo, la Bestia sustituye a Antífates y a los lestrigones como figura devoradora del trayecto; mientras que Escila y Caribdis reaparecen en los peligros del desierto, en los perros de frontera o en los remolinos del río. Incluso los llamados voluntarios de frontera actualizan la cacería lestrigónica, reinscribiendo el imaginario del monstruo en las prácticas contemporáneas de persecución y control migratorio.

A partir de lo dicho, la pieza parece problematizar el mito del retorno, pues la deportación inscribe una suerte de anti-*nóstos* ya que el regreso no culmina en la restauración del orden perdido, sino en la marca burocrática y corporal del fracaso migratorio (“tienen escrito en los cachetes. DE POR TA DO”). En este contexto, el reconocimiento homérico —la cicatriz como signo heroico que certifica la identidad del viajero— es desplazado hacia un gesto mínimo y precario: la prueba de la mano. El reencuentro ya no confirma la gloria del sobreviviente sino la fragilidad compartida de quienes han atravesado la violencia del trayecto. El contacto táctil sustituye la marca épica por una verificación vulnerable del vínculo (“Casi con miedo, toco la cicatriz de su pantorrilla”), y el reconocimiento

- 
5. Todas las citas literales de la obra provienen de la edición en PDF del libreto *Odissea*, facilitada por el Teatro de los Andes; se trata de una edición sin paginación. Ficha editorial consignada en el propio archivo: “© Teatro de los Andes, 2007”; datos de contacto del grupo (losandes@pelicano.cnb.net; +591 4 64 30232; [www.teatrodelosandes.com](http://www.teatrodelosandes.com); Casilla 685, Sucre, Bolivia) y producción: Plural editores (Av. Ecuador 2337, esq. Rosendo Gutiérrez; tel. 2411018; Casilla 5097, La Paz; “Impreso en Bolivia”). Para contraste del desempeño escénico y verificación de secuencias, se consultaron los registros audiovisuales disponibles en el canal de YouTube de César Brie: <https://www.youtube.com/@cesarosttris>.

se convierte menos en restitución triunfal que en acto de duelo y de pertenencia reconstituida.

En coherencia con la serie textual “Mi nombre no importa. Aquí somos nadie” / “Nadie te llamabas, ahora eres Ulises”, la escena dramatiza el tránsito entre la anonimía impuesta al migrante y una nominación que no cancela la herida. El nombre reaparece —“Ulises Mamani, Ulises Morales”—, pero lo hace en plural, como inscripción de vidas desplazadas que no recuperan un hogar intacto, sino que reconstruyen la comunidad desde la pérdida. De este modo, la dramaturgia desplaza el núcleo del *nóstos*, y es que el regreso deja de ser la restitución de la soberanía heroica para convertirse en reencuentro entre subjetividades fracturadas, donde la pertenencia se funda en la memoria compartida del desarraigo.

Ahora bien, el montaje dialoga con un horizonte intertextual moderno que ha leído críticamente el regreso sangriento del héroe, pero que desplaza ese clímax del palacio a la frontera; así, el baño de sangre es aquí la carnicería cotidiana del trayecto (ruedas, desierto, maras, policías). Entre los archivos de trabajo del grupo, Brie explica la elección de un *deus ex machina* contemporáneo —la nieve— como pausa de paz que suspende la guerra civil y obliga a imaginar pactos: “A Mia se le ocurre que debe nevar. Todos se detienen ante la nieve y en esa pausa Atenea introduce *ideas de paz* [...] La nieve caerá al final sobre todos: los que volvieron, los que se fueron, los que se perdieron, los que se quedaron”. Se volverá sobre esta imagen en el último acápite del bloque.

La reescritura del *nóstos* no se limita a desplazar episodios del relato homérico hacia el itinerario migratorio contemporáneo, sino que altera el régimen mismo de reconocimiento que sostenía la épica del regreso. En lugar de restaurar una identidad heroica intacta, la dramaturgia sitúa el retorno en el terreno incierto de los cuerpos marcados por el tránsito, la pérdida y la violencia del trayecto. De este modo, el mito deja de funcionar como relato de restauración para convertirse en dispositivo crítico de lectura del presente, donde la memoria del viaje se inscribe en gestos mínimos, contactos precarios y voces fragmentarias. Desde esta torsión del arquetipo homérico, la obra desplaza el centro del relato hacia el cuerpo migrante entendido como archivo vivo de la experiencia del desplazamiento, lo que abre el análisis hacia las formas en que la escena organiza estas grafías de vida y sus modos de enunciación colectiva.

TEATRALIDAD TESTIMONIAL  
Y CUERPOS EN ESCENA

La obra del Teatro de los Andes configura una teatralidad testimonial que no se limita a narrar la migración, sino que la convierte en una práctica escénica de memoria que se activa en el presente de la representación. Esta operación se clarifica cuando se la pone en diálogo con la noción de *grafías de vida* propuesta por Silviano Santiago: la vida no se yuxtapone a la escritura o al arte, sino que se inscribe en ellos mediante procedimientos que enlazan recuerdo, voz y forma estética. El resultado de este proceso son *escrituras de vida* que exceden el molde biográfico tradicional y desbordan el soporte exclusivamente documental (Santiago 2022). Desde este encuadre, los cuerpos en escena no figuran un dolor ya clausurado, sino que lo reactivan en acto, de modo que cada gesto deviene trazo de una memoria que circula entre intérpretes y espectadores.

Uno de los mecanismos de esta teatralidad es la apelación directa, que instala un pacto de presencia y de credibilidad testimonial con el espectador. El tránsito del héroe épico al migrante anónimo se condensa en el siguiente pasaje situado: “Mi nombre es Ulises. Luego de quemar la ciudad de Troya cada uno zarpó rumbo a su destino. *Yo partí de Troya, o sea de Bolivia*, viajando en camiones y a veces a pie” (énfasis añadido). Esta frase disloca toda épica para relocalizar la travesía en el mapa latinoamericano, entrelazando mito y experiencia concreta. La escena quiebra la distancia representacional, pues el actor no *interpreta* a un migrante, sino que *habla desde* una posición localizada, y con ello reorienta la escucha hacia un *aquí y ahora* que obliga a testimoniar.

En paralelo, la obra lleva al límite el recurso del multirrol, que desnuda la movilidad identitaria propia del exilio. Esto quiere decir que un mismo intérprete atraviesa posiciones de migrante, deidad, funcionario, madre, pretendiente o *alma*. Esto obliga a pensar cómo los roles sociales (víctima, testigo, autoridad) se imponen, alternan o incluso contaminan en contextos de desplazamiento. El propio listado de “Personajes / Actores” hace visible estos desfases identitarios —y, con ello, la inestabilidad de las categorías de pertenencia— al distribuir, de manera declarativa, múltiples funciones sobre cada cuerpo escénico. Como un claro ejemplo, el actor Lucas Achirico asume los papeles de Néstor, Antinoo, Alcinoos,

Tiresias, Laertes, Argos, Femio, y de uno de los emigrantes. Así, el yo que testimonia en cada circunstancia se desplaza hacia lo plural.

Por otra parte, la dimensión de género —históricamente soslayada en la narración épica— se reescribe mediante coreografías de trauma que inscriben la violencia sin caer en el exhibicionismo. La didascalía, en uno de los apartados del “Cuadro 5: Violación”, marca: “*Las violan. Las mujeres gritan*”. Se trata de un punteo que presenta una sintaxis despojada y brutal que parece sostener la restitución patriarcal del hogar; más adelante, Penélope condensa la devastación en la pregunta retórica: “¿Mi cuerpo? Una tumba donde cada día entierro a un ausente”. Desde dicha perspectiva, estas escenas no solo representan el ultraje, lo graban en el cuerpo y en el oído del público, como un acto de memoria. Se gesta, entonces, una *performance del dolor* que no hace sino reflexionar sobre cómo el sufrimiento deviene presencia sensible pero también posicionamiento político.<sup>6</sup>

La obra también expone la desubjetivación burocrática del migrante para contrarrestarla con una escritura poética del nombre. En el registro administrativo, el cuerpo queda marcado como “DE POR TA DO”, sello que reduce la biografía a simple categoría de lo expulsado. En el registro escénico, en cambio, el acto de nombrar produce efectos de reconocimiento: “Nadie te llamabas, ahora eres Ulises. Ulises Mamani, Ulises Morales”. No es una simple identificación, se trata de un acto ilocutivo —nombrar hace algo— que restituye un lugar de habla y de pertenencia (Austin 2008), a la vez que sitúa la épica a través de esos apellidos andinos, para inscribir la memoria a un territorio y una genealogía concretas. En clave de las *grafías de vida*, ese nombre propio opera como trazo sobre el cuerpo —podría afirmarse que se trata de una escritura vital— que vuelve legible y reclamable la biografía en tránsito, sin por ello borrar la vulnerabilidad estructural que la obra expone.

Con este conjunto de procedimientos, la *Odisea* construye una teatralidad testimonial de alta densidad como se ha argumentado, el archivo afectivo y político de la migración no se mantiene estanco, sino que acontece en los cuerpos y en el presente de la representación.

---

6. Se emplea la expresión “performatividad del dolor” de modo operativo para aludir a estrategias escénicas que activan el sufrimiento como experiencia sensorial y política —más que representación mimética—, en diálogo con algunos debates de los *performance studies*. Véanse, a modo de antecedente, Jill Dolan (2001); y Diana Taylor (2003, caps. 1-2).

En lo que sigue, examinaremos la arquitectura verbal y sonora (diálogo/relato, entradas y respuestas del coro, ritmos y patrones melódicos) mediante la cual estas *grafías de vida* devienen forma audible y organizan una polifonía que hace de la escena un archivo oral en permanente movimiento.

#### CORALIDAD RÍTMICA:

##### EROS Y ARCHIVO ORAL EN LA ESCENA

La polifonía que activa la *Odisea* no es un simple reparto de parlamentos, se podría decir que se organiza como una arquitectura verbal y sonora que hace de la escena un archivo oral en movimiento. En primer lugar, la decisión de versificar la obra dota al discurso de una métrica que ordena la circulación de las voces, regula sus relevos y convierte el decir en una suerte de partitura. El verso no tiene la función de embellecer la experiencia sino de temporalizarla, tensando respiración, pausa y acento. Por eso, la alternancia de narración y diálogo se percibe como una serie de figuras rítmicas (anacrusas, anáforas, paralelismos) que sostienen la inteligibilidad del conjunto y, a la vez, su densidad afectiva.

Asimismo, la coralidad músico-corporal funciona como principio de montaje. El coro entra, responde, interrumpe, pero también *entrama*; no acompaña la acción, sino que la compone. En su trabajo, se articulan formas que podrían ser responsoriales (llamada-respuesta), contrapuntos simultáneos además de *ostinatos* melódicos que distribuyen la voz entre solistas y conjunto. Esta gran economía coral opera *en modo* de memoria, pues transforma nombres propios, topónimos, agravios y afectos en fraseos compartidos. De allí que los listados migratorios, los repiques rítmicos y los retornos melódicos hagan audible la heterogeneidad/abigarramiento del mundo que la obra representa.

Un claro ejemplo de esta inscripción rítmica es la letanía que condensa en un solo trazo la afectividad del éxodo y su devenir histórico:

#### ESCLAVA

El viaje, la ausencia,  
el destino, la furia,  
la angustia, el regreso,  
el naufragio, el dolor.  
Esta vieja historia la contaba un ciego.

¿Cuándo comenzó? ¿Quién partió primero?  
¿Para qué se fueron, quién los expulsó?

La anáfora nominal y la interrogación encadenada componen un tipo de liturgia profana pues el mito se vuelve pregunta histórica (“quién los expulsó”). Aquí la coralidad no suma voces; organiza formas de la escucha, inventaria afectos y, al mismo tiempo, demanda una lectura política del desplazamiento. El canto es, a la vez, soporte de memoria y también figura crítica.

La arquitectura rítmica se extrema en las escenas que explicitan la violencia de género, donde el verso permite oír la disonancia entre trabajo femenino y obscenidad patriarcal sin caer en lo que se podría entender como un espectáculo del daño:

PENÉLOPE

Dejé todo listo. Preparé sus ropas, lo que le servía.  
Mis manos temblaban sobre su valija.  
Los hombres se van, quedamos nosotras [...].

PRETENDIENTE

No se va a enfriar, preciosa.  
¿Era esto que tejías y destejías?  
¡Ahora con esto me voy a limpiar la pija, carajo!

El contrapunto entre el cuidado material de Penélope y la agresión verbal del pretendiente desromantiza el hogar y expone el costo del retorno: la restitución masculina se asienta sobre cuerpos feminizados fracturados, precarizados. El verso, aquí, no amortigua la violencia, sino que la cifra en la respiración y en la caída del ritmo; así, el espectador es capaz de oír la herida antes incluso de verla.

En esta línea, la queja de Melanto desplaza el centro de conciencia hacia una voz servil históricamente borrada por el canon. Su parlamento enlaza biografía, deseo y condena con una cadencia que culmina en la imagen del ahorcamiento:

MELANTO

Vamos a morir por mano de este hombre.  
Yo era una niña cuando él se marchó.  
Me crié en esta casa y cuando llegaron los pretendientes  
tenía la edad en que una se enamora [...].

Antes de acabar sirvienta de todos, usada como trapo,  
preferí amar a uno solo de ellos [...].  
La cuerda en mi cuello  
y mis pies que buscan el suelo perdido,  
oscilan, se agitan y se quedan quietos, muertos como yo.

La primera persona quiebra la teleología épica del regreso y re-escibe la “justicia” homérica como biopolítica del castigo. La prosodia —“suelo perdido”, “oscilan”— teje así una ética de la escucha. El verso no solo da forma a la escena, sino que modula la recepción para sostener lo intolerable sin caer en una estetización amarillista.

De la misma manera, la ambivalencia del canto se vuelve un procedimiento explícito cuando la música acompaña la limpieza de la sangre y el ahorcamiento de las esclavas: la orden “A ver, cántame, Yotaleña...” hace que el canto ocurra mientras se ejecuta la violencia; es decir, la estructura sonora se superpone al gesto brutal. El efecto no es decorativo porque parece mostrar cómo el canto puede funcionar, a su vez, como velo (al cubrir el acto) y como inscripción que obliga a recordarlo.

En esa tensión —entre sostén ritual y denuncia— se afirma la tesis del acápite. La versificación y la coralidad funcionan como organizadores de una polifonía rítmica que convierte la obra en archivo oral en movimiento. Así, el verso regula la alternancia de puntos de vista; el coro expande el yo hacia un nosotros; repeticiones y *leitmotifs* fijan núcleos de memoria (nombres, lugares, agravios). La *Odisea*, desde esta perspectiva, no conserva un archivo, sino que lo performa en el tiempo de la función, y prepara el pasaje al análisis de la heterogeneidad/abigarramiento como principio compositivo.

#### HETEROGENEIDAD Y ABIGARRAMIENTO EN LA FORMA ESCÉNICA

La arquitectura escénica de la obra convierte la coexistencia de voces descrita en el acápite anterior en un entramado material y espacial. Lo múltiple no se resuelve por síntesis, sino que cohabita en tensión permanente. Esta configuración puede entenderse desde la noción de heterogeneidad no dialéctica. En términos de Antonio Cornejo Polar (1996, 2003), se trata de una concurrencia conflictiva de códigos, lenguas y tradiciones que no convergen en un todo armónico, sino que se califican mutuamente sin

perder autonomía. Trasladado a la escena, este marco permite leer una dramaturgia que organiza la diferencia sin suprimirla.

A su vez, la noción zavaletiana de lo abigarrado —entendida como calificación mutua de diversidades en que ninguna conserva intacta su forma— ofrece una herramienta para pensar la plasticidad conflictiva con que la obra dispone sus materiales (lenguas, registros, ritmos, objetos). Todo ello ocurre sobre un trasfondo histórico donde se hacen visibles “densidades temporales mezcladas”, además de una multiplicidad de subjetividades.

En esta línea, la disposición de cañas colgantes diseñada por Gonzalo Callejas (también actor, en la obra) organiza la escena como un espacio mutable que cambia frente al espectador. Brie (2007, 6), en sus “Notas a la *Odisea*”, describe la escenografía desde un enfoque técnico pero también poético: “Delante de mí, cañas que cuelgan. Se abren, se cierran, giran, se deslizan hacia adelante, atrás, a los costados y al centro. Un sistema simple que parece complejísimo”. Callejas genera, de esta manera, un dispositivo móvil que produce trayectorias, umbrales y encierros sin necesidad de cambiar de escenografía, y que vuelve material la lógica del tránsito, las diversas dislocaciones, así como la violencia explícita en los límites fronterizos.

Asimismo, la luz parece actuar como un personaje más. “Cualquier luz que proyectes en las cañas, las hace vivir, las cambia, produce sombras, reflejos” (6), dice Brie, para subrayar cómo el sistema de iluminación no es algo decorativo, sino que también genera sentido. Y es que la iluminación talla pasadizos, a ratos desorienta la mirada, encapsula cuerpos o los libera, lo que hace que se figure la precariedad de los bordes y la intermitencia de la visibilidad de los sujetos migrantes. El fondo y los laterales se cubren, además, “de cañas de otro tipo: las totoras del lago Titicaca” (6), lo que ancla la imagen del éxodo en una memoria territorial (andina) que se resemantiza en la forma de un camino, de una alambrada o de una jaula. La escenografía deviene, de esta forma, metáfora viva del desplazamiento, pues es frágil y resistente a la vez: refugio y expulsión.

De aquí que la diversidad lingüística en los múltiples actos tampoco se conciba como ornamento, sino como una gramática de la escena en sí. El dispositivo coral traza procedencias y posiciones de poder, y la alternancia de registros lingüísticos —del inglés utilitario de ventanilla al español coloquial o la injuria— hace de la sonoridad un índice de desplazamiento

y de contacto desigual. Así, más que fundirlas en un todo, la enumeración del migrante marca las diferencias y traza un mapa de posiciones y jerarquías. En el pasaje del control fronterizo, por ejemplo, ese mapa se vuelve orden y registro de fila; como se puede ver, el coro (“Cuadro 3”) clasifica cuerpos para convertir el conteo en ritmo y el mandato en una suerte de amenaza:

#### CORO

Cada uno en su sitio:  
latinos, chicanos, negros, bolivianos,  
tamilés, afganos, no osen moverse.  
Reciban miseria,  
la guerra, el tormento.

Esta lógica de distribución rítmica —que separa y jerarquiza cuerpos— se traslada al espacio escénico. La puesta trabaja por superposición de planos (acciones simultáneas, entradas en contrapunto) y descentrando el foco mediante interpelaciones que emergen desde los bordes y los pasillos. De este modo, el testimonio dejar de ser relato y deviene acontecimiento y presencia.

A ello se suma la circulación de materialidades situadas —valijas, ropas, instrumentos— que funcionan como soportes de memoria o como restos del viaje que empujan a la acción: una valija que abre o cierra el tránsito, vestidos que cambian de manos, un instrumento que es, a la vez, canto y pasaporte. El objeto, en este sentido, no ilustra la diáspora, sino que la escenifica en su constante circulación.

En este marco, la escena de la deportación condensa, en clave de archivo material y oral, la imbricación entre lenguaje administrativo, burla clasista y castigo corporal. Tras la rutina de preguntas, el procedimiento marca literalmente los cuerpos y los expulsa:

#### FUNCIONARIAS

*[...] Los dan vuelta y los inclinan dejando  
a la vista los culos donde tienen escrito  
en los cachetes*

#### DE POR TA DO

Ha sido un placer. Buen regreso.  
Que tengan un lindo viaje.  
La próxima vez recuerde la visa.

Saludos a su familia.  
*Les dan un cachetazo en el culo y salen  
 todos despedidos. Las funcionarias se van.*

El doble registro —charla eufemística de ventanilla y el grito de los deportados— pone en escena la coexistencia conflictiva de códigos: cortesía burocrática, inglés funcional, español coloquial e injuria como contradiscurso. El resultado no puede ser otro sino un montaje heterogéneo donde el archivo no se presenta como documento único, sino en un entrelazamiento de marcas sobre la piel, consignas, réplicas y residuos de utilería.

Así entendida, la forma escénica activa una lógica abigarrada, pues conjunciona, sin fundirse, lo andino-popular, lo latinoamericano y lo “homérico”; y en esa cohabitación se resemantizan. La coralidad multilingüe, la espacialidad descentrada y la circulación de objetos hacen de la *Odisea* del Teatro de los Andes lo que podría ser una escena-archivo en movimiento donde la memoria migrante se escribe a varias manos —y en varias lenguas—, sin clausura ni centro único. Esta organización prepara, por un lado, el pasaje al desenlace (la “nieve” como suspensión alegórica de la violencia); y por otro, reinscribe el canon épico en el espesor histórico de una sociedad abigarrada, inteligible solo si se atiende a sus concurrencias y a las tensiones productivas que las atraviesan.

#### EL ARCHIVO AFECTIVO Y POLÍTICO DE LA MIGRACIÓN

La escena de la nieve constituye el desenlace más potente en la obra. Allí donde el texto homérico concluía con la amenaza de una guerra civil en Ítaca, la puesta en escena suspende la violencia y la transforma en un gesto de conciliación alegórica. Este motivo, sin embargo, no se agota en su función narrativa. La nieve se vuelve emblema de un archivo afectivo y político, capaz de inscribir tanto la memoria de los muertos como la experiencia vital de quienes partieron, regresaron o se quedaron varados en el camino.

La noción de archivo se expande, así, más allá de un repositorio pasivo de documentos. En diálogo con lo planteado sobre las *grafías de vida*, la *Odisea* del Teatro de los Andes se presenta como un archivo situado en gestos, voces y presencias. Como ya se sugirió, la obra no conserva

la memoria migrante de manera estática, sino que la reactiva en el presente de la escena.

Esa materialidad no produce solo recuerdo, sino también afecto. Vínculos familiares interrumpidos, el dolor de la ausencia y la rabia frente a la injusticia se inscriben en lo que la obra pone en circulación. En este sentido, la pieza puede entenderse simultáneamente como archivo afectivo —por la circulación de experiencias íntimas y colectivas— y como archivo político, al denunciar violencias estructurales y convocar al espectador en posición de testigo.

La dimensión afectiva del archivo se torna nítida en los testimonios que irrumpen en medio de la estructura mítica. Cuando los actores se desprenden de sus personajes para hablar en primera persona —aludiendo a familiares, amigos o vivencias propias— rompen la ilusión teatral y colocan al público ante relatos testimoniales de desarraigo. En una de estas irrupciones, un actor recuerda a su madre enferma (inspiración del Néstor de la obra) y el relato adquiere el tono de una confidencia que trasciende la ficción. Esta estrategia, en que los intérpretes interrumpen el rol para hablar en primera persona, se aproxima a lo que Dwight Conquergood (2002, 149-50) denomina testimonio copformativo [*copperformative witnessing*]: una forma de conocimiento situada y en copresencia, que privilegia la cercanía, la escucha y la vulnerabilidad por sobre la distancia objetivante.<sup>7</sup>

El archivo político, por su parte, se articula como espacio de confrontación con los dispositivos que sostienen la violencia contra los migrantes. La crítica a Minutemen, a la corrupción policial, a la explotación laboral o a la precarización en el exilio se enuncia sin ambages:

- 
7. Sobre el procedimiento por el cual los actores se desprenden del personaje para testimoniar en primera persona, véase la escena 5: “Regreso a Ítaca” del libreto (pdf facilitado por el grupo). Allí se encadena una serie de relatos autobiográficos que anudan memorias familiares y experiencias de desplazamiento que parten de un yo, y que la puesta en escena activa como archivo vivo: “Me llamo Lucas Achirico, nací en la mina La Chojlla, Provincia Sud Yungas, departamento La Paz, país Bolivia. Mis padres, aymaras”; “Me llamo Ulises Palacio, nací en Río Cuarto, provincia de Córdoba, país Argentina. Abuelos de España, Francia e Italia del sud” [...]; “Mi nombre es Paola Oña, nací en Sucre, provincia Oropeza, departamento Chuquisaca, país Bolivia, padre boliviano y madre argentina” [...]; “Me llamo Gonzalo Callejas, nací en Uncía, norte Potosí, provincia Bustillos, país Bolivia. Mis abuelos quechuas de Moscarí y de Tarabuco”.

## DEPORTADOS

Tengo en orden los papeles. Nadie avisó de la visa. Déjenme llamar a casa. La puta que los parió.  
 ¿Y mis hijos, quién los cuida?  
 Yo también tengo derechos.  
 Métanse el país en el culo. ¿Por qué escriben “bienvenidos”?  
 [...]
   
 ¿Y quién les hizo las casas?  
 ¿Quién cosechó sus verduras?  
 ¿Quién les alza la basura?  
 ¿Quién les cuida sus ancianos?  
 ¿Quién los coloca en sus tumbas?  
 Muéranse todos, bastardos.  
 Ignorantes llenos de oro.  
 Ávidos, hijos de puta.

Este gesto de interpelación directa rompe la cuarta pared y transforma al público en interlocutor de una denuncia que desborda el escenario. Desde la perspectiva de Jacques Rancière (2005, 15), la política no se define por un programa ideológico, sino por su potencia de reconfigurar la división de lo sensible; es decir, de hacer visible lo que no lo era y dar palabra a quienes eran escuchados como simple ruido.<sup>8</sup> En *Odisea*, esa redistribución se logra al colocar en el centro cuerpos y voces históricamente marginados.

Uno de los núcleos más perturbadores del archivo es la ejecución de las esclavas, recuperada de Homero y resignificada como denuncia de la violencia de género (“*Las violan. Las mujeres gritan*”). La crudeza de

- 
8. En el sentido que propone Rancière, la política no se define por un programa, sino por una irrupción que reconfigura la división de lo sensible. Dice: “La política sobreviene cuando aquellos que ‘no tienen’ tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en *hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos*” (Rancière 2005, 15-5; énfasis añadido).

la imagen en el “Cuadro 5”, despojada de épica, funciona como acto de memoria que reinscribe en el relato clásico a las víctimas borradas por la historia, en sintonía con lo que Adrienne Rich (1972) apunta en “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, para quien la re-visión de los relatos canónicos —mirar atrás con ojos nuevos— es un acto de supervivencia que no busca pasar la tradición, sino romper su sujeción; una crítica a la tradición mitopoiética donde la mujer es representada como sueño o terror, y que exige reinscribir a los sujetos borrados como agentes de memoria y palabra.

El trauma que la obra registra no se limita a la violencia física: desajusta la temporalidad misma del regreso y subvierte la lógica del *nóstos* homérico. La profecía de Tiresias —“La Ítaca que dejaste ya no existe más”— desplaza el relato hacia una temporalidad fracturada. No se trata de alcanzar un lugar fijo, sino de confrontar la transformación irreversible de los sujetos y los territorios. Más que alimentar la nostalgia, la obra muestra que todo retorno es un desacomodo, una dislocación, un *estar fuera de lugar*. El regreso se aproxima, en esta línea, a lo que Edward Said (2000, 180) describe como exilio, una “grieta imposible de cicatrizar” [*unhealable rift*] entre el yo y su hogar. Desde esa fractura se reconfiguran sujetos y territorios.

El componente autobiográfico refuerza este carácter de archivo común. Brie ha señalado que, “ocultos detrás de las palabras de los personajes de Homero, hay fragmentos de las propias historias” de los actores. Puestas en diálogo, esas memorias personales generan una constelación que desborda cualquier relato único o lineal. La multiplicidad de orígenes y trayectorias enunciadas en escena —“Los otros Ulises, ¿de dónde vinieron? Palestina, Irán, Uganda, Uruguay, Paraguay, Bolivia, India, Pakistán”— convierte la obra en un archivo transnacional de desplazamientos.

Esa constelación de memorias encuentra una síntesis visual en la escena final de la obra, marcada por la caída de la nieve. Introducida como pausa que detiene la guerra civil en Ítaca, cubre por igual a vencedores y vencidos, a vivos y muertos, a quienes se fueron y a quienes regresaron. La imagen, a la vez conciliadora y melancólica, condensa la universalidad del fenómeno migratorio y lo inscribe en un ciclo incesante de partidas y retornos:

ATENEA

Miles que se van, miles que regresan  
Y otros que se pierden.

*Se detienen. Comienza a nevar.*  
 Sus nombres borrados  
 regresan ahora  
 con sus testimonios.  
 Solo eso nos queda:  
 decir que existieron,  
 que por aquí pasaron, tuvieron historia,  
 pudieron hablar.  
 Comienza a nevar.  
 Nieva en toda Europa,  
 nieva en Nueva York,  
 en la Cordillera, y nieva en La Paz.  
 Y bajo la nieve se unen los dispersos [...].  
*Nieva sobre todos. Actores y público.*  
*La luz desaparece lentamente.*

Desde una lectura semiótica, la nieve puede entenderse como el *punctum* barthesiano; es decir, un instante que hierde y permanece, que excede la función narrativa para instalarse en la memoria del espectador. Ese impacto convierte la obra en dispositivo de duelo y memoria, donde los nombres borrados “regresan ahora con sus testimonios. Solo eso nos queda: decir que existieron por aquí pasaron, tuvieron historia, pudieron hablar”.<sup>9</sup>

Podríamos decir, entonces, que *Odisea* opera como un contrarchivo frente a narrativas hegemónicas que reducen la migración a estadísticas. Aquí, el archivo se construye desde la corporalidad, la oralidad y la performatividad para preservar experiencias que, de otra manera, quedarían fuera del registro oficial. Su carácter procesual se manifiesta también en la relación con el público ya que cada función reactiva memorias y resignifica emociones según su contexto y recepción. Como la propia migración, el

- 
9. Barthes (1989, 65) distingue entre *studium* —el interés “educado” que armoniza con las intenciones del fotógrafo— y *punctum*, “esa herida, ese pinchazo [...] *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad; [...] ese azar que en la foto me despunta (pero que también me lastima, me pinza)” (65). Aclara que “muy a menudo, el *punctum* es un ‘detalle’, es decir, un objeto parcial” que arrastra toda la lectura del espectador, sin necesidad de análisis ni de una intención explícita del fotógrafo. La experiencia del *punctum* es breve y activa, una “esencia (de herida)” que no se desarrolla, solo insiste en la memoria del espectador. Barthes añade que el *punctum* puede operar con latencia —aparecer después, cuando la imagen ya no está a la vista— y que su recepción exige un cierto silencio interior.

archivo nunca se completa: permanece móvil y permeable, siempre abierto a nuevas experiencias y lecturas. La circularidad del destino migrante —“Miles que se van, miles que regresan. Y otros que se pierden”— insiste como advertencia y, al mismo tiempo, como constatación.

El archivo afectivo y político que construye *Odisea* se sostiene en una doble operación: preservar y activar. Preservar las memorias y los afectos de quienes han vivido el desplazamiento forzado; activar la conciencia crítica del espectador para reconocer las violencias que lo producen. En este sentido, la obra no solo narra la migración, sino que la archiva en un soporte vivo que moviliza a partir de una escena donde memoria, afecto y política se articulan como experiencia compartida.

## CONCLUSIONES

El análisis ha intentado mostrar que la *Odisea* del Teatro de los Andes no se limita a representar la migración, sino que reconfigura sus condiciones de visibilidad al desplazar el mito homérico hacia una escena coral donde la diferencia deviene forma y política. A través de la articulación entre testimonio, polifonía y reescritura mítica, la obra produce un dispositivo escénico que desestabiliza las narrativas de pertenencia y convierte la experiencia migrante en una práctica de memoria compartida.

En este marco, se evidencia cómo las *grafías de vida* que surgen en escena no funcionan como registro documental, sino como inscripciones vivas que desbordan la oposición entre archivo y *performance*. La coralidad organiza, así, una pluralidad de voces y temporalidades que, en su heterogeneidad y condición abigarrada, hacen visible la fricción constitutiva del desplazamiento.

La obra configura, en este sentido, un archivo afectivo y político que no solo preserva experiencias sino que las activa en el presente de la representación. Así, esta *Odisea* no solo reescribe la obra original, sino que propone una escena donde la memoria, el afecto y la política se articulan como experiencia colectiva, para abrir un campo crítico que piensa la migración, de manera única, desde el teatro latinoamericano contemporáneo. 🐾

## Lista de referencias

- Aimaretti, María Gabriela. 2015. “Movilidades míticas y (auto)referenciales: cultura, identidad y migración en ‘Odisea’ (Teatro de los Andes, 2008)”. *Iberoamérica Social* (IV): 95-115.
- Austin, John L. 2008. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Brie, César. 2007. “Notas a la *Odisea*”. En *Odisea*. La Paz: Plural Editores.
- Conquergood, Dwight. 2002. “Performance Studies: Interventions and Radical Research”. *TDR/The Drama Review* 46 (2): 145-56.
- Cornejo Polar, Antonio. 1996. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 62 (176-7): 837-48.
- . 2003 [1994]. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Daly, Tara. 2014. “Melancholy and Transnationalism in *El Teatro de los Andes’s La Odisea*”. *Hecho Teatral* 13: 115-41.
- Dolan, Jill. 2001. *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/Servei de Publicacions de la UAB.
- Rich, Adrienne. 1972. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English* 34 (1): 18-30.
- Said, Edward W. 2000. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Santiago, Silvano. 2004. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- . 2022. *Grafiás de vida*. Buenos Aires: Malba Literatura.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Teatro de los Andes. 2007. *Odisea*. Sucre/La Paz: Teatro de los Andes/Plural Editores.

### 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.



**Migrantes que reinventan naciones: el problema de la asimilación en *Qué locura enamorarme yo de ti*, de Gabriela Wiener, y en *Eating Myself*, de Pepa Duarte**

*Migrants Who Reinvent Nations: The Problem of Assimilation in Qué locura enamorarme yo de ti by Gabriela Wiener and Eating Myself by Pepa Duarte*

**SEBASTIÁN EDDOWES-VARGAS**

David Geffen School of Drama at Yale  
New Haven, Connecticut, Estados Unidos  
Universidad Científica del Sur  
Lima, Perú

[sebastian.eddowesvargas@yale.edu](mailto:sebastian.eddowesvargas@yale.edu)  
<https://orcid.org/0000-0002-9213-8124>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.7>

Fecha de recepción: 13 de enero de 2026

Fecha de revisión: 27 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este ensayo analiza el uso del teatro testimonial por parte de dos artistas peruanas migrantes, Gabriela Wiener y Pepa Duarte, quienes, en sus respectivas obras *Qué locura enamorarme yo de ti* (2023) y *Eating Myself* (2020), utilizan el escenario como espacio de reflexión sobre sus vivencias. A través de la exposición de momentos íntimos y vulnerables, ambas artistas exploran sus historias personales de migración, abordando simultáneamente los procesos de asimilación cultural. Si bien las piezas pueden entenderse como relatos subjetivos y emocionales, este ensayo las lee como un espacio de negociación con los desafíos y las tensiones inherentes a la integración en contextos europeos. Para hacerlo, se plantea una aproximación crítica al concepto "asimilación" e "integración", entendiendo a los migrantes como agentes creadores que transforman las sociedades que los reciben.

**PALABRAS CLAVE:** teatro testimonial, teatro peruano, teatro migrante, migración, asimilación, integración.

## ABSTRACT

This essay analyzes the use of testimonial theater by two Peruvian migrant artists, Gabriela Wiener and Pepa Duarte, who, in their respective works *Qué locura enamorarme yo de ti* (2023) and *Eating Myself* (2020), employ the stage as a space for reflection upon their lived experiences. Through the exposition of intimate and vulnerable moments, both artists explore their personal migration narratives while simultaneously addressing processes of cultural assimilation. Although these pieces may be understood as subjective and emotional accounts, this essay reads them as a site of negotiation with the challenges and tensions inherent to integration within European contexts. To this end, the essay advances a critical approach to the concepts of "assimilation" and "integration," understanding migrants as creative agents who actively transform the societies that receive them.

**KEYWORDS:** testimonial theater, Peruvian theater, migrant theater, migration, assimilation, integration.

EN *QUÉ LOCURA enamorarme yo de ti*, Gabriela Wiener (2023) sube al escenario a su novia y a su esposo a bailar salsa. En *Eating Myself*, Pepa Duarte (2020) cocina frente a la audiencia y comparte la cena con los espectadores.

Dos mujeres, peruanas, migrantes, racializadas, usan el teatro para compartir sus vivencias en público. Cuentan sus historias y sus secretos, algunos hermosos, otros que las empujan a abrazar su vulnerabilidad frente a montones de desconocidos. Wiener y Duarte se suman a la historia reciente del teatro testimonial, una forma del teatro de no ficción que

goza de mucha popularidad,<sup>1</sup> para abordar sus vidas migrantes en Europa. Ambas piezas pueden ser recibidas como historias personales, íntimas y secretas compartidas en voz alta. Pero también, y así argumento en este ensayo, pueden entenderse como negociaciones con los procesos de asimilación de migrantes en los países receptores.

Empiezo este ensayo presentando las dos obras. Luego, planteo una discusión sobre los procesos de asimilación que considero que enriquecen la lectura de ambas, para terminar analizándolas desde este aparato conceptual.

\*\*\*

Vi *Qué locura enamorarme yo de ti* en Lima. Yo volvía de dos años como migrante en Chicago, en donde hice mi maestría, y me debatía sobre si iniciar un doctorado fuera de Perú (al final lo hice y hoy, casi siete años después, vuelvo a debatirme sobre si volver o partir nuevamente. Las vidas migrantes no suelen ser lineales). Yo salía de una relación poliamorosa transnacional que se había tornado difícilísima. En medio del miedo al futuro que aún no se me va, fui con JQ, mi pareja de entonces, a ver la obra en Teatro La Plaza. Conocía entonces poco el trabajo de Gabriela Wiener. Claramente, los paralelos entre la obra y mi vida eran tantos que me enamoré de la pieza y del libro que la siguió, *Huaco retrato* (Wiener 2021).<sup>2</sup>

Ambas son piezas autobiográficas. Para presentarlas, debo hablar de la vida personal de sus autoras. Wiener, nacida en Lima, inició su carrera como periodista y cronista. Desde sus primeros trabajos, su escritura construye espacios donde abundan los secretos y las confesiones. Sus textos suelen recurrir a la vida propia como insumo para indagar sobre el cuerpo, el amor, el deseo o la migración. Es pareja del escritor Jaime Rodríguez Z., con quien tuvo una hija (19, 97-8),<sup>3</sup> y con quien migró primero a Barcelona, donde realizó una maestría en la universidad de esa ciudad, y luego

- 
1. Puede encontrarse un mayor contexto en Sebastián Eddowes Vargas y Mario Zannatta Salvador (2026).
  2. ¿Cómo analizar obras testimoniales sin compartir un par de secretos propios? Nunca creí en la objetividad clínica, ni en despegarme de quién soy para escribir, pero, como cantaría Isabel Pantoja las palabras de José Luis Perales, “hoy quiero confesarme, hoy que me sobra el tiempo voy a contarle a todos cómo soy”.
  3. Wiener enfatiza la necesidad de nombrarle en género neutro.

a Madrid, donde reside actualmente. Allí crearon una trijeja con la también escritora y activista Rocío Lanchares Bardají. Rodríguez y Lanchares tuvieron un bebé juntos durante la relación, aunque la maternidad fuese compartida entre los tres (63-73). Al momento de escribir este artículo, la relación entre los tres ha terminado. No es común presentar una pieza teatral con esta información, pero aquí es inevitable. La obra y el libro están escritos en primera persona y no se presentan como ficcionalizaciones. No se plantean límites entre la verdad y la mentira (como lo hacen, por ejemplo, las obras de Sergio Blanco o, de manera distinta, las de Marina Otero), por lo que asumimos que se trata de un texto testimonial.

*Qué locura* inicia con Gabriela en escena.<sup>4</sup> Ella cuenta: “Duermo con un hombre, una mujer y un bebé, el hijo que tuvieron hace poco mi marido y mi mujer. Hace no mucho nos compramos una cama, de unos tres metros” (2023, 13). El conflicto del texto teatral se centra en las dificultades de sostener esta relación, enmarcadas en los trances que trae el posparto, e inician cuando la autora experimenta celos e inseguridades para con Roci que obstaculizan el vínculo. Esto inicia un viaje de autodescubrimiento y análisis de la historia familiar, que llevan finalmente a una reconciliación.

Cuando vi esta pieza, yo salía de un final muy distinto con mi relación. Quizá por eso no pude parar de llorar. Vi *Eating Myself* el año siguiente, poco antes de volver a migrar. Era 2020, había iniciado mi programa doctoral virtualmente, desde Perú, y estaba por viajar a Connecticut en medio de una pandemia feroz. Por las mañanas, tenía clases en una Ivy League, por las tardes protestaba contra el gobierno ilegítimo de Manuel Merino mientras la policía lanzaba gases lacrimógenos. JQ acababa de terminar conmigo. Ahí estaba yo, en duelo por una relación, escapando de las bombas lacrimógenas por las calles, asustado de contraer el virus, preparándome para migrar de nuevo.

Pepa Duarte es artista interdisciplinaria. Basta entrar a su página web para observar el alcance de su trabajo y cómo aborda tantos universos distintos.<sup>5</sup> También nacida en Lima, Duarte se dedicó al teatro por una década en Perú antes de mudarse a Londres, donde realizó una maestría en RADA. Allí se ha destacado como actriz en teatro, cine y televisión.

---

4. Intento usar el apellido para hablar de la autora del texto y el nombre de pila para el “personaje” en escena. Los límites entre ambas son intencionalmente difusos. Me disculparán por aumentar la confusión.

5. <https://www.pepaduarte.com/>.

También escribe sus propias obras, construye en Señorita Rita una *drag queen* migrante, crea performances como *Migran-Te* o exhibiciones como *Sharing Ingredients*.

*Eating Myself* se estrenó virtualmente, escrita e interpretada por Duarte y dirigida por Sergio Antonio Maggiolo. Luego, la pieza siguió ruta y fue presentada en vivo, girando además por el Reino Unido y por China. El texto se presenta como testimonial, en donde la actriz y autora cuentan su historia en primera persona. Pepa, en escena, pregunta: “Am I fat?”.<sup>6</sup> Esta interrogante inicia un proceso de cuestionamiento sobre el propio cuerpo y su relación con la comida. Más aún cuando hablamos de gastronomía peruana. Esta se ha posicionado entre las mejores del mundo en los últimos años, y con razón, construyéndose como central en la identidad nacional de este siglo. Se entiende como un aspecto clave de la peruanidad, un rasgo compartido por sus ciudadanos y como algo que nos diferencia de otras naciones. Sin embargo, dice Pepa: “You cannot be thin and Peruvian”. No solo porque tendemos a comer mucho. La comida peruana del cotidiano no se caracteriza por ser saludable: “We have things like ‘Papa Rellena’ which is mashed potato, covered in breadcrumbs, deep fried and served with rice”. En Estados Unidos, más de un amigo extranjero se ha sorprendido por los “tres carbohidratos” de cada plato. Lo mismo les he explicado a mis doctores lejos, lejos de casa, recordando estas líneas de *Eating Myself*, al explicar por qué tenía el colesterol y los triglicéridos tan altos. El texto de Duarte performa una reconciliación con el cuerpo y la gastronomía indagando en su historia familiar. Pensando en la necesidad, la explotación, y las condiciones geográficas de los Andes, el exceso de calorías pasa a tener nuevos sentidos.

Tanto *Qué locura enamorarme yo de ti* como *Eating Myself* permiten múltiples aproximaciones, y ninguna de las dos tiene la asimilación como problema central de sus textos. Sin embargo, creo que ambas pueden leerse desde esa entrada. Para plantear esta interpretación, procedo a conceptualizar la asimilación de migrantes, con lo que luego volveré a ambas obras para analizarlas desde allí.

\*\*\*

---

6. El texto no ha sido publicado. Tomo las citas de un documento compartido por su autora.

La migración transnacional se ha convertido en los últimos años en una de las discusiones políticas más álgidas y de mayor polarización. Esto no fue fácil de predecir: hace algunas décadas se habló de cosmopolitismo y globalización, imaginando una comunidad humana global. Sin embargo, durante el siglo XXI se han fortalecido las identidades locales, raciales, sexuales, etc. Después de la pandemia del covid-19, en particular, pareciese que es la nación una de las identificaciones que despiertan más pasiones en el planeta. Sobre todo, cuando llegan las elecciones.

Estas identificaciones llegan acompañadas de exacerbados sentimientos xenofóbicos. La definición de la nacionalidad propia tiende a construirse por su diferencia con las nacionalidades ajenas. Por ello muchos proyectos de nación constituyen a las poblaciones migrantes como peligrosas. No importa si esto no tiene asidero en la realidad: el profesor Zeke Hernández (2024) afirma, en su reciente libro *The Truth About Immigration*, que la migración beneficia económicamente a los países receptores, sin generar las consecuencias negativas con las que se asocia generalmente. Argumenta que la migración produce inversiones transnacionales, que facilita importantes innovaciones técnicas y tecnológicas, que beneficia las arcas públicas con el aumento de la base tributaria, que no satura el mercado laboral cuando se maneja adecuadamente, que atrae a trabajadores talentosos sin importar en qué parte del mundo se encuentren, y que aumenta la seguridad local. Su investigación presenta con contundencia “evidence regarding the economic gains created by immigrants” (129), refutando argumentos en contra del movimiento humano transnacional.

Pero, aunque la población migrante contribuya económicamente al país receptor, el cuerpo migrante es fácilmente alterizado. En un primer momento, por la racialización: si los rasgos físicos de una persona son inusuales en el país al que migra, o si estos son asociados con grupos sociales específicos, los individuos serán clasificados como racialmente otros, inmediatamente percibidos como foráneos. Este no es, sin embargo, el único proceso de alteridad. Kwame Anthony Appiah (2018, 21) retoma el concepto de *habitus* propuesto por Pierre Bourdieu, para explicarlo: según él, la identidad es central “to the way we deploy our bodies”. El término *habitus* agrupa “a set of dispositions to respond more or less spontaneously to the world in particular ways, without much thought” (21). Estos comportamientos se desarrollan socialmente desde la infancia, muchas veces sin que la persona sea consciente de ellos. Uno de los más evidentes,

para los migrantes, es el acento, los “habits of using your mouth: people acquire a distinctive accent, a recognizable way of speaking, that reflects dimensions of their social identity” (23).

El cuerpo migrante es uno cuya materialidad evidencia que su origen es distinto al de los locales. Esto facilita su alterización. Escribe Appiah que “we’re *clannish* creatures. We don’t just belong to human kinds; we prefer our own kind and we’re easily persuaded to take against outsiders” (31). Pensarse a sí mismo y a los otros como miembros de la especie humana es particularmente difícil. Más bien, priorizamos clasificar los cuerpos como pertenecientes a distintos colectivos, comunidades o poblaciones.

Este proceso es espontáneo, pero también es fomentado por los Estados. Rita Segato (2007) lo llama “Formaciones Nacionales de Alteridad”. Según ella, los proyectos de nación producen “procesos de otrificación, racialización y etnización” que no son universales ni atemporales: “Emanan de una historia que transcurre dentro de los confines, y al mismo tiempo plasma el paisaje geográfico y humano de cada país” (27-8). La alteridad no es solo generada por la percepción espontánea de la diferencia. Es desplegada, produciendo mismidades y otredades. Estas delimitaciones no son estables, y los mismos cuerpos pueden ocupar distintas categorías en distintos lugares. Pero actualmente, en sociedades que reciben largos flujos migratorios, se despliegan estos procesos de alteridad en contra de quienes se mudan de un país a otro, constituyéndolos como diferentes e irreconciliables con la nación que los recibe.

Esto abre la discusión sobre la *asimilación*. Cuando una persona migra, debe insertarse en tejidos sociales existentes a los cuales no ha pertenecido previamente. Esto no siempre es fácil: las diferencias culturales son múltiples, lo que genera roces y negociaciones constantes entre los paradigmas de los inmigrantes y los de los locales. Por ello, la integración de los extranjeros es un punto importante de discusión. Esto, sin embargo, ha sido también manipulado por proyectos nacionalistas, los cuales objetan la migración alegando que la asimilación es imposible. Los inmigrantes, decretan muchos, son un peligro para las culturas nacionales, pues las modifican.

Esto es correcto, sin duda. Pero parecen no haberse enterado de que las culturas se encuentran en constante cambio. Con o sin inmigración.

La relación entre migrantes y sociedad receptora no es fácil ni lineal. Cabe preguntar si quienes migran dejan o mantienen su cultura previa, y si

se integran a la cultura que les recibe o más bien la rechazan o modifican. Para entenderlo, Hernández (2024, 152-3) plantea el siguiente esquema (figura 1):

Figura 1. **Dos culturas**

Apego a la cultura originaria ->	Separación	Integración
	Marginalización	Asimilación
	Apego a la cultura receptora ->	

Fuente: Hernández.

Elaboración propia.

El modelo considera que quienes migran realizan un proceso de negociación entre los paradigmas culturales de su sociedad de origen y los de la receptora. Este es individual, complejo y difícil de generalizar —cada quien realiza construcciones propias, en ocasiones encuentra armonía entre ambos sistemas y en otras identifica conflictos de base—. Hernández defiende que la solución más productiva es la integración, en la cual las poblaciones migrantes desarrollan la habilidad de participar en dos culturas.

A pesar de estar de acuerdo con esta formulación, encuentro en ella dos limitaciones. Primero, entiende la cultura originaria y la cultura receptora usando el nacionalismo metodológico como paradigma. Es decir, asume la existencia de naciones que poseen una cultura que se comparte a través de su sociedad. Segundo, parece comprender la cultura receptora como algo dado, mientras quienes migran se adaptan a ella de forma pasiva y así la mantienen. Procedo a revisar estas suposiciones.

Wimmer y Glick Schiller (2003, 576) definen el nacionalismo metodológico como:

The naturalization of the nation-state by the social sciences. Scholars who share this intellectual orientation assume that countries are the natural units for comparative studies, equate society with the nation-state, and conflate national interests with the purposes of social science. Methodological nationalism reflects and reinforces the identification that many scholars maintain with their own nation-states.

Ambos cuestionan esta aproximación, afirmando que una nación no es una unidad; por el contrario, la gran mayoría de países (si no todos) están compuestos por multiplicidades internas. Los proyectos de construcción de nación buscan limar estas asperezas, pero no siempre lo logran. Por eso se habla de construir una comunidad nacional: porque no es un fenómeno dado en la realidad. Debe ser producido.

La clásica formulación de Benedict Anderson (2016, 6) definió la nación como “an imagined political community —and imagined as both inherently limited and sovereign”. Según él, la imprenta, el libro y el periódico fueron clave para la construcción inicial de esta, a los que luego se sumaron otras tecnologías: “Whether in print or radio, communications media helped people to see themselves sharing a future with strangers, and thus forming part of a nation” (Carvalho 2026, 255). Comparto esta noción de la nación como *comunidad imaginada* con una salvedad: estas *ideas* de nación no son homogéneas. No todos los ciudadanos del mismo país (y, por supuesto, tampoco los extranjeros) comparten la misma comprensión de cómo es esta comunidad ni de *quién la compone*. En ocasiones, estas diferencias son menores y coexisten. Poco importa, en el caso de Perú, si el título de “escritor nacional” va a César Vallejo, Blanca Varela, José María Arguedas o Victoria Santa Cruz. Pero estas diferencias son feroces cuando se discute el rol de la religión en las políticas públicas, o la nacionalización de migrantes. Estas son discrepancias de base, producto de imaginar la comunidad propia de maneras irreconciliables que, sin embargo, deben ser negociadas.

Para ampliar esto, miremos primero los países de las Américas. Todos, desde Canadá hasta Chile, tienen complejas historias de colonización, en las cuales sociedades de origen europeo invadieron a las sociedades de origen indígena. Esta primera tensión está presente en todos nuestros países; incluso, en algunos casos, podemos identificar diversos colonizadores y/o diversas sociedades establecidas antes de la invasión. Luego, casi todos los países de la región participaron de la trata de esclavos de origen

africano. Nuestras sociedades americanas son producto de este trípode, en una tensión perpetua aún no resuelta. Además de esto, tras las independencias en el siglo XIX, las nuevas repúblicas fomentaron la migración para cubrir sus necesidades de mano de obra. Los nuevos migrantes europeos se integraron a las poblaciones colonizadoras, mientras que la llegada de trabajadores asiáticos, muchos de los cuales sufrieron explotación, maltratos y trabajos forzosos, introdujo en estas nuevas naciones a poblaciones nuevas, racial, cultural y lingüísticamente distintas de las que les precedieron. Algunas sociedades se constituyeron desde la segregación, como la estadounidense; otras lo hicieron desde el mestizaje, como la peruana. En cualquier caso, la herencia colonial ha producido múltiples poblaciones que coexisten en tensión, por lo que no podemos hablar de una unidad nacional.

En Europa, la situación es similar por otras razones. La construcción de cada país requirió la producción de rasgos comunes, muchas veces logrados a través de la escolaridad obligatoria. Pero muchos de estos países son explícitamente plurinacionales. El Reino Unido está compuesto por Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda del Norte; mientras que España cuenta con por lo menos cuatro grupos étnicos distintos entre sí: castellanos, catalanes, gallegos y vascos. Esto, sin contar la población andaluza, que suele considerarse parte de la castellana, pero tiene patentes influencias culturales musulmanas. Estos casos son los de integración más compleja, con fuertes procesos independentistas. Pero no son los únicos. La diferencia entre Italia del norte y del sur es muy clara, mientras que países como Bélgica tienen dos idiomas oficiales. Las naciones no son homogéneas: están compuestas por diversos grupos sociales, los cuales también exhiben múltiples diferencias internas. Más aún hoy, en tiempos de polarización política entre grupos opuestos que persiguen el poder estatal. Entonces, la asimilación o integración no puede verse como proceso lineal. Toca preguntar: ¿a qué grupo de la sociedad receptora es que se integra quien migra?

Pero incluso con esta revisión del modelo, encontramos un problema adicional. Se puede entender con él que quienes migran deben integrarse a una sociedad ya existente. Tan fuerte es esta noción que muchas personas que luchan por reducir o restringir la migración afirman que buscan proteger las culturas nacionales y evitar que cambien. Para Hernández, este miedo es exagerado, pues la transformación no es significativa como

se ha afirmado.<sup>7</sup> Pero, además, ignora que las sociedades están en constante transformación. Así se restringe la movilidad humana (cosa, por lo demás, imposible), un grupo social está en constante cambio, más aún con tecnologías modernas de comunicación. “Proteger una cultura nacional” no solo se sustenta en una noción discutible de nacionalismo metodológico, también busca mantener la forma en que esta cultura se expresa en un momento dado de la historia, o una manera específica de comprender un proyecto de nación. En otras palabras, puede tratarse más bien de una defensa del *statu quo* y sus estructuras socioeconómicas.

La construcción de narrativas históricas colectivas, afirma Anderson (2016, 204-5), “bring with them characteristic amnesias. Out of such oblivions, in specific historical circumstances, spring narratives. (...) Awareness of being embedded in secular, serial time, with all of its implications of continuity, yet of ‘forgetting’ the experience of this continuity (...) engenders the need for a narrative of ‘identity’ ”.

Los discursos nacionales imaginan una narrativa histórica según la cual los ciudadanos de hoy mantienen continuidad, identidad, con personas que vivieron siglos, incluso milenios atrás. Para construir dicha continuidad, se asume que las características actuales del “carácter nacional” se han mantenido incólumes por largos períodos de tiempo. Pero esto solo puede lograrse produciendo olvidos en la memoria, sea de manera intencional o accidental. La continuidad entre Sócrates y Kaváfis sería parcial, si existiese.

La migración, decíamos, opera modificaciones en el tejido social. Sin embargo, este se transformaría incluso sin población migrante. Además, lo que se quiere preservar no necesariamente existe, o no podría de-

---

7. Zeke Hernández (2024, 157) afirma lo siguiente: “Immigrants do cause societies to change. But those changes are mostly in surface-level things like food, the arts, and the economy. Further away from the surface, immigrants can also change the ethnic and religious mix of a society. And immigrants bring opinions on certain political issues –like redistribution or immigration itself– that sometimes slowly shape natives’ attitudes. But immigrants don’t fundamentally change the core aspects of a society, meaning its values, assumptions and institutions”. Él llega a esta conclusión tras analizar una serie de estudios al respecto, que pueden consultarse en su libro. Incluyo esta cita para defender que el miedo al cambio radical de un espíritu nacional no se condice con las investigaciones recientes. Sin embargo, lo coloco como nota al pie porque considero que esta aproximación está sustentada en una definición de nación que difiere de la que aquí desarrollo.

fenderse. Cuestiono, pues, no que el cambio se dé, pues se da. Cuestiono el *miedo al cambio*. Volviendo a la pregunta planteada, ¿a qué grupos sociales se asimilan los migrantes? Planteo que no podemos pensar que esta integración se da a la *totalidad del grupo nacional*; porque dicho grupo solo existe en la imaginación, sí, pero también porque nadie puede presumir integración a la totalidad de poblaciones que constituyen un país.

Además, y es este mi punto central, los *migrantes pueden crear espacios nuevos en la sociedad receptora, e integrarse a estos*.

Entiendo a los sujetos que migran no como agentes pasivos que se subordinan a los espacios existentes. Más bien, crean y construyen espacios nuevos en las sociedades a las que se mudan. Esto resulta evidente en los barrios migrantes. Consecuencia de la segregación, las ciudades grandes tienen espacios que agrupan a quienes vienen de lugares similares. No pretendo idealizarlos, pues muchas veces se trata de partes marginalizadas de la ciudad. Pero al mismo tiempo evidencian cómo quienes migran modifican una parte de la sociedad para crear espacio para ellos. Si, como veíamos, también crean negocios nuevos y fomentan inversiones transnacionales, modifican el tejido económico de formas que benefician tanto a ellos como a la sociedad receptora. Pero no son entes pasivos, o sujetos que solo se insertan a los países a donde van.

Vuelvo a las dos obras que nos convocan para desarrollar este punto.

\*\*\*

Gabriela Wiener y Jaime Rodríguez migran juntos de Perú a Barcelona, primero, y a Madrid, luego. Esto supone procesos de integración a la sociedad receptora. Los dos textos que narran su relación poliamorosa presentan una situación inusual. Se ha planteado que los matrimonios entre migrantes y locales (sea en la primera o la segunda generación) son un indicador de integración, pero ¿una pareja migrante teniendo hijos con una mujer local? ¿Se puede asimilar un matrimonio completo, con un hijo y todo, a través de relaciones sexoafectivas? Si leemos esta situación desde un paradigma de matrimonio heterosexual que dura la vida entera, ese proyecto biopolítico en que las parejas trabajan por un par de décadas para criar humanitos nuevos, la situación que plantea Wiener es extrema, casi nos debería llevar al escándalo (como ha llevado a algunos lectores). O, en todo caso, se trataría de una situación tan inusual que no podría pensarse

como universal o paradigmática. Discrepo. Creo que se trata de un acto que pone la regla en cuestión e imagina vidas nuevas en universos nuevos, en ciudades nuevas.

La constitución de una familia transnacional, compuesta por migrantes de primera y segunda generación y por una persona local, abre posibilidades de imaginar distintas relaciones entre migrantes y nacionales. Pero también trae dificultades. En *Huaco retrato*, Wiener enfatiza en las complejidades raciales de sus vínculos, y cómo la historia colonial europea se manifiesta en las conexiones sexoafectivas. En *Qué locura*, como decía, se desencadena un conflicto entre Gabriela y Roci por los celos de la primera; pero leído desde el problema de la asimilación, aparece una lectura adicional: la narradora disecciona la tensión entre el sujeto migrante y el sujeto local, y cómo esta relación no está exenta de roce. Están unidos por un hilo frágil, y el miedo a que la pareja tenga otra amante es, también, la conciencia de la fragilidad de la asimilación.

En la obra, Gabriela llama a Jaime para procesar una pelea entre ella y Roci. Al ser insultada por su novia, la narradora cuenta que “es horrible cuando te insulta un español. (...) es colonial en serio, es racista. ¡Aunque sea tu novia!” (Wiener 2023, 26). Esta ironía evidencia un abismo social y cultural entre ambas, el cual se manifiesta inesperadamente en su cotidianidad. La relación entre Jaime y Gabriela, sin embargo, es narrada como exenta de conflictos. Podemos imaginar que existen roces fuera del texto, pero en él se presenta una relación en la cual la conexión cultural es inmediata. Ambos salen: “Así que en Madrid vamos a un maldito bar de latinos, de donde nunca debimos haber salido” (28). Las diferencias sociales no solo son inmateriales, también se hacen parte del espacio urbano. “Estamos en Lavapiés, en el centro de Madrid, pero podríamos estar en el centro de Lima” (28), dice Wiener. Luego, canta completa la canción de Eddie Santiago “Qué locura enamorarme yo de ti”. En esta secuencia poderosísima, el cuerpo de la testimoniante interpreta la salsa en soledad. Incluso si, en el relato, ella baila con Rodríguez, en el escenario es un momento de soledad plena.

El texto continúa con una exploración de la historia personal de la narradora y su relación con su padre. Este apartado amerita un análisis más extenso que no compete a este ensayo. El viaje a la interioridad (o psicoanálisis público, si se prefiere) permite navegar estos celos y reconectar de formas nuevas y más ricas con sus dos parejas. En el montaje en Lima,

Lanchares y Rodríguez suben al escenario para bailar salsa con Wiener. En una comunicación personal, la autora me comentó que esta fue decisión de la directora de esta versión, Mariana de Althaus, y que la decisión no se materializó como acotación en el texto. Sin embargo, lo considero un momento central.

Si a mitad de la obra Wiener cantó sola en el escenario, al final la trijeja entera baila en conjunto. Es un acto de reconciliación, uno que además se da en público, y el cuerpo solitario se encuentra ahora reinscrito en su comunidad. Esta integración transnacional no se dice. Se performa. Y en este acto se materializa, por un momento, un espacio nuevo de armonía que no existía previamente. Poco importa que el baile no dure más de un par de minutos, y que cuando salgamos del teatro vuelvan las contradicciones de la vida a gobernarnos. Por esos minutos, la audiencia ha observado la fundación en el espacio y en el tiempo de esta integración, produciendo un lugar nuevo que supera las alteridades.

Es interesante, además, que a este acto el público no esté invitado. Tras leer varias veces tanto *Qué locura* como *Huaco retrato*, tengo la sensación de que estas historias y estos personajes son parte de mi vida y que los conozco de siempre. Pero es una ilusión, tejida hábilmente por su autora. Aunque me he comunicado con ella virtualmente algunas veces, no nos conocemos personalmente, y estas historias me son ajenas. Quienes observamos vemos esta fundación, y la vemos existir. Pero no pertenecemos a ella.

Por otro lado, Pepa Duarte desarrolla, en *Eating Myself*, un procedimiento análogo pero muy distinto, que procedo a analizar. La *performance* de esta obra requiere que la actriz tenga acceso a una cocina funcional. Cuando entra el público, una olla de barro está en el fuego y los mostradores tienen ingredientes listos para ser usados. Pepa cocina en frente de la audiencia. Mientras cuenta cómo, por años, se esforzó por comer saludable, en esta preparación sigue recetas tradicionales altamente calóricas. Prepara el aderezo mientras cuenta su historia, friendo tocino, cebolla, ajo y ají panca, en una sopa que además llevará menestras, papas y fideos. El espacio debe llenarse de aromas potentes.

Pepa cuenta que su madre quedó embarazada de ella cuando tenía cuarenta y dos años. Preocupada por su salud cuando su hija sea adulta, decidió volverse vegetariana y seguir una dieta sana. Incluso si esto implicaba sacrificar el sabor de la comida. Esta tensión acompañaría a la hija desde adolescente: los potajes más sabrosos la hacían ganar peso, mientras

que los saludables carecían de interés. La contradicción aparece en escena: Pepa habla de contar calorías mientras fríe tocino. La pregunta eje de la obra flota en el espacio: ¿cómo honrar la cultura que se hereda como migrante, cuando esto genera que el cuerpo propio gane peso y no responda a los estándares de belleza de la sociedad receptora? Quizá el problema de fondo sean “the British standards that qualify me as ‘plus size’ and overweight all the time”. Es este un problema de asimilación. Una confrontación en la cual seguir los valores peruanos dificulta integrarse a la sociedad británica. Como migrante, cuenta: “I didn’t feel desired but more than that I didn’t feel loved. I had thousands of dates and countless deceptions but I needed that affirmation. Marks, Henrys, Ciaran, Toms. All passengers in my bedroom. [...] Somehow my body transform into a temporary space”. Los nombres que elige sugieren amantes británicos, locales, lo que fortalece su narrativa.

Aparece la necesidad de una reconciliación entre ambas expectativas culturales. Pepa explica que la comida peruana suele estar llena de carbohidratos y

so little protein. Food from the Highlands tends to be like this, immense portions of potatoes and rice and you would even have it for breakfast. I suppose it is because it's very cold and you have to get those calories to make it through the day. And meat is obviously expensive. Lots of Peruvian dishes are based on the leftovers of the rich people you were working for. But my body just doesn't work like that.

Estas tradiciones culturales vienen de situaciones de precariedad, pero también de otras geografías y sus demandas. “My whole family is from there, different places in the mountains in Peru... Ayacucho, Huancaavelica, Huancayo. And I don't know much about their stories. But they run through my veins”. El abuelo de Duarte, cuenta, migró a pie de Ayacucho, en los Andes peruanos, a la capital. Reconciliarse con la comida requiere reconciliarse con su familia y con su herencia.

Es también sanar un linaje familiar de mujeres que sufrían en silencio. Ella no quiere repetir sus historias. Por ello, no solo se trata de contarla. Se trata de generar un acto de sanación personal. La sopa que cocina no quiere ser saludable, quiere ser deliciosa. Pepa comenta que en Perú la comida siempre se comparte, y que siempre hay un plato de más para quien tenga hambre. Su sanación necesita performar un acto que honre a

sus ancestros, por lo que la sopa que ha preparado frente a la audiencia se comparte con los asistentes.

Duarte usa el teatro para producir un espacio propio en una tierra lejana. Se trata de un espacio público (en tanto cualquiera que se encuentre en el área y pague su entrada puede acceder) que funciona bajo sus propias reglas culturales, incluso si se expresa en el lenguaje de la sociedad receptora. Duarte invita a una audiencia a participar, por una hora, de una experiencia curada por ella, una que no existía antes de su llegada. Irónicamente, invita a quien observa a integrarse a su cultura migrante en lugar de integrarse a ella. Esta cena performa un espacio nuevo.

Yo no creo, como Bertolt Brecht, que el teatro tenga el poder de cambiar la sociedad. Pero sí creo, como Richard Schechner, que la *performance* es parte de la experiencia humana, y, como Diana Taylor, que transmite memorias colectivas. Practicamos constantemente este acto de reunirnos a respirar el mismo aire y ocupar el mismo espacio. Quienes participamos de estos actos experimentamos algo que no podemos vivir de ninguna otra forma. Han pasado seis, siete años desde que vi estos espectáculos, y me acompañan aún. Sus reflexiones son hoy más urgentes que entonces.

Como veíamos, Hernández afirma que los migrantes somos beneficiosos para la sociedad receptora. Los miedos al impacto negativo de nuestra presencia en la economía son ilusorios, o se manipulan con fines políticos. El espíritu nacional que quiere defenderse de nosotros solo existe en las mentes de ciertas personas. La cultura no es estática, y la migración es solo uno de los múltiples procesos que la influyen.

A través de mis lecturas de los extraordinarios trabajos de Duarte y Wiener, propongo pensar las poblaciones migrantes como agentes creativos, capaces de reinventar naciones. Las propias y las que les reciben. Son capaces, como vemos en estas obras, de enriquecer las sociedades que las reciben, trayendo consigo conocimientos, ideas, prácticas que no se encontraban allí antes de su llegada. No imponen su cultura, pero se suman a procesos más largos de creación y recreación cultural.

¿Y si cambiamos el miedo por agradecimiento? 🌿

## Lista de referencias

- Anderson, Benedict. 2016. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Appiah, Kwame Anthony. 2018. *The Lies That Bind: Rethinking Identity*. Nueva York: Liveright.
- Carvalho, Bruno. 2026. *The Invention of the Future: A History of Cities in the Modern World*. Princeton: Princeton University Press.
- Duarte, Pepa. 2020. *Eating Myself*. Manuscrito no publicado.
- Eddowes Vargas, Sebastián, y Mario Zanatta Salvador. 2026. “Volviendo a preguntar ‘¿Existe un teatro peruano?’”, medio siglo después. Introducción”. En *De puertas para adentro: antología de teatro peruano contemporáneo*. Cusco: Los Zorros de Afuera.
- Hernández, Zeke. 2024. *The Truth About Immigration: Why Successful Societies Welcome Newcomers*. Nueva York: St. Martin’s Press.
- Segato, Rita. 2007. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Wiener, Gabriela. 2021. *Huaco retrato*. Barcelona: Penguin Random House.
- . 2023. *Qué locura enamorarme yo de ti*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Wimmer, Andreas, y Nina Glick Schiller. 2003. “Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology”. *International Migration Review* 37 (3): 576-610.

### 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.



---

**D E L A E S C E N A**

---

*contemporánea*



## **Pedagogía andante en el arte andante y la subversión de los Andes**

*Walking Pedagogy in Walking Art  
and the Subversion of the Andes*

**MARÍA FERNANDA GALLARDO HERNÁNDEZ**

Investigadora independiente

Quito, Ecuador

[mariafernandagallardohernandez@gmail.com](mailto:mariafernandagallardohernandez@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0009-3636-9268>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.8>

Fecha de recepción: 9 de enero de 2026

Fecha de revisión: 23 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 23 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

La pedagogía en el arte andante (*walking art*) depende de la naturaleza del proyecto de creación propuesto; no obstante, es praxística por la acción directa de andar a pies. Andar a patas, en principio, coloca a quien anda en un movimiento y posibilidades comunes e infraordinarias que caracterizan una práctica artística apegada a la vida misma, y propicia enseñanzas del territorio+cuerpo de la Tierra aprendidas por los cuerpos+teritorios de quienes andan, como es el caso del devenir del conocimiento de la *subversión de los Andes*. La pedagogía andante —marcada por el tacto y las percepciones, las sensaciones y las emociones— propone otra manera de sentir interrelacionada a la cosmopercepción local perviviente, en la cual desligar la razón de las sensibilidades es un sinsentido.

**PALABRAS CLAVE:** pedagogía andante, arte andante, sentir, sensibilidad, emociones, los Andes, Sur arriba.

## ABSTRACT

Pedagogy in walking art is contingent upon the nature of the specific creative project proposed; nevertheless, it is inherently praxistic by virtue of the direct action of walking on foot. Walking on foot, in principle, situates the walker within a realm of common and infra-ordinary movements and possibilities that characterize an artistic practice closely bound to life itself. This practice fosters teachings derived from the territory+body of the Earth, which are learned through the bodies+territories of those who walk, as exemplified by the emergent knowledge of Andean subversion. Walking pedagogy—marked by touch and perceptions, sensations and emotions—proposes an alternative mode of feeling intertwined with the enduring local cosmoperception, within which divorcing reason from sensibility is rendered nonsensical.

**KEYWORDS:** walking pedagogy, walking art, feeling, sensibility, emotions, the Andes, South above.

## LA SUBVERSIÓN DE LOS ANDES

SEGÚN EL *MAPAMUNDI* de Mercator, el punto cardinal Norte está dirigido hacia arriba, referencia geográfica dominante en el estandarizado gráfico del mundo más utilizado hasta la actualidad, una propuesta europea de corte imperial y colonial que data del siglo XVI. Este es un sencillo conocimiento resultado de siglos de arbitrariedad e imposición epistemológica y cognitiva, espacial e ideológica. Este mapa —como todos, un instrumento de poder— exige percibir el mundo desde un enfoque monocultural y un particular proyecto geopolítico, ahora hegemónico y global por aceptado, internalizado y naturalizado, a través de cientos de años de propaganda. El investigador Cobo Arízaga (2013, 2) manifiesta que la

coordenada Este/Oriente es la referencia geográfica integral, de manera que la asignación del norte como referencia fija es una costumbre sujeta a criterio subjetivo sin sustento científico. En las culturas prehispánicas, como las andinas por ejemplo, el sol —que nace del Oriente/Este— era la referencia fija, y aún hoy *Inti* sigue siendo importante referente en los Andes en general y en las comunidades de personas descendientes de pueblos milenarios, en particular.

En el año 2019, la mutual creativa Papelito No Más Es (PNME)<sup>1</sup> “nos fuimos a volver” de Ecuador a Venezuela pasando por Colombia, a contracorriente del corredor migratorio Caracas+San Cristóbal+San Antonio del Táchira+Cúcuta+Bogotá+Ipiales+Tulcán+El Juncal+San Antonio de Ibarra+*Kitu*,<sup>2</sup> en el contexto del proyecto de investigación+creación<sup>3</sup> de arte andante (*walking art*) denominado *Paisajes Migrantes Andinos (PMA)*.<sup>4</sup> La propuesta consistió en crear encuentros, conversaciones y estares en microconvivencias con/junto a personas migrantes *andantas* a pies<sup>5</sup> venezolanas, en el contexto del fenómeno de la migración intrarregional. La necesidad fue conocer los motivos que las hicieron andar. Ade-

- 
1. “No Más”: escrito intencionalmente separado. Agrupación de *Kitu*, Ecuador, autoconvocada en el año 2006, integrada por creadores en campo expandido y (contra)gestores culturales. Para más información, ingresar a <https://papelitonomas.es.blogspot.com>, <https://territoriookupa.wixsite.com/my-site-1> y <https://drive.google.com/file/d/14Jtj56SrwvCE1aIX-MNAP1b5qqYCiIgf/view?usp=sharing>.
  2. *Kitu*: nombre originario de Quito. Palabra en idioma *Ki Twa*, proto-kichwa (Velasco 2021).
  3. Uso el signo “+” en lugar del “-” inspirada en el sentir/pensar de Antonio Stalin García Ríos (2021, 30). “A lo largo del capítulo aparecerá, necesariamente, el término investigación-creación, el cual será referido al integrar la investigación y la creación en I+C. Esta decisión evita la reiteración constante de las mismas palabras; pero, principalmente, evade el guion que la escuela grabó en mí como signo de resta”.
  4. Proyecto ganador de la convocatoria pública para proyectos artísticos, culturales y festivales de las artes 2018-2019, del desaparecido Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades (IFAIc), adscrito al también desaparecido Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.
  5. Prefiero la frase *andar a patas*, desde este momento alternaré con la frase *andar a pies*. Desusé la palabra caminar por concepto relacionado, expresamente, a las personas, lo civil, lo civilizado y la ciudad, aun en la naturaleza, el campo y la ruralidad. También aludir a andar a patas/pies invita a reconocer la capacidad de este accionar en otras animales no+humanas plantígradas como osos, grandes simios, mapaches o coatíes, quienes apoyan completamente la planta de los pies no solo para levantarse, sino para andar.

más, el arte relacional, comunitario e *in situ*, las artes plásticas, visuales, la instalación artística y el objeto artístico, y el arte literario, también fueron lenguajes que materializaron el proyecto.<sup>6</sup> Así tenemos que, del total de las personas con quienes compartimos en la ruta, veintidós de ellas fueron invitadas y accedieron a recrear parajes preferidos que marcaron sus pasos en su personal experiencia migratoria.

La lectura de ocho dibujos develó un conocimiento encarnado y situado. Al momento de dibujar, las andantas venezolanas<sup>7</sup> se encontraban en pleno proceso migratorio, en unos casos, y en otros, de retorno a su país de origen. Según pluma y yo, las dos integrantes de PNME<sup>8</sup> de entonces, proponentes, hacedoras y espectadoras del proyecto, (de)formadas en artes plásticas y autodesplazada/o/s a la creación en campo expandido,<sup>9</sup> los ocho dibujos+mapas<sup>10</sup> expresaron —y siguen expresando— que andar a patas la cordillera de los Andes desde Venezuela hacia Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y/o Argentina, es decir, desde el punto cardinal Norte hacia la coordenada geográfica Sur, se trató —se trata— de *ir hacia la dirección arriba*. El conocimiento de la *subversión de los Andes* de ocho personas migrantes de sesenta y tres fue registrado con lápiz sobre papel bond blanco A4. No solo quienes dibujaron devinieron cocreadoras del proyecto, sino la totalidad de personas participantes, tras convivir minutos y horas con/junto a ellas en calidad de extrañas, alcanzando la calidad de humana/o/s.<sup>11</sup>

La interpretación del contenido de los dibujos+mapas; esto es, *un desplazamiento hacia el Sur en dirección arriba*, como se aprecia en la imagen 1, no se trata de una subversión del orden del régimen geopolítico visual oficial del mundo, vacía y antojadiza de un par de espectadoras de los

---

6. Para conocer más del proyecto y sus materializaciones, ingresar a <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio>.

7. Se prefiere el género femenino para nominar. Se conserva el uso del género en las citas y el parafraseo de las autoras.

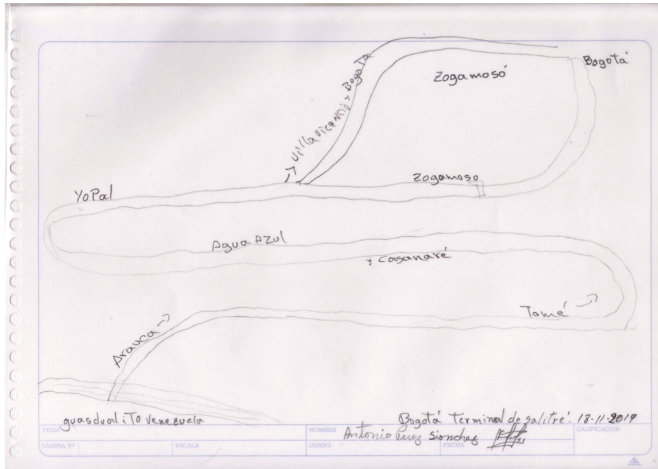
8. Pluma y maríaferrANDEA gallardo+hernÁNDEZ.

9. Como diría Krauss en referencia a la escultura (Krauss 1978).

10. Veintidós compañeras migrantes dibujaron, tras invitarlas, un mapa de alguna parte preferida del camino en la experiencia. Los dibujos son concepciones de mapas, por lo que preferimos nominarlos dibujos+mapas.

11. Las sesenta y tres personas migrantes venezolanas andantes a pies parte del proyecto de creación, tuvieron pleno conocimiento de la propuesta. Contamos con consentimientos informados. Para conocer el nombre de las cocreadoras, ingresar a <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/caminantes-co-creadoras>.

**Imagen 1. Dibujo+mapa 1: realizado de abajo hacia arriba,  
de Guasdualito hacia Bogotá**



Fuente: Archivo del proyecto de investigación+creación de arte andante (*walking art*) *Paisajes Migrantes Andinos* (PMA).

Elaboración: Antonio Pérez Siónchez, 2019.

dibujos; sino de una epifanía sucedida tras la contemplación, desembocada en la interpelación epistemológica, cognitiva y pedagógica. La enseñanza y el aprendizaje se dio desde la praxis de cuerpos en movimiento andante a pies y no desde lo abstracto. A las ocho piezas plásticas sumo otra, la de Dulce María, infanta de 7 años de edad, quien prefirió presentar un paisaje anhelado, su casa, rodeado de poderosas montañas. La montaña es el elemento geo+gráfico<sup>12</sup> protagonista en su experiencia migrante y, con sus respectivas y obvias diferencias, también de más personas andantas venezolanas. De forma que nueve dibujos+mapas<sup>13</sup> hacen el cuerpo gráfico de la investigación de la que se desprende este artículo.<sup>14</sup>

12. Con “+” en lugar de “-”, aun cuando se inspira en Carlos Walter Porto-Gonçalves que anda “De la geografía a las geo-grafías: un mundo en búsqueda de otras territorialidades” (Aichino et al. 2015, 1).

13. Para apreciar los nueve dibujos+mapas, ingresar a <https://drive.google.com/file/d/1wLtl29e4xdDc-WHsmladkAX1VFJyDoVz/view?usp=sharing>.

14. Este artículo es parte de la investigación doctoral *¿A dónde vas?, andar a pies des-haciendo el orden*.

Si la/o/s dibujantes graficaron la *subversión de los Andes* (in)conscientes, no lo sabemos. El conocimiento llegó a las dos primeras espectadoras de las obras en las dos últimas representaciones. *Espaciotiempo*<sup>15</sup> sorpresivo y de paralizante incredulidad frente a lo develado tras la detonación epistemológica, relegando la posibilidad de preguntar al respecto a las creadoras antes de ingresar a territorio venezolano, donde la migración inicia/termina. A pesar de no contar con testimonios orales de la realización de los dibujos, sí contamos con relatos donde algunas personas revelan que *se dirigían hacia arriba al ir al Sur* y que *se dirigían hacia abajo al ir al norte*, por los Andes. Al día de hoy, seguimos preguntándonos si las dibujantes y quienes brindaron reveladoras palabras gozaron de la conciencia de la dirección de sus trazos y habla. Sospechamos que no estuvieron al tanto del conocimiento de la *subversión de los Andes* apre(he)ndido y transmitido gráfica y oralmente por sus cuerpos, así sea desde la inconsciencia.

“Yo prefiero seguir adelante que seguir pa’ tras, prefiero *subir* que *bajar*, por decir”, Brayan (19 años) comentó en Bogotá, cuando valoraba avanzar a Ecuador (Gelvis, comunicación personal). “[...] de Cúcuta caminé hasta la *subida* de Pamplona. En la *subida* de Pamplona comencé a saber cómo se agarraban las ‘mulas’. De ahí pa’ lla empecé a viajar entre ‘mula’ y caminando”: palabras de Ronald (23 años) cuando regresaba a Venezuela (Arias, comunicación personal). “[...] ya no salgo más de allá. Lo único que tenga plata, pa’ venir a Cúcuta, comprar mercancía y volver, regresar; pero, meterme a Colombia, pa’ allá, *arriba*, no”: Yaudín (30 años) manifestó regresando a su país (Pimentel, comunicación personal). “[...] la señora nos corrió y tuvimos que subir más arriba, que fue cuando tomamos la decisión de irnos pa’ Chile, porque en Chile yo tengo una prima”, vivencia de Juan José (18 años), en Perú (Maita, comunicación personal). “Entonces, decidimos *bajar*, porque yo ya quería ver a mi mami, porque yo soy muy apegada a mi mami”, motivación para el regreso de Frangelys (19 años) a Venezuela (Domínguez, comunicación personal).

## ENTRE CUERPOS TERRESTRES

Entrañablemente, guardamos los dibujos+mapas: seis años después, la lectura sigue siendo la misma y ratifica la relevancia del contenido. La

---

15. *Espaciotiempo*: categoría de dos palabras indivisibles.



Aquí, apreciamos los cuerpos desde el intento de comprenderlos en el marco de la cosmopercepción heredada de los pueblos milenarios,<sup>16</sup> implica tener presente la cohesión e intercambio con el ayllu/comunidad, con/junto a personas parientas o no, los espíritus de deidades, de las antepasadas y de quienes vendrán, animales no+humanas, otros vivientes y seres. Entonces, desde un análisis enrumbado en la geografía decolonial y ecofeminista, especialmente de mujeres pertenecientes a pueblos originarios, el geógrafo brasileño Haesbaert (2020) dirá que el desaparecido maestro Ramón Paz Ipuana, de la cultura wayuu de la región fronteriza entre Venezuela y Colombia, en uno de sus poemas relaciona las montañas y las rocas con los huesos; los lagos, los ríos y las fuentes con la sangre, las lágrimas y la savia; el barro y la arena con las vísceras y los músculos de la Tierra; y que las demás partes de su cuerpo están ocultas por divinas y porque no las comprendemos. La correlación entre cuerpo y territorio/territorio y cuerpo es posible por la diversidad de (inter)relaciones y escalas interpretativas.

La Tierra:<sup>17</sup>

'territorio-cuerpo (de la tierra)' —en el caso de las lecturas de la tierra/Tierra como un cuerpo— o, más simplemente, el carácter ontológico, existencial de la tierra/Tierra como territorio, prolongación indisociable de nuestro cuerpo [...]. [De] vinculación muy nítida con un pensamiento latinoamericano de matriz decolonial. Se trata de la concepción que, como invirtiendo el raciocinio en torno del cuerpo-territorio, considera a la propia tierra (en este caso, componente indisociable del territorio) como cuerpo, ampliando en mucho, metafóricamente, la concepción comúnmente difundida de corporeidad. (282-3)

Este posicionamiento de doble vía, del cuerpo-territorio al territorio+cuerpo (de la Tierra, de otros seres, vivientes y animales humanas y no+humanas)<sup>18</sup> y viceversa, una extrapolación de nuestra condición corpórea

---

16. Refiero a los pueblos, comúnmente, llamados originarios. Sin embargo, el uso del término milenario/s en lugar de originario/s me parece más pertinente. Mantengo el adjetivo originario/s cuando aborde ideas de otrxs autores.

17. Escribo Tierra con "T" (en mayúscula) por considerarla un ser vivo; por tanto, su nombre es propio y no un sustantivo, ni se limita a ser escrito así, en tanto planeta. No obstante, emplearé la letra «t» (en minúscula) cuando aborde ideas de otra/o/s autores.

18. La aclaración entre paréntesis no menciona el autor, aunque sí refiere al cuerpo humano.

en otra escala, para el autor se trata de un instrumento analítico conectado profundamente con las prácticas de los pueblos originarios, una categoría de la práctica que expande la vivencia del cuerpo individual al cuerpo terrestre. Desde la perspectiva de ver y vivir el mundo y apoyado de Quintero Weir, el autor también dirá que la tierra es un viviente que pare la vida de todo viviente en el mundo. Desde esta lectura “corpórea” de la Tierra parece que podríamos entender más fácilmente la idea *Pachamama* o “Madre” Tierra, conceptualización que se asume entendible por ampliamente nominada en el imaginario colectivo local actual, desde la experiencia vivida en/desde personas descendientes de los pueblos milenarios andinos.

El análisis corporal de la Tierra de Haesbaert reflexiona los cuerpos de la Tierra y el humano entretejidos territorialmente, condición en que la/o/s humana/o/s no somos la/o/s única/o/s seres dadores de sentido al espacio habitado y al territorio, sino que el territorio y el habitar espacios, a la vez, brindan sentido a nuestra existencia. Esta es la “categoría de la práctica” de doble vía manifestada en el párrafo anterior. A esto cabe acotar que los cuerpos sobrepasan el humano, y el de la Tierra abarca los cuerpos de todas las vivientes y otros seres. La concepción no dualista del cuerpo de personas descendientes de pueblos originarios “brota de una noción de corporeidad en toda su multiplicidad [...] [y] en la conjugación entre cuerpo individual y cuerpo social” (295). Sentir+pensar, aprender+enseñar situadamente desde una de las posibilidades de matriz andina sobreviviente en la actualidad —como toda metodología de pensamiento en nuestros días—, entrecruzada y en disputa con el patrón occidental e inserta en el sistema-mundo de corte (post)moderno-colonial capitalista, se debe a

la relación indisociable de sus cuerpos/afectos con los espacios de vivencia cotidiana, rompiendo, relacionalmente, con la visión dicotómica entre materialidad y espiritualidad, sensibilidad y conciencia, naturaleza y sociedad y, obviamente, cuerpo y espíritu, pues la concepción del cuerpo/corporeidad incorporada en esos “territorios-cuerpo” está profundamente moldeada, también, por un contenido simbólico o, si preferimos, espiritual. (295)

Por otra parte, y también desde la geografía feminista, retomamos el concepto cuerpo-territorio analizado por Cruz Hernández (2016) que surge como enunciación política más que como categoría de análisis. La autora argumenta que el debate del cuerpo es desde los cuerpos situados en el

espacio y el hacer encarnado como primera frontera entre el yo y el otro y, en tanto lugar, como espacio vivido y de representación, diferenciado y jerarquizado, generando relaciones con espacialidades en la cotidianidad, donde se genera lo social. En los feminismos latinoamericanos se aborda el cuerpo desde el pensamiento decolonial y comunitario, y alude a la tierra-cuerpo, territorio-cuerpo y cuerpo-tierra, y junto a Cabnal (2010) especialmente, se trata de una demanda política de reflexión colectiva entre mujeres indígenas, para la defensa del territorio. Así, el cuerpo como territorio es un lugar y como tal ocupa el mundo, la resistencia y la resignificación.

Desde las nuevas miradas ecofeministas del sur, la autora dirá que el cuerpo-territorio es una epistemología latinoamericana y caribeña construida por y desde mujeres de pueblos originarios que viven comunidad, donde se sabe el cuerpo como el primer territorio de lucha. Todas estas perspectivas proponen el cuerpo como territorio vivo e histórico, e impulsan a tomar los territorios como cuerpos sociales parte de la red de la vida, de manera que frente a lo “otro”, cada una de nosotras tenemos co-responsabilidad como única propuesta viable para abordar el territorio, por tanto, a nosotras mismas. Desde estos enfoques, los cuerpos (no)humanos, como el de la Tierra, son materialidades vivas dependientes entre sí que se generan, construyen y mantienen en tanto relacionados unos con otros. Son porque cohabitan en una malla entretejida de sentidos. Siendo así, la pedagogía encuerpada es y se da por la relacionalidad y el intercambio corporal.

## **EL CUERPO EN EL PROYECTO DE CREACIÓN ARTÍSTICA PAISAJES MIGRANTES ANDINOS**

*Paisajes Migrantes Andinos (PMA)* tuvo como objetivo conversar para caminar y caminar para conversar sobre microhistorias de trayectorias de aquello que, en 2019, *hizo andar* a migrantes venezolanas hacia otros territorios andinos y que, en principio, fue por la búsqueda de acceder a mayores oportunidades económicas. Las conversaciones, efectivamente, se dieron con sesenta y tres personas en situación de refugiadas, residentes y en tránsito en diez ciudades de Ecuador, Colombia y Venezuela. Previamente informadas, las personas participantes y PNME trascendimos a cocreadoras en las microconvivencias por medio de testimonios de vida y por la creación de veintidós dibujos+mapas. Conocimos personales motivos para emprender la marcha,

en contraste y a la luz de la opinión pública de los medios de comunicación corporativos y la propaganda. Con el proyecto buscamos la reflexión crítica del tema coyuntural de entonces, la migración a pies intrarregional andina (“Memoria de Paisajes Migrantes Andinos” 2019, uso privado).

Desde el año 2015, migrantes avanzaron a patas desde el norte hacia el Sur de los Andes, en olas migratorias ahora dormidas por la disminución de la afluencia. Quien de Venezuela se va, sabe de dónde viene, no siempre sabe a dónde llegará, ni el ritmo con que lo hará; incertidumbres propias de una forma de hacer vida en el ir, el tránsito, el estar de paso más que de residencia (Clifford 1999, 29). Como dispositivos y metodologías creativas, PNME impulsamos encuentros con personas extrañas apelando a lo común: el movimiento andante a pies, el escuchar, el hablar, el comer, el estar, el acompañar y el contener. Acciones directas infraordinarias posibles gracias al cuerpo y sus capacidades y potencialidades, una creación para crear y mantener la vida, lugar+hogar desde donde somos y hacemos mundos en el mundo y, como dice Cruz Hernández, la primera frontera hacia lo otro. Aquí entendemos por frontera un lugar de posibilidades habitacionales, más que de expulsión e impedimento. Mientras que lo otro lo entendemos como una invitación a conocer aquello que causa extrañamiento.

Geográficamente, el cuerpo situado también implica situarse simbólica, mental y espiritualmente, coordenadas que direccionan la experiencia en el ambiente sumergidxs en él, de aquí la incorporación y la encarnación del entorno en la vivencia cotidiana. Con los cuerpos se dio el intento de rastrear y recoger, llevar y traer historias de trayectorias. PNME seguimos huellas transitorias entre acontecimientos y narraciones migrantes a patas de un pequeño segmento poblacional participante del proyecto, donde la persona migrante “no viene solo buscando mejores condiciones de vida, viene también siendo la esperanza de la familia que se queda en Venezuela” (Yagüa 2018, 4:03). Anduvimos a pies tratando de *ponernos en zapatos ajenos* en historias de (des)(re)composición sobre causas que provocaron emigrar, alcanzando reflexiones de las actoras sociales protagonistas del fenómeno social.

Andando a patas y a la distancia, PNME identificamos personas migrantes en proceso de ida, retorno, residencia temporal y permanente. Mediante la observación participante, la adivinación y la intuición, logramos los abordajes y, de allí, generalmente, los encuentros. La empatía y voluntad para dudar del miedo a la extraña y dejar que el extrañamiento devenga en

apertura. Superado el miedo desde la puesta en duda y lo otro/extraño como acceso, la consecuente convicción de que todavía es posible crear grietas hacia la confianza y la esperanza. Condiciones de ida y vuelta resonantes en las cocreadoras que fecundaron convivencias durante minutos y horas, tras casuales y fortuitos encuentros. La palabra hablada de las personas emigrantes direccionó las rutas del convívio, pues PNME “más que tratar de hablar [tratamos de] adquirir también el hábito de escuchar” (Chambers 1995, 55), acompañar(nos) y compartir pan. Convivencias practicadas entre extrañas en acontecimientos sin pasado y que no tuvieron futuro, vivenciadas intensamente en el acto mismo y conservadas como experiencias entrañables (Bauman 2004, 103). Proceso que trazó el itinerario de cada deriva psicogeográfica y que guio a PNME al siguiente encuentro.

La fuerza creativa de la palabra y su carga material y simbólica aperтурó la escritura de veintiuna crónicas+diarios de viaje<sup>19</sup> y la traducción+representación de la información y los conocimientos recopilados, a través de materializaciones en lenguajes plásticos y visuales.<sup>20</sup> Andar a patas como viaje y categoría de comparación cultural permitió identificar y reconocer distancias y diferencias en las experiencias de movilidad humana, así como perfilar un tipo de emigrante venezolana: la que anda a pies. Las particulares condiciones y situaciones para emigrar y retornar pedestremente permitieron saber que, “en todos estos testimonios, hay un *ethos*. Como una herida abierta que reclama atención, estamos expuestos a la diferencia, a la interrogación y a la ambigüedad” (Chambers 1995, 70). Con el proyecto *PMA* intentamos abrirnos —especialmente, PNME— a la espontánea experiencia en el vacío y en la nada. Esperar que suceda aquello que pasaría. A domar el narcisismo y el egocentrismo a la escala y al nivel que las (in)capacidades personales y sociales permitieran alcanzar. Reconocernos entre andantas a patas en el intento de practicar horizontalidad y solidaridad.

Sea por el motivo que sea, andar a patas es andar en un cuerpo ejerciendo una acción cotidiana e infraordinaria, un privilegio para las personas que mecánicamente podemos andar. Acción minimizada por automatizada y revalorizada cuando, accionada por motivos que sobrepasan el hábito, como cuando es por salud y recomendación médica, recrea-

---

19. Para leer las veintiún crónicas, ingresar a *Paisajes Migrantes*: <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/blog>.

20. Para apreciar las obras mencionadas, recorre a lo largo de: <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/conversaciones-plasticas>.

ción y/o deporte. No obstante, otros motivos para andar —como ejercer la migración económica, por refugio o para acceder a las libertades de asociación, tránsito y resistencia— resignifican la potencia del andar y la desplazan a la esfera de lo político. El cuerpo andante a patas en el fenómeno migratorio de la región andina es movimiento permanente hacia lo incierto. Caracterizado por la piel de color cobrizo profundo. Vestido con indumentaria a la que no es posible lavar con frecuencia. Cuando adulto, condicionado a llevar hasta dieciséis litros de peso para la comodidad. Subalternizado, expulsado e impulsado a emprender la marcha en su país de origen por la crisis y en los países de tránsito y destino por la aporofobia más que por la xenofobia, porque las personas más que miedo a la persona migrante, tenemos miedo a la pobre (El Comercio 2019). Cuerpo resistente y cansado, urgido de detenerse y de descanso, alimento e hidratación, vestido conforme el medio ambiente atravesado y que va a velocidad máxima de 5 km/h.

## PEDAGOGÍA ANDANTE

Por el cuerpo, no solo estamos y hacemos mundos, sino también apre(he)ndemos+enseñamos: es el único medio. La imposición de la pedagogía científica de Occidente destaca la objetividad y la razón; para esto, el simulacro y el vano esfuerzo de desligarse del cuerpo —como si fuera posible— y sus implicancias, una narrativa intervencionista de corte imperial. Con aquel discurso se instauró la narrativa de la ciencia como vía garantista de la adecuada reflexión, enseñanza y aprendizaje, posicionando a la cognición y el conocimiento desde el pensamiento racionalista y la estratégica pedagogía estructurada jerárquica, institucional e instrumentalmente. La ciencia intentó extinguir legados intelectuales como el de los pueblos ancestrales y, simultáneamente, los ubicó en la base de la pirámide para excluir con ello posibilidades pedagógicas también válidas. No obstante, cada vez más la desmitificación del monopolio del relato hegemónico invita a retomar la pedagogía de/desde los cuerpos, encarnada y situada, porque, coherente, pervive cercana a nuestra realidad geocultural.

En Ecuador, desde el levantamiento de los pueblos de descendientes de culturas milenarias en los años noventa del siglo pasado, entretejido a otras perspectivas, el pensamiento kichwa del Imbabura es desde

la interpretación contestataria entre el conocer y el hacer en la vida y la política (Gallardo Hernández 2025, 3; *colección privada*).<sup>21</sup> En/con este territorio, De la Torre, Inuca y Prieto (2018) asumen que el colonialismo y la colonialidad separó conceptual y abstractamente la razón y los afectos. Manifiestan que las emociones, la afectividad y la ternura, hasta ahora, se denigran señalándolos como asunto de débiles, de mujeres y de los pueblos aún hoy relacionados con la ancestralidad. Por el contrario, la/o/s autora/e/s proponen a “las emociones como una forma legítima de conocer imbricada con el pensar” (93), por tanto, las emociones, los afectos y la ternura, los recuerdos y la intuición, la corazonada y los cuidados son valores apreciados que tejen pensamiento y acción al dar y recibir desde el *Kuyay* (corazonar, amar).<sup>22</sup> Asimismo argumentan que para llegar a la acción del *kuyay*, antecede una secuencia de actos que se ordenan en los órganos de los seres con cabeza, boca, manos y corazón:

De ahí que no es nada extraño referirse a la cabeza, al corazón o a los ojos de las montañas, de las piedras, de las plantas, de los árboles, de las vertientes, de las semillas, etc. Cada órgano es responsable de una acción vinculada al conocer donde lo sensible y la razón son parte de un mismo acto y de un mismo órgano y en donde el conocer informa el hacer; así: a) *Munay* (desear), [...] b) *Rimay* (hablar), [...] c) *Ruray* (hacer, accionar, actuar) [...] d) *Kuyay* (corazonar, amar, sentir, dar). (94)

En resonancia con la cultura también andina *wayuu*, abordada en páginas anteriores, actualmente la cosmopercepción apegada a los legados ancestrales de los pueblos milenarios en los Andes ecuatoriales da cuenta del conocimiento desde el sentir y los actos de conocer en interrelación con el pensamiento como parte de la acción misma; y no solo de los animales (incluidos los humanos), sino también de los vegetales y las deidades, vivientes y seres del mundo, como también dicen las autoras. La pedagogía del sentir conecta con la cabeza, la boca y las manos, con el cuerpo; inquieta a seguir explorando maneras de crear, recoger y compar-

---

21. Texto curatorial del proyecto de pedagogía del arte *Fibras del Páramo*, de María Concepción Fuérez Quilumbaquín, todavía no publicado.

22. “La Academia de la Lengua Kichwa (ALKI) ha prescrito que *kuyay* (corazonar, amar) es el verbo y la nominalización del verbo *kuyana*, es el afecto, la ternura, la emoción. Sin embargo, en el uso cotidiano de la lengua kichwa, el verbo es asumido como *kuyana* y la nominalización como *kuyay*” (De la Torre, Inuca y Prieto 2018, 93).

tir conocimientos y formas de tangibilizarlos, conforme otras maneras de estar y hacer mundos, siendo una propuesta no solo creativa sino también política, entendiendo lo político “más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Tylor 2012, 65).

En los Andes bolivianos+peruanos de legado aymara+quechua, la artista Espejo Ayca (2022) manifiesta que, para los amerindios, la razón y la sensibilidad no se separan, por el contrario, están muy conectadas y así se aprecia en la lengua madre. Las palabras aymara *uywaña* y quechua *uyway* no refieren a la domesticación y el dominio del hombre sobre la tierra y la naturaleza, según la interpretación castellana, sino a la *crianza mutua* de los cuidados máximos entre vivientes y seres. Crianza desplegada y extendida para todo, con todo y con/para todas en diferentes dimensiones: territorios, paisajes, animales humanos y no+humanos, plantas, bienes u objetos (utensilios, accesorios). El indispensable cuidado no es desde la idea de propiedad o dominio, sino desde sabernos sujetos que cuidamos porque nos cuidan y nos cuidan porque cuidamos, convencidos de que así se hacen mundos.

Desde el pensamiento en comunidad, la autora además dirá que la crianza de pensamientos y sentimientos es mutua y ocurre dentro de los cuerpos humanos y no+humanos. Así, cada viviente precisa de “conectividades, experiencias y sensibilidades para poder generar esta *amta yaracch uywaña*, el pensamiento compartido, que lleva a nuevas creatividades. [...] Es un cultivar constante de sentipensares para poder crear y recrear” (10). El pensamiento y las sensibilidades en constante autorreflexión proporcionan en las artes plásticas, por ejemplo, “pensar con la yema de los dedos”, desde donde la educación empieza y se propaga a la cabeza y a otras partes del cuerpo. Al fin de cuentas, la crianza mutua de las artes es con relación a los espíritus de las materias percibidas y reconocidas como sujetas, con las que formamos cuerpos y con quienes se junta la persona creadora, desde el respeto mutuo, la no dominación y la complementación de pensamientos. “Las sensibilidades pasan por tu cuerpo y logran una finura” (17).

La descripción y el análisis de la creación artística desde la crianza mutua que la artista boliviana hace en relación con la cerámica implica a los pies para amasar la arcilla, partes del cuerpo igualmente esenciales en el arte andante, que retoma a continuación. Espejo señala que primero se pide permiso y respeto a las minas de arcilla mediante ceremonia, para entablar horizontalidad y el fluir de la materia arcilla —un cuerpo— con

la materia cuerpo humano. “Los pies tienen que tener la sensibilidad de los ojos al pisar la textura de las arcillas. Las arcillas se alimentan a través de tus pies y luego a través de tus dedos al modelar” (11-2). También manifiesta que, al pisar arcilla, los pies sienten y contribuyen, de ahí, a las manos y a los ojos, y aquella sensibilidad crea conectividad. Se piensa con los pies en la secuencia de acciones o actos requeridos hasta conseguir la pasta que las manos modelarán. Las secuencias de acciones también fueron mencionadas anteriormente en el sentir+pensar en/desde el Imbabura. De procedimiento en procedimiento y dando importancia a cada uno, la relacionalidad se estructura en intervenciones y no imposiciones, procesos que generan sensibilidad y aterrizan las ideas en la materia.

Por medio de los pies, la materialización del arte andante, acción directa que impulsa secuenciales acciones directas. Específicamente, en el proyecto de creación artística *PMA*, andar a patas para confiar, confiar para encontrar, encontrar para escuchar, escuchar para hablar, hablar para (re)conocer, (re)conocer para deshacer (aquello que a cada quien interpela), deshacer para compartir, compartir para comer, comer para descansar, descansar para andar a patas, andar a patas para seguir... Acciones de la vida misma, (infra)ordinarias y cotidianas, de subsistencia, anunciadas por y practicadas en/desde la creación artística, descontextualizadoras del hábito y lo habitual. Cuerpos humanos andantes a pies en procesos sostenidos implicaron cierta igualdad entre las personas, por los cuerpos y el devenir pedagógico de la *subversión de los Andes*, transmitido por el territorio+cuerpo (de la Tierra) a cuerpos+territorios migrantes andantas a pies.

El cuerpo, mediador primordial, es la oportunidad para posicionarnos y reconocernos en secuencias de actos con justa importancia, provocadores de relacionalidad entre personas extrañas en el camino y en la identificación corporal desde el común accionar. Ya de por sí sabernos en cuerpos humanos, más menos, en igualdad de condiciones para quienes podemos andar a pies, es ir por un proceso pedagógico desde la misma posibilidad y experiencia andante. En toda viviente, el cuerpo es contenedor de la capacidad de percepción, y de allí a las sensaciones y emociones que —siguiendo lo dicho por todas las autoras citadas— se generan desde diferentes movimientos y partes del cuerpo, filtrados por los órganos que convergen en otras partes del mismo cuerpo y en el pensamiento. Procesos que dependen de la experiencia propia y la naturaleza sintiente de cada

andante, así como los motivos para andar, generando una sensibilidad específica individual y compartida.

Por medio del andar a patas, ya sea en el propio terreno para amasar arcilla en la cerámica, para ir al encuentro de migrantes andantas de a pie por medio del arte andante o para emigrar, de esta acción surgen sensibilidades diversas y de allí a la razón. Los conocimientos arraigados a lo sensible y las emociones no desmerecen la rigurosidad y seriedad que, aparentemente, solo implica la pedagogía racional. La sensibilidad conecta y relaciona, vincula y compromete el interactuar del cuerpo, la primera “materia prima”, con otras materias primas, como en el caso de *PMA*, con el cuerpo de la Tierra. Según Espejo, desde las concepciones egocéntricas donde se coloca el yo persona y el yo artista, la jerarquía y el dominio por sobre los procedimientos, instrumentos y materias que contribuyen en la creación artística, el arte deviene en una acción que pierde la conjugación de sensibilidades y gana belleza superficial o estética. No obstante, el arte no está sujeto a esta superficial belleza, sino a la unión de sensibilidades en reflexión antiextractiva y en búsqueda de equilibrios desde el pueblo, la comunidad y la naturaleza. “La razón y la estética han sido instrumentos del predominio filosófico occidental, que ha querido monoculturizarnos” (25).

## POR HOY, EL FINAL DEL CAMINO

Al andar a patas, “la planta de los pies es a menudo el lugar de contacto con la Tierra” (Bardet 2012, 63); y teniendo en cuenta la mediación de los zapatos, aun así, el andar y los pies/patas reclaman el sentido del tacto y se posicionan desde él. Es decir, los pies son parte importante del sentido del tacto, junto con las manos y toda la piel, el sentido se hace por/en con+tacto. El sentir y la sensorialidad son tácitos en los sentidos, y por los sentidos aprendemos+enseñamos el mundo. He aquí la pedagogía corporal. Andar a patas es praxis y su pedagogía es andante, es praxística, una que desplaza no solo los cuerpos sino también lo sensible, las experiencias, los procedimientos, el pensamiento. Praxis en movimiento común, donde nada está fijo y no se puede fijar, fluye y trasciende. Apoyada en la consideración de Bardet, la pedagogía al andar a pies sería “lo que para Rancière es el desplazamiento propio del régimen estético de las artes, en el cual la estética ya no remite al juicio estético sino a una *aisthesis*, es decir una relación sensible con el

com-partir que se pone en juego en el arte” (70). De manera que apela a compartir lo sensible desde un movimiento común, hacedor de comunes, propiciando sensible relación y repercusión en nos+otra/o/s.

“Kant y la Ilustración no pudieron entender este despliegue de lo pluri-sensorial de las cosas, porque se rompió el hilo conductor de la praxis” (Espejo Ayca 2022, 24). La acción directa de andar a patas y su implícita pedagogía andante anudada está a los sentidos y, primero, al tacto. La pedagogía andante que es por la praxis de los sentidos en el movimiento andante no es el lugar de las ideas y lo abstracto, por la ideación y la abstracción. Al parecer, esta invita a abordar la *aisthesis*, pues andar a pies no remite a perseguir solo ni principalmente la “sensación de lo bello”, premisa con la que nace la teoría estética y el concepto de arte como práctica, según Mignolo (2010). El autor expresa que la “*aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión de esta teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza” (14).

El concepto da cuenta de las formas de sentir y de saber lo que sentimos, estadio anterior a lo que conocemos como la experiencia estética en el arte. Al final de cuentas, andar a pies es andar sintiendo el mundo que surge a cada paso y de allí irradiado al cuerpo de la persona andante. La pedagogía andante es andar tratando de sentir la indeterminación, el libre albedrío, evadiendo el control de la estética sobre las subjetividades, las percepciones y las sensaciones. Con la *aisthesis* se espera “poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación” (Vázquez y Barrera Contreras 2016, 79), y con ello acontece la pedagogía encuerpada. 🌿

## Lista de referencias

- Aichino, Gina Lucía, Alexis Correa, José J. Haidar Martínez, Lucas Palladino, Carla Eleonora Pedrazzani y Beatriz Ensabella. 2015. “Geo Grafías con Carlos Walter Porto-Gonçalves”. *Cardinalis. Revista del Departamento de Geografía* 4: 230-63. [https://www.researchgate.net/publication/371781837\\_Geo\\_grafias\\_xon\\_Carlos\\_Walter\\_Porto-Goncaves](https://www.researchgate.net/publication/371781837_Geo_grafias_xon_Carlos_Walter_Porto-Goncaves).
- Bardet, Marie. 2012. *Pensar con movimiento: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus. [https://metodinvestigacionperformativa.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/11/pensar-con-mover\\_compressed.pdf](https://metodinvestigacionperformativa.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/11/pensar-con-mover_compressed.pdf).

- Bauman, Zygmunt. 2004. “Espacio/tiempo”. En *La modernidad líquida*. Traducido por Mirta Rosenberg y Jaime Arambide Squirru, 99-138. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. <https://catedraepistemologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/05/modernidad-liquida.pdf>.
- Cabnal, Lorena. 2010. “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”. En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. AcSUR Las Segovias. <https://elizabethruano.com/wp-content/uploads/2019/07/Cabnal-2010-Propuesta-de-Pensamiento-Epistemico-Mujeres-Indigenas.pdf>.
- Chambers, Iain. 1995. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Clifford, James. 1999. “Culturas viajeras”. En *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Cobo Arízaga, Cristóbal. 2013. “Orientación geográfica, la geoperspectiva integral”. *Geograficando* 9 (9): 27-35. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6061/pr.6061.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6061/pr.6061.pdf).
- Cruz Hernández, Delmy Tania. 2016. “Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos”. *Revista de Filosofía Iberoamericana Solar* 12 (1): 35-46. <https://bepe.org.ar/biblioteca/items/show/332>.
- De la Torre, Luz María, Benjamín Inuca y Mercedes Prieto. 2018. “Yachay tinkuy y kuyana: dos tropos del conocer y del hacer entre kichwas de la Sierra norte del Ecuador”. En *Pensamiento indígena en nuestramérica: debates y propuestas en la mesa de hoy*, editado por Pedro Canales Tapia y Sebastián Vargas. Colección Estudios de las Ideas, 3. Santiago de Chile: Ariadna. <https://biblio.flacoandes.edu.ec/libros/digital/57127.pdf>.
- El Comercio. 2019. “Tememos al migrante que es pobre”. *El Comercio*. 26 de enero. <https://www.elcomercio.com/actualidad/mundo/estadosunidos-migrantes-mexico-pobreza-conflictos/>.
- Espejo Ayca, Elvira. 2022. *Yanak Uywaña: la crianza mutua de las artes*. La Paz: Programa Cultura Política. [https://laplurinacional.com.bo/wp-content/uploads/2022/01/YANAK-UYWANA.-La-crianza-mutua-de-las-artes\\_EL-VIRA\\_ESPEJO\\_AYCA.pdf](https://laplurinacional.com.bo/wp-content/uploads/2022/01/YANAK-UYWANA.-La-crianza-mutua-de-las-artes_EL-VIRA_ESPEJO_AYCA.pdf).
- García Ríos, Antonio Stalin. 2021. “Método de Investigación-Acción (I+C)”. En *Investigación+Creación a través del territorio*, editado por Carlos Córdoba Cely y María Cristina Ascuntar Rivera. Vol. 1. Universidad de Nariño. [https://www.academia.edu/49358598/Investigaci%C3%B3n\\_Creaci%C3%B3n\\_a\\_trav%C3%A9\\_s\\_del\\_territorio](https://www.academia.edu/49358598/Investigaci%C3%B3n_Creaci%C3%B3n_a_trav%C3%A9_s_del_territorio).
- Haesbaert, Rogério. 2020. “Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la tierra): contribuciones decoloniales”. *Revista Cultura y Representaciones Sociales* (29): 267-301. <https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/811/pdf>.
- Krauss, Rosalind. 1978. “La escultura en el campo expandido”. *October*. <https://visuales4.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>.

- Mignolo, Walter. 2010. "Aisthesis Decolonial". *Calle 14, revista de investigación en el campo del arte* 4 (4): 10-25. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634>.
- Tylor, Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones. [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/esteticas\\_contemporaneas/EC\\_TAYLOR\\_PERFORMANCE.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/esteticas_contemporaneas/EC_TAYLOR_PERFORMANCE.pdf).
- Vázquez, Rolando, y Miriam Barrera Contreras. 2016. "Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez". *Calle 14, Revista de investigación en el campo del arte* 11 (18): 76-93. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/10917/11826>.
- Velasco, Diego. 2021. Entrevista personal. Quito, julio.
- Yagüa, Mariolga. 2018. Entrevistada por Ruth del Salto. *NTN24 Venezuela*, 13 de agosto. <https://www.youtube.com/watch?v=mdLNy4oTP-0>.

#### **DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

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

**Efraín Villacís,**  
***Parque Inglés***

Quito, Universidad de Las Américas,  
2024, 132 pp.  
<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.9>

En los años veinte y treinta del siglo pasado, los coreógrafos Mary Wigman y Kurt Joos discutían sobre cómo debía ser el baile en el siglo XX. Mary Wigman, exponente del expresionismo, creía que el baile debía ser “danza absoluta”, desprendida de anécdota, pura presencia. Por otro lado, Kurt Joos desarrolló la idea de la danza-teatro, pues creía que la narratividad, característica del *ballet*, podía integrarse a las inquietudes propias de la danza moderna. La danza se ha movido siempre entre contar y ser, entre narrar y manifestar, entre ser y devenir ante los demás. Los seres humanos esperamos la anécdota, tenemos sed de narración. Incluso en una novela experimental, buscamos unir piezas para que una relación entre el tiempo y lo que existe tenga alguna clase de sentido. Buscamos los personajes, los rostros, los paisajes. ¿Qué pasa cuando no se cuenta, cuando la escritura

no opera a favor de una secuencia temporal? La escritura se vuelve incógnita, poética. *Parque Inglés*, de Efraín Villacís, nos presenta escenas que buscan brillar en su propia inmanencia, sin articularse a una teleología narrativa propia de la novela, del cuento. Se trata más bien de viñetas o prosas poéticas con un acotado hilo narrativo que nos lanzan a la mirada como territorio especulativo. El recorrido de un ojo atento desenlaza una realidad quiteña que, a su vez, es postal barroca y murmullo delicado.

Según señala Karina Albuja Muñoz (2014) en su tesis titulada *Video-documental que reconstruye la memoria colectiva del Parque Inglés*, dicho lugar era parte de hacienda Granda Centeno y fue donado a la ciudad de Quito por esa familia, y recibió ese nombre por la intención que tenían de crear un parque de estilo británico en esa zona: muy arbolado, con circuitos de paseo intrincados y con muchas curvas. Esa densidad boscosa hizo que coloquialmente se le llame “Sal-sipedes”. Luego se agregaron pistas de patinaje (muy de los años setenta y ochenta) y canchas deportivas. La memoria de muchos quiteños de San Carlos y San Pedro Claver está

íntimamente relacionada a este parque. Es interesante que Villacís se haya planteado “situar” esta serie de prosas en paisaje tan quiteño como escasamente visitado por la literatura local o nacional. Se trata de un lugar que pertenecía a los extramuros de la ciudad y hoy está inmerso en las dinámicas económicas, sociales y culturales de las clases medias. No obstante, como señala lúcidamente Eduardo Varas, si el parque Inglés existe “no es porque lo veamos o sepamos de su existencia. Existe porque, a la vista de Efraín Villacís, se ha convertido en palabra”. Desde luego, estas palabras se ordenan de cierto modo, buscan su verdad bajo ciertas estrategias.

Me llamó la atención un detalle. Cuando se hizo pública la agenda de la feria, hubo un error sobre cómo debía escribirse “Parque Inglés”. La confusión es comprensible, incluso es probable que el corrector automático de Word fuese el responsable de ese error. Si se escribe con dos mayúsculas, tal como propone Villacís, hablamos de un nombre propio, un nombre con entidad propia, cuya verdad él crea y recrea. En términos de escritura, este libro funciona como un mosaico donde una serie de viñetas de acento descriptivo y metafórico se enlazan en puntos visibles o invisibles. Taxista, vendedores, la voz de LP, perros que defecan, escaleras, etcétera. Usualmente el movimiento escritural de Villacís se inicia con un esbozo de narración, para iniciar un juego descriptivo atento y sugerente, para, luego, moverse en el ambiguo y susceptible territorio de la metáfora. A veces el camino se invierte e, incluso, añade punteos ensayísticos, etnográficos o

diarísticos. Por ejemplo, el texto “Tres luces” dice: “Pesa tanto la madrugada que no intento moverme, menos levantarme, y me veo, trasladado, en el espejo al otro lado de la pared: lago vertical esperando atraparme. Luz alunada parece salir de esa dimensión, y se forman rieles perdiéndose en la foresta que todavía persiste en la medianía de la loma Tres Luces, encima del trébol (cuatro hojas) de la avenida Oriental”. Como en las obras de danza del *ballet* romántico, la luz de gas y la oscuridad crean una atmósfera espectral. El romanticismo nos heredó esa iconografía de la luna y la noche que asociamos al entresueño y las noches de vigilia. Este fragmento, con la alusión a la avenida Oriental, me hizo pensar que “El Parque Inglés” es más bien una sinécdoque. Es la parte visible de Quito o, más bien, es la parte de Quito que Villacís señala como núcleo de este ejercicio de hiperficción, bisutería, espiritualidad y limbo que es este libro.

Villacís cuenta, pero sobre todo fabula, tienta, roza la circunstancia que alude. Se sueña en lo que cuenta. Esa ensoñación, como una especie de viaje astral en una cotidianidad tan vívida como vivida, es la virtud principal de este libro. Como un código QR que, al ser activado, nos abriera a un panorama de panorama de un Quito que pareciera disolverse en la niebla, ese rasgo es el que le da singularidad a este diorama, crónica y diario de insomnios donde se mueve, al fondo, un parque inglés, tan histórico como habitado en su fantasmagoría.

**JUAN JOSÉ RODINÁS**

**SANTIAGO CEVALLOS GONZÁLEZ,**  
***Y ese jardín donde puede***  
***desaparecer a la vida***

Quito, Severo Editores, 2025.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.10>

Cada vez siento con mayor claridad la presencia de lo imposible en nuestra vida corriente. Por más que nos esforcemos planeando y haciendo calzar nuestros actos en unas estructuras que nos ofrecen una sensación de tranquilidad, aquello que nos ocurre, directa o indirectamente, la mayoría de veces termina de definirse por factores ajenos a nosotros, imprevisibles, impensables; difíciles de aceptar incluso cuando ocurren y decimos asombrados: “Y esto parecía imposible”. Tal sensación nos invade cuando miramos el pasado, cuando visitamos a esos quienes fuimos en determinado punto y nos ubicamos otra vez en esa circunstancia: desde ahí, este presente nuestro, o sea el futuro que no sabíamos que nos aguardaba entonces, se nos muestra a todas luces con unas formas imposibles de predecir.

De ahí que, para asimilar lo incontrolable en el día a día sin caer en la locura, funcionemos a partir de probabilidades, de la encadenada figuración de hipótesis; es decir, de tomar lo que sabemos y disponerlo de tal modo que nos avecine a eso que no sabemos. Con suerte, daremos con momentos iluminados al darnos cuenta de que ahora entendemos algo que no sabíamos que sabíamos.

Cuando operamos así en la memoria para rehacer nuestra historia, la presencia de lo imposible y el movilizador ejercicio de las hipótesis toman los modos de la ficción: esa caja de herramientas que nos permite exceder el registro objetivo (es decir, válido para cualquiera) y explorar más bien una zona donde los significados se perciben solo con la inexactitud de lo personal, esa rara brújula de lo propio que se magnetiza con los misterios del subconsciente.

Me parece que de ahí ha provenido la escritura de *Y ese jardín donde puede desaparecer a la vida* (Severo Editores, 2025), de Santiago Cevallos González, un ejercicio en donde la voz narrativa es la de un hombre que quiere imaginar y propiciar la significación de una serie de registros (fotos, diarios, acuarelas, cartas y sus propios recuerdos) con los que se encuentra enfrentado producto de la contingencia y la pérdida: la desolación por un duelo le empuja a inscribirse —es decir, incorporarse mediante la escritura— en una bitácora genealógica que le ha sido legada con oquedades, contradicciones y muchos silencios y abandonos.

Santiago es un académico que ha publicado numerosos ensayos y artículos fruto de sus investigaciones filológicas, de sus lecturas y de las reflexiones parte de su labor docente. Pero, en este libro, se posiciona en otro lado. El mecanismo del crítico no solo que aquí se presenta con un ánimo autocrítico, sino que la inflexión examinadora se centra principalmente en aquello

que no conoce, en eso imposible de dilucidar o afirmar, en el sugerente y sensorial rito de la elucubración. O sea, como decía, en la ficción. Me detengo de nuevo en esto porque me importa destacar el gesto del autor que, sin dejar su predisposición de ensayista, aquí intencionalmente se desliza hacia la ficción entendiendo que la concreción de lo verdadero se expresa en versiones o parcialidades convivientes, que no excluyen otras posibilidades y no por eso se les resta contundencia, es decir, realidad en cómo nos afectan. En este ánimo situado desde el afecto, justo, su escritura implica avanzar dudando: escribe aquello que le interroga, transcribe esas preguntas que le desamparan y desvelan, apostando por que, de la formulación de la incerteza, algo emerja que pueda irse afirmando, algo relativo al sostenimiento, así sea de modo temporal y frágil, pero algo que acalle la angustiosa tonada de los signos de pregunta.

Me parece que este gesto dialoga con el punto al que llega Barthes en *La cámara lúcida* cuando su construcción teórica sobre la fotografía alcanza un límite que él mismo percibe y que le impele, como lo dice, a "descender todavía más en mí [sí] mismo"; y entonces decide hablar de la muerte de su madre, el germen emotivo que realmente lo ha conducido a decir todo lo que ha dicho. Para Cevallos, será la muerte del padre el disparador de esta necesidad escritural, que se va complejizando y nutriendo desde distintas aristas página a pá-

gina, conflictuándolo siempre, en una obligación consigo mismo para ubicarse en la constelación familiar, para conectar su escritura con los diversos trazos y huellas que le han dejado sus antepasados, siempre desde la incompletitud, desde la imposibilidad de saber o terminar de decir una historia de demasiadas, proliferantes voces.

No solo que es la ficción la que nos permite observar en esta lectura a Patricio, el padre del narrador, fallecido nueve años atrás y preocupado por dejar testimonios a lo largo de su vida; sino que este personaje del padre, en la recreación que el narrador va construyendo, ayudado (como decía) por distintas fuentes, es el que encausa esta historia más allá de lo comprobable y objetivo, hacia esa otra dimensión que posibilita y alumbró la formulación del imposible, es decir, que propicia a punta de hipótesis el hecho literario. Es el niño Patricio, padeciendo de varios modos la orfandad y la soledad, quien se sume en el jardín interior de una casona añosa de La Mariscal (perteneciente por generaciones a sus familiares), se deja hechizar por vientos que parecen demonios, se maravilla con el ecosistema mínimo de ese entorno ajardinado que parece ser lo único que tiene, y elige desaparecer a la vida. Y este desaparecimiento a la vida es lo que en el texto de Santiago se convierte en el umbral hacia la ficción, como la única vía que le queda para contar su historia. Es decir, para contar con una historia propia.

Como lo anota el narrador varias veces, la extraña sintaxis de esa frase opera como un encantamiento y le invita a revisitarla porque nunca terminará de entenderla. “Desaparecer a la vida” puede significar dejar el ámbito de esta existencia y evanescer hacia otra dimensión; o, de otro modo, deshacer la inverosimilitud de sus melancólicos e infantiles días para ingresar por fin en algo cuyo encanto le haga merecer el nombre de “vida”. Qué extraña presencia la de esta preposición de una sola letra, que construye tal ambigüedad en la que los mismos elementos de la frase pueden significar cosas tan opuestas (y otras más). Cómo no volver, junto con nuestro narrador, una y otra vez sobre ella, con la esperanza de que en una nueva lectura su sentido último florezca finalmente. Pero el juego de la literatura es no dejar que eso pase, no cerrar las posibilidades sino abrirse a aceptar todo lo que pueda sonarnos dable, y ver que lo incompleto es un modo de hacer espacio para la participación de lo otro, lo extraño o lo impensable en la constitución de nuestra lengua personal.

No puedo dejar de mencionar aquí, dado el interés por el sicoanálisis que siempre ha mostrado Santiago, que esa “a” minúscula coincide (misteriosa y significativamente) con el *objeto a* lacaniano, que moviliza o direcciona la expresión del deseo. En nuestro narrador, la carencia proveniente de la orfandad, del abandono experimentado de múltiples modos, parece corporizarse en esta letra “a”

que, inesperadamente, encuentra su lugar ahí donde no hacía falta; quizá para representar justamente la falta, para provocar la marca de una falta que reclama o invita a suplirse, productiva pero inacabablemente siempre, resultado de lo cual es esta escritura que tenemos ahora entre manos. (Digamos que esta horadada letra “a” es la inicial del alfabeto que se pone a combinar nuestro narrador, y el libro son sus declinaciones resultantes al conjugar esa a con el resto de elementos del añorante código de su recuerdo).

Y es quizá dicho deseo narrativo, obsesivamente entornado y nunca satisfecho, lo que termina de adensar la cualidad de ficción en el libro dotándole de un carácter personal. Porque aquí escuchamos al personaje narrador dolerse, cuestionarse, figurarse, verterse de lleno en colmar su propia carencia, en solucionar una orfandad que lo ha lastimado de muchos modos por muchos años, y no lo logra porque es imposible contradecir al tiempo o a la muerte; pero al intentarlo, al mostrarnos su vulnerabilidad y sus capacidades, sus imaginaciones y sus exploraciones memoriosas, al presentarnos un poco de la familia que él ha podido construir luego, cobra entidad como personaje en carne viva, un hombre sufriente e imaginativo, solitario pero amoroso, culposo y a la vez vital y nostálgico; y, aunque su historia esté llena de vacíos, su existencia no solo que es posible (o sea ficticia) sino que la vemos: genuina y lastimosa, como casi todo lo humano.

Y además es la ficción, sentida como ámbito afectivo, el terreno a donde le llevará este espiralado examen de sí mismo; porque allí donde se le pueden agotar las palabras para encarar los puntos de inflexión de sus días, él las toma prestadas de la literatura, esa fuente que le ha enseñado a sentir la textura de aquello que le emociona. Es decir que cuando en estas páginas aparecen unas escenas lezamianas no es para llevarnos lejos sino para compartir con nosotros la vocación de embelesarse por las voces de otros, al ver cómo parece que (en su barroca exacerbación en este caso) cuentan lo de nosotros.

Como buen personaje dramático, este narrador (de apellido Carrera) seguirá los rastros y brochazos de su padre, continuando lo inacabado, preguntándose de dónde le nacía a ese fotógrafo, acuarelista y esotérico la necesidad por registrar, por explicar sus relaciones familiares, los episodios de una genealogía deshilvanada que se empecina por articular; y vemos al hijo, nuestro narrador, reiterando semejante actitud, reactualizando la obsesión por los registros, por las historias, por las explicaciones que les den forma a sus días, que le aseguren una pertenencia a un árbol de vida, así sea a medias ficticia. Y entonces ya no es solo un personaje puntual, sino que es todos los hijos que se enfrentan a la orfandad, que solitariamente se pergeñan una biografía y que se ven a imagen y semejanza de al-

guien querido. Y es también todos los padres que no sabemos criar a nadie, que con las justas avanzamos con lo que cargamos a costas (aunque sean silencios), y desde ese ejercicio de la paternidad es que volvemos la mirada a los ejemplos (buenos, malos y ausentes) que tuvimos a mano. Y entonces es también cualquier hombre que mira los álbumes de fotos de su familia y quiere verse retratado, reconocerse en alguien que se está conociendo de nuevo, asombrarse por cómo lo familiar pervive aún en lo que nunca conocimos, y entablar una relación con una matriz que sea más concreta, más cierta, más tranquilizadora que ese amasijo de dudas y miedos que somos por dentro. Y es también todo niño perdido en el corazón de un jardín, desapareciendo a la vida, con la vida, de la vida, hacia la vida, pese a la vida, al vórtice abismal a donde todo parece apuntar, el Aleph donde convergen lo que ha sido y lo imposible, punto central que signa el universo individual; y que aquí se nos muestra contenido en un jardín donde siempre es sábado por la tarde y siempre el cielo está llorando. Así, como buen personaje de ficción, no importa por su existencia o inexistencia, sino porque en el fondo nos hace sentirnos como él. Aunque eso sea, lo sabemos, tan conmovedor como imposible.

**ANDRÉS CADENA**

**CECILIA ANSALDO BRIONES,**  
***Apuestas críticas.***  
***Ensayos sobre literatura***  
***ecuatoriana***

Prólogo, selección y notas  
 de Raúl Serrano Sánchez,  
 Cuenca, Casa Editora, Universidad del  
 Azuay, 2025, 476 pp.  
<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.11>

La trayectoria crítica de Cecilia Ansaldo se caracteriza por una relación singular con su público, que destaca por su número y fidelidad. Ni ella ni quienes la siguen (soy uno de ellos por décadas, y escribo esta nota desde la perspectiva del aprecio y la admiración) han concebido su labor como la de proporcionar materia teórica a sus escritos. Más bien, es reconocida por su capacidad para comentar con conocimiento de causa y brío sobre clásicos antiguos y contemporáneos, y muy en particular sobre escritores emergentes o libros nacionales con pocas posibilidades de canonicidad (problema que examina con un canon antiguo en la tercera sección), la ambicionen sus autores o no. Esta posición y su ética le permiten seguir siendo una voz elocuente, respetada por el calado y la claridad de sus análisis. Como tal, *Apuestas críticas. Ensayos sobre literatura ecuatoriana* (Cuenca: Casa Editora, Universidad del Azuay, 2025, 476 pp.) merece más que una reseña.

Su compromiso con la no ficción presenta matices y variaciones evidentes en los artículos, crónicas, ensayos, notas críticas y reseñas

que el crítico Raúl Serrano Sánchez ha seleccionado con rigor, con la pericia del escritor Cristóbal Zapata como custodio de la edición. Es significativo observar cómo —desde “Narradores destacados” advierte: “Que esa expectativa no se interprete como presión porque creemos, como Javier Vásconez, que en Ecuador algunos escritores se apresuran a publicar una obra inmadura” (73)— manifiesta esos visos y diferenciaciones, sin perder de vista su función vital como comentarista destacada y directa. Ansaldo no trabaja con la máxima actual de que, aunque la crítica revele todo, no muestra mucho. Las suyas son apuestas por lo positivo, en un momento precario para la interpretación y todo lo relacionado con el mundo literario.

Así, “Más allá de un lugar de la Mancha y de las trampas de la fe”, octava y última sección del libro, no desentona en una obra concentrada en literatura ecuatoriana porque los criterios que emplea —para explicar la riqueza y contemporaneidad de Martí o *Don Quijote*, y releer a Sor Juana según una lectura de género de Juan León Mera— son generalmente los mismos de las siete secciones previas, combinando filología renovada con oportuna crítica cosmopolita reciente. Vale por ende repetir una afortunada cita que Serrano toma de una entrevista con ella de 2015: “Creo que hoy la crítica literaria debe desprenderse de los niveles académicos y de especialización” (13).

Si se trata de las abundantes definiciones contemporáneas de la

crítica, exceptuando su asociación con la pastoralización de la política, en un apunte ahora incluido en ediciones actualizadas, y extraído del manuscrito de *¿Qué es la crítica?*, Michel Foucault (2018) asevera lo siguiente: “Digámoslo en una palabra: la crítica es la actitud de cuestionamiento del gobierno de los hombres entendido como el conjunto de *los efectos conjugados de verdad y poder*, y ello es en la forma de un combate que, a partir de una decisión individual, se asigna el objetivo de una salvación de conjunto” (énfasis añadido).

Esta definición es perifrástica y menos práctica que otras más despejadas que abogan por proveer veredictos explícitos, méritos y deméritos, orientación que privilegia Ansaldo.

Sin duda, el discurso interpretativo sobreteorizado puede contener chispazos ilustrativos, pero sabemos con ella que esa exegética es autoindulgente, no impresiona a los que sí han leído aquellas bases “teóricas” a fondo, y tiene valor para los convertidos, no para los que quieren aprender después de soportar la jergonza académica. Son raros los casos en que uno desea leer notas al pie, pero en el caso de Ansaldo, que son descriptivas y sin relleno académico (como en los textos más extensos de discursos de apertura, o los de la segunda parte), esas aclaraciones adicionales son empleadas sabiamente, haciendo más notable su diferencia con las generaciones recientes, a quienes les ahorra el trabajo histórico de captar lo que Monsiváis y Pacheco

llamaron, travesando con el título de una novela de Balzac, “las alusiones perdidas” por los inexpertos.

Esas condiciones son más evidentes en la sexta sección, “Escritoras de lo pequeño y lo grande”, y no se sabe si se puede atribuir la ironía del título a la autora o a Serrano y Zapata, aunque puede depender de por lo menos cinco factores: 1. hay varias autoras de similar nivel, 2. Ansaldo y sus lectores tienen todo derecho a exclusiones y a templar sus entusiasmos, 3. *Apuestas críticas* no pretende ser una historia de la reciente literatura nacional, 4. ¿se puede o debe seguir hablando de la literatura ecuatoriana como “menor” (sobre la base de Palacio, Ignacio Echevarría ha corregido severamente esa inseguridad y sensación de ser “invisible”)?, y 5. la condición que en varias publicaciones he explicado como “la condena de la edición nacional”, que hoy extendería a Colombia. Serrano, que señala más de una vez la generosidad de Ansaldo, explica con diplomacia y precisión: “Toca la coincidencia, otra vez, que algunas de las autoras [...] fueron alumnas de Ansaldo en los cursos que tenía a su cargo en la Universidad Católica de Guayaquil” (23), institución donde ella hizo uso de muchas de las obras crítica que menciona (por ejemplo, de Juan Valdano).

Matizando más, de esa sección son muy sólidas la obra de Gabriela Alemán y la promesa de Mónica Ojeda; aunque se echa de menos en “Lo pequeño también puede ser grande” la mención de obras antecesoras como *Invitados de honor*,

de Vásconez, y la muy traducida *Kazbek*, de Leonardo Valencia, que entretejen con sutileza lo local y lo global. En un balance de la más reciente (2025) FIL guayaquileña para *El Universo*, Ansaldo muestra —como hace al dedicarse a autores extranjeros— que es posible, y necesario, ser patriota sin ser xenófobo, trenzando lo local y lo global. Revela, como siguen precisando Valencia y pocos otros en medios locales, que los autores nacionales no son aquilataados en sus reales méritos porque, asevera, “la prensa tiene menos espacio para noticias culturales y las que circulan por internet llegan según a quién se siga”, borreguismo digital demasiado común. Ansaldo remata acertadamente que “lo importante es constatar que existe una profusa diversidad del culto literario. Que *no hay predominio de alguna generación sobre otras*” (énfasis añadido).

Si no se hace nada con esa diversidad, digamos difundir la obra de Velasco Mackenzie internacionalmente, la de Alemán (todavía subestimada, aunque traducida), y la de la generación de Luis Alberto Bravo, Sandra Araya, Gabriela Ponce o Carlos Vásconez (estos últimos ausentes en esta selección), esa diversidad implica desajustes y desencuentros, entre otros, supeditar a autores con mayor recepción internacional, verbigracia Vásconez y su celebrada *El viajero de Praga*, o Valencia con *El libro flotante de Caytran Dölpfin* y *La escalera de Bramante*. No importan los ánimos que produzcan sus obras, ambos son los escritores de mayor

visibilidad en el exterior, canónicos a todas luces y, en el caso del guayaquileño, autor traducido de una gama genérica y capacidad creativa hasta ahora inigualada.

Lloverán las “correcciones” sobre la opinión anterior en los medios digitales, que tienen sin cuidado al que no vive de ellos. El hecho es que otros tipos de apuestas cómplices por “lo nuevo” son efímeros, a veces plagiados, de consumo local, y en última instancia promotores de reyertas contraproducentes de subjetividades más ideológicas que estéticas en las que nadie gana nada. Por ende, es fructífero y, si se quiere, patriótico hacer exámenes de conciencia sobre la base de trayectorias y recepción local e internacional, sanamente objetivas, no dominados por contextos locales, por dolorosos que sean.<sup>1</sup>

Si hoy un escritor menor podría traducir su obra a otra lengua en minutos (sin la capacidad para controlar frase por frase la calidad de la traducción), es afortunado que Ansaldo se ocupa de autores cuyos logros han sido adquiridos sin esas trampas, consciente de que un panegírico no conlleva culpa o

- 
1. Para más detalles de las filiaciones, y la premisa de que la narrativa nacional reciente ya no siempre habla del Ecuador, véase Antonio Villarruel, “Años de indulgencia: sobre la novela ecuatoriana en los últimos veinte años”, en *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 11, coords. Fernando Balseca y Leonardo Valencia (Quito: UASB-E/Corporación Editora Nacional, 2025), 103-16.

crítica. Es fácil suponer que algún escritor pasivo-agresivo mastica herramientas de la inteligencia artificial para avanzar y ser prolífico. El problema con esos libros “wikipédicos” en una época de fácil acceso a la red es que, no importa lo original o espontánea que parezca la erudición, no va a impresionar a nadie. Todo enlace en libros de conexiones ordenadas astutamente está a la mano de lectores espabilados que, con solo pulsar una tecla, descubren las fuentes. Ansaldo intuye que los relatos que dependen de esas “ayudas” involucran actualizaciones continuas e invisibles que socavan más la estabilidad lingüística, y por eso vale elogiar el criterio editorial de Serrano, Zapata y de la Casa Editora de la Universidad del Azuay.

Así, no cabrá duda de que “Del cuento ecuatoriano y sus contornos”, la segunda y más extensa sección de *Apuestas críticas*, confirma que Ansaldo es la autoridad en la interpretación de los lindes del relato nacional. Es notable cómo va concertando los confines genéricos e históricos en “Una mirada ‘otra’ a ciertos personajes femeninos de la narrativa ecuatoriana” —en que recurre a la *Débora* de Pablo Palacio (127-32) para corregir la postura de género (sexual) del maestro— y en “Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas”, preclara introducción a su propia compilación, que marcó un hito para especificar cómo se llegó al siglo XXI de nuestras letras. Es patente que no se ocupa de obras que no sienten o ven más allá de sí mismas, produci-

das por conjuntos de datos de mala calidad, siguiendo patrones que sirven para disipar responsabilidades. No hay nada artificial en los temores de que la inteligencia artificial ya está en su punto más peligroso, y que solo seguirá creciendo; pero Ansaldo nos prevendrá.

Consecuentemente, se ha dedicado a preguntar dónde está el límite ético de lo que se escribe con inteligencia que es emocional, no artificial o menor, perspectiva necesaria en esta era de noticias falsas. Si con buena razón Ansaldo presta mayor atención a la obra de mujeres, la plusvalía de su dedicación es evitar la feminidad tóxica y sororicidio que se vive, en que ya no se esconde la envidia, sino que se la grita, publica y viraliza, generalmente creando un “gótico de la red” que, por suerte, no llega a un público mayor o internacional. Hay que desmontar las ideas que sostienen esa actitud, entre ellas mezclar el activismo medioambiental con historias basadas en privilegios personales, dejar de deshumanizarse. Pero no hay que esperanzarse en que ese proceso se vaya a dar pronto, porque sería admitir que es una forma de poder que al dividir y polarizar desata miedos. Empero, hay que animarse con que Ansaldo escribe con soltura sobre otras autoras latinoamericanas. Ese es otro libro que debe, y vale la pena esperarlo.

En una conversación entre Antoine Compagnon, Éric Marty y Alain Finkielraut sobre Roland Barthes y la novela, parte de un libro de 2006 sobre qué puede la literatura, Finkielraut (tenaz crítico de la pos-

literatura) asevera desconfiar de la costumbre de los editores de rescatar autores para consolar a sus lectores, y tiene “la impresión de emprender en sentido inverso el camino que ha llevado del bosquejo a la obra”. Compagnon opina que esa decepción es parte del proyecto (de Barthes), añadiendo, categórico, “El maestro es aquel que decepciona”, mientras Finkielraut matiza: “Él decepciona como maestro, es una decepción deseada; pero deleita como escritor”. La digna progresión de Ansaldo hace confluír ambos polos, además de sugerir implícitamente que se abandone la obsesión por una política de identidad que no beneficia al progresismo o al conservadurismo, prefiriendo el poder transformativo del universalismo libresco de Cervantes y las “pequeñas realidades”, que vincula con la *Débora* de Palacio (444).

Si esa última percepción puede causar un disenter positivo —las generaciones más jóvenes parecen esperanzadas en que venga alguien extranjero a “descubrir las” fuera de las redes sociales o de su relativa “gran” importancia en Ecuador—, Ansaldo nota muy bien los riesgos de identificar totalmente una “marca” con autoras o autores, exponiéndolos a la vulnerabilidad e inseguridad de otros que se perciben a sí mismos como pares o superiores, porque el éxito siempre engendra indignación. Hay otra realidad: por décadas Ansaldo ha sido un hito importante de la formación de prescriptores literarios nacionales, asociados con ella, sus talleres, aulas universitarias o gru-

pos de lectura. Obviamente, no se puede responsabilizar a la maestra por los devenires de sus discípulos, pero suenan varios nombres, disgregación diversa de variada recepción limitadamente costea y poco beneficiada cuando escriben sobre ellos mismos, cayendo en el amiguismo y complacencia que el mundillo exterior reconoce. Lo expresa muy bien en “¿Criticar o censurar?”: “No es bueno que el autor discuta con el crítico sobre una obra específica” (48).

Si parecerá insuficiente la atención a autores de la Sierra, no es razón para creer que Ansaldo los subestime. Menciones especiales merecen Jorge Dávila Vázquez, Eliécer Cárdenas y pocos otros. Es más, en el conmovedor homenaje “Duelo en la literatura nacional”, publicado el 30 de septiembre de 2021 en *El Universo* (10) pero omitido en *Apuestas críticas*, se dedica a co-tejar dos grandes valores, Velasco Mackenzie y Cárdenas. Del primero afirma: “Ahora que leo algunos cuentos inéditos, a pesar de que los ubica en Palestina y Nueva York, Guayaquil sigue siendo su marca, el telón de fondo de su imaginación”. De *Polvo y ceniza* del infravalorado Cárdenas, afirma: “Es una novela que todo ecuatoriano debería leer para no envidiar al Boom ni a ningún autor extranjero, porque lo tiene todo: lirismo, multivisión, pasado histórico”. Considero emblemático ese texto por rotular las condiciones que mencioné al principio, y sobre todo por machacar: “¿Qué ha hecho el Ecuador por estos autores a los que debe tanto?, es una pregun-

ta que *hoy* nos acucia y entristece” (énfasis añadido).

Ante la carencia de centros culturales nacionales e imparciales, la gestión cultural de Ansaldo es decisiva. Paralelamente, las reseñas de blogs tienden a ser operaciones de manual, tipo “Ansaldo y yo”, sin el ingenio borgeano, y desprestigian la inteligencia. No siempre se podrá estar de acuerdo con sus entusiasmos, o con las muy diversas y enjundiosas reflexiones o evocaciones que amontona o desgrana; pero siempre se deberá pensar en la honestidad que es el hilo con que teje sus escritos, mayor razón para celebrar la publicación de este libro esperado por varios años. Estas coyunturas son notables en “Celebración de la poesía”, la penúltima sección. Fiel a su título y su idea de que la poesía es “un hálito vital” (405), Ansaldo realiza una profunda lectura de *No hay naves para Lesbos*, de Zapata, y su visión multivalente y renovadora de la poesía como género. Y si eso no es poco, cotejando “los cercos que el mundo ha puesto a la homosexualidad” (416), celebra *Abrazadero y otros lugares*, de Roy Sigüenza, enfatizando así la importancia de una dupla de la mejor poesía ecuatoriana actual.

Con dos autores de diferentes trayectorias y trasfondos, Velasco Mackenzie (como novelista y dramaturgo) y Ernesto Carrión (el más logrado e innovador de su generación), Ansaldo, concentrándose en los personajes de ellos, pregunta razonablemente si la Historia debe renunciar a ser un relato, y, cuando se le da la vuelta a esa pregunta, si

una novela “histórica” es necesariamente orgullo nacionalista o identitario. En *Discípulos y maestros 2.0*, estudio comparatista de la novela hispanoamericana entre 1996 y 2019, he encomiado cómo autores que llegan a su hervor a principios de este siglo, Vallejo y Báez, se adelantan a sus contemporáneos latinoamericanos respecto a obras metatextuales significantes. Sigo preguntando por qué siguen sin ser descubiertos fuera del continente, por editoriales reconocidas.

Esa pregunta persiste para autores que optan por fórmulas que dan un éxito efímero, verbigracia las de juegos de palabra cansinos (sin embargo, a través de su libro, Ansaldo se ocupa del lenguaje coloquial de varios autores) desposeídos de contextos, o del ingenio de un Cabrera Infante. En contraste con esa práctica, Velasco Mackenzie, Carrión y Carlos Arcos Cabrera (no discutido por Ansaldo) hacen preguntarse por el uso peyorativo de la expresión “novela nacional”, cuando se puede abogar por una novela nacional “hospitalaria”, irreproducible, escrita por miembros diferentes de nuestra sociedad, un llamado más exacto para construir la historia cultural del país, como hace Diego Cornejo Menacho en su novela *Las segundas criaturas* (ausente en este libro), cuyas sutiles relecturas del canon nacional deben ser obligatorias para autores y críticos.

*Apuestas críticas* sale en un momento en que la crítica confronta los avatares del bien llamado “capitalismo de vigilancia” (término acuñado por Shoshana Zuboff),

que paradójicamente fortalecen la comparación de los logros de autores nacionales con extranjeros, metodología inaceptable para nuestra crítica, manteniendo así el provincianismo. Leída y practicada, es una crítica productiva, y es hora de acogerla, porque no somos una especie en vías de extinción. Como se repite hasta la saciedad, es un asunto de aportes humanos, porque ¿cómo se sabe si a la inteligencia artificial detrás del crítico digital se le ha dado datos fiables? Una crítica ideal hace más que examinar la superficie textual, mira detrás de la pantalla, algo que no pueden hacer las computadoras. Una razón principal para resistir esa metodología es que significa abandonar el aspecto más crítico y disfrutable de la interpretación, en Ecuador o en otro lado: leer desordenadamente para llegar a un orden que haga que los lectores no se enteren solo por conocedores fiables (allegados que tendrán su subjetividad) o por la inteligencia artificial, sino leyendo más, por sí mismos.

Será temerario expresarlo, pero Ansaldo está lidiando con el difícil rescate de una literatura comparativamente menor; en términos de su propio pasado decimonónico, sus perdurables años vanguardistas (Palacio, Salvador, Gangotena), y del desarrollo de otras literaturas de países de similar extensión e historia. He ahí la necesidad de leer comparativamente. La pregunta abarcadora es si algunos escritores menores u oscuros de Ansaldo pueden

plausiblemente ser considerados influencias significantes en la tradición continental o universal, porque, si a veces esa literatura puede ser encantadora o tediosa, es más arduo notar cómo manifiesta algo esencial sobre las tradiciones de las Américas u Occidente.

En este sentido, si no se logra hacer conexiones reveladoras, las atribuciones positivas son solo un juego de salón que conduce a exclusiones en marcos de por sí menores. Se alza imponente sobre la crítica de Ansaldo la pregunta de si en las existencias que ve novelizadas o poetizadas, si ese hurgar sin propósito, picaresco a veces, e incluso de buen corazón, que analiza, produce algo de valor, o si son un gasto de tiempo. La respuesta yace en la creación de una verdad por otros, porque en última instancia esta intelectual influyente apunta bien, es sensata, y la literatura ecuatoriana debe alegrarse de tener una crítica que desmenuza el poder otrora formativo de autores y obras que no se disuelven bajo el pensamiento políticamente correcto o el efecto chamánico de Bolaño. Cecilia Ansaldo ha redimido muchísimo más que estos textos, y se espera que otra suma de sus descubrimientos aparezca en otro libro tan elegante y cuidado como este.

**WILFRIDO H. CORRAL**

ACADEMIA ECUATORIANA DE LA LENGUA  
QUITO, ECUADOR

## C O L A B O R A R O N en el presente número de *KIPUS*

**Miguel Aillón Valverde.** Docente-investigador en la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, donde fue coordinador de la Maestría en Escritura Creativa. Cuenta con una amplia trayectoria en docencia universitaria y crítica cultural. Su trabajo se centra en la literatura latinoamericana contemporánea, con énfasis en escrituras migrantes, poéticas del archivo, cartografías narrativas y subjetividades dislocadas. Ha publicado en revistas especializadas como *Kipus* y en volúmenes colectivos sobre literatura y cultura latinoamericana. Ha sido ponente en congresos internacionales en América Latina y Europa, y ha participado en proyectos de investigación vinculados al espacio, el desplazamiento y la escritura.

**Sebastián Eddowes-Vargas.** Peruano. Ha escrito obras como *Nunca estaremos en Broadway* (con Rodrigo Y. Sandoval), *Fronteiras* (con el Colectivo Àmbar), *Hasta que choque el hueso* (con Mario Zanatta), *XYZ* (con Ana Lucía Rodríguez), *Debut* (con Caro Black Tam), *Shakira es más inteligente que nosotros* (con Gonzalo Whitehead), *El Rancho de los Niños Perdidos*, *Rituales para extirpar a la muerte* o *¿Can The Peruvian Speak?* Como dramaturgista, ha trabajado con artistas como Andreas Andreou (Grecia), Tirso Causillas (Perú), Rachel Chin (Malasia-Singapur), Juliana Morales Carreño (Colombia), Eric Ting (USA) o Laurie Woolery (USA). Ha publicado textos sobre teatro en distintas revistas académicas, y sus obras en las revistas *Muestra*, *Teatro La Plaza*, *Escuela Nacional Superior de Arte Dramático*, y *Methuen Drama*. Ha enseñado en la U. Antonio Ruiz de Montoya, U. Científica del Sur, Pontificia Universidad Católica del Perú, U. Peruana de Ciencias Aplicadas, University of Illinois at Chicago, Boston University, Quinnipiac University, y en Yale University. Es MA en Hispanic Studies por la University of Illinois at Chicago, y MFA en Dramaturgy and Dramatic Criticism por la David Geffen School of Drama at Yale, donde actualmente es candidato doctoral. Miembro fundador de la Asociación Cultural Los Zorros de Afuera ([www.loszorros.org](http://www.loszorros.org)).

**María Fernanda Gallardo Hernández.** Ecuatoriana. Investigadora independiente. Creadora en campo expandido. Habitante de Territorio Okupa Mestizx (ex Uvilla). Desde 2006 forma parte de la mutual creativa Papelito No Más Es. A partir de 2010, está dedicada a andar a patas como creación en sí misma, medio para crear y elaborar una metodología de investigación; materializar proyectos interes-

peces de bioarte, con/junto a la Tierra. Desde 2023, impulsa el proyecto (anti) artístico+político *Andantas*. Cocreadora del proyecto de creación+creación *Infancias Libres, Maternidades Desobedientes*. Candidata a doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

**Alison Guzmán.** Estadounidense. Profesora aspirante a titular de la lengua y la cultura hispanas en la Universidad de Bentley, Estados Unidos. Ha publicado más de una veintena de capítulos de libros y artículos académicos sobre obras de teatro contemporáneos de España y Latinoamérica; la traducción, y la memoria histórica, en revistas indexadas como la *Revista canadiense de estudios hispánicos*, *Estreno*, *Romance Notes*, *Hispanic Journal*, *Transmodernity*, *Kipus*, *Don Galán* y *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (ALEC), entre otras. A petición de los dramaturgos, ha escrito prólogos para obras contemporáneas de Raúl Hernández Garrido y Laila Ripoll, así como muchas reseñas de libros. Actualmente, escribe un libro sobre la memoria de la guerra civil española en el teatro contemporáneo.

**Marcelo Lujé.** Ecuatoriano. Magíster en Gerencia y Liderazgo Educativo por la U. Técnica Particular de Loja. Cuenta con un Diplomado Superior en Artes Escénicas y es Licenciado en Artes con especialización en Actuación por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la U. Central del Ecuador. Fundador, director general y artístico del colectivo teatral Tentempié desde 1998. Ha dirigido varios festivales, entre ellos: Festival de Artes Escénicas La Estrafalaria, U. Cuenca y el Festival Internacional de Teatro Universitario, PUCE. Se ha desempeñado como docente de actuación en la PUCE, Quito, Carrera de Teatro en la U. Central y actualmente es docente y director de la Carrera de Artes Escénicas de la U. de Cuenca. Como actor ha trabajado en diferentes proyectos escénicos con directores de Uruguay, México, Ecuador y Cuba, a la par que en televisión y cine. Fue presidente de la Asociación de Artistas Escénicos del Ecuador Asoescena. Formó el Comité de Gestión de las Artes Escénicas de Quito y fue cocreador del proyecto Quito Tiene Teatro.

**Luis Fernando Loaiza Zuluaga.** Colombiano. Profesor adscrito al Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas (Colombia). Doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Líder de la línea de investigación Narrativas y Cultura del grupo de investigación Teatro, Cultura y Sociedad (Categoría A Colciencias). Ha publicado diversos textos en Colombia y Latinoamérica. Entre sus publicaciones recientes, se destacan: *La acción física como experiencia en el proceso de creación de "La casa de los cojos"* (coescrito con S. Gómez, K. Leguizamón, Y. Bobadilla y N. Valencia); *Ayax o la virilidad vulnerable* (coescrito con I. Hernández), *Experiencias de gestión cultural privada urbana y rural. Los chicos del jardín: tenemos el alma hecha teatro* (coescrito con D. Carmona Patiño); *Mutatis Mutandis. Tejido Tríptico* (coescrito con C. Carvajal y V. Guapacha) y sus cuentos *Breve evangelio según Santa María, la mujer judía* y *Pequeña María*.

**Fulgencio Martínez Lax.** Español. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Murcia. Ha impartido clases de dramaturgia y de literatura dramática en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Ha dictado conferencias y cursos en distintas universidades europeas y de América Latina. Cuenta en su haber, como dramaturgo, con más de cuarenta obras escritas y unos veintitrés estrenos. Sus últimas piezas, escritas entre 2024 y 2025, son *Las voces de Lucía* (sobre la violación en grupo); *Ayllán, concierto apócrifo para una huida* (sobre la guerra de Siria y los refugiados); *El silencio de Oslo* (sobre el genocidio que está sufriendo Gaza); *Frankenstein* (monólogo sobre la identidad); *La joven enamorada* (monólogo sobre el conflicto de uno de sus personajes con su dramaturgia) y *Los otros* (sobre la creciente ola de racismo en el mundo).

**Carmen Perilli.** Argentina. Doctora en Letras, investigadora y ensayista. Fue profesora titular de Literatura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, directora de la Maestría de Lengua y Literatura, directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos y profesora visitante de las universidades de Valencia y Gotemburgo. Editora de la revista *Telar* e investigadora del Conicet. Colabora en *La Gaceta Literaria* desde 1986. Es autora, entre otros libros, de *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, *Historiografía y ficción en la narrativa latinoamericana* y *Países de la memoria y el deseo*. *Jorge Luis Borges* y *Carlos Fuentes*.

**Salomé Velasco.** Ecuatoriana. Dramaturga, actriz y productora teatral. Ha producido y participado en obras como *Las tres hermanas* (2010), *Passport* (2012), *Las presidentas* (2016), *Tres historias del mar* (2017), *Sola* (2018), *Nuestro pueblo* (2021), entre otras. Colaboró como guionista en *Historia paranoia* (2021) y como corresponsal para la revista *Studio International*. Magíster en Literatura, mención Escritura Creativa, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

## NORMAS PARA COLABORADORES

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* aplica el subsistema de referencias autor-año (SRAA) y los criterios de citación del *Manual de estilo* de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), 5.ª ed., 2018 (adaptación del *Manual de Chicago*), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el *Manual de estilo* de la UASB-E, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

En todas las publicaciones de la UASB-E se propende a una expresión escrita que no discrimine a la mujer ni a ningún grupo de la sociedad y que, al mismo tiempo, reconozca la historia, la estructura y la economía de la lengua, y el uso más cómodo para los lectores y hablantes. Por tanto, no se aceptarán usos sexistas o inconvenientes desde el punto de vista de la igualdad; tampoco, por contravenir el uso estándar de la lengua, el empleo inmoderado de las duplicaciones inclusivas ni el morfema e, la @ (no es una letra) o la x para componer palabras supuestamente genéricas.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del *Manual de estilo* que se indican en la presente guía. El idioma de la revista es el castellano.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor o autora debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas: <raul.serrano@uasb.edu.ec>, <paola.ruiz@uasb.edu.ec>; o través de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>.

— *Kipus: Revista Andina de Letras  
y Estudios Culturales*  
Corporación Editora Nacional  
Código postal: 170525  
Quito, Ecuador

— *Kipus: Revista Andina de Letras  
y Estudios Culturales*  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Área de Letras y Estudios Culturales  
Código postal: 170525  
Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación serán notificadas a la dirección proporcionada por el autor o autora.
- Luego del título del artículo se debe incluir: nombre y apellido/s del autor o autora y su filiación académica. En caso de no tenerla, anotar que es “investigador o investigadora independiente”; la ciudad y país a la que corresponde su filiación académica o lugar de residencia; el correo personal o institucional y el código ORCID (indispensable). Si no lo tiene, se puede acceder al mismo a través del siguiente link: <https://orcid.org/register>.
- Los artículos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor o autora (de 100 a 150 palabras).

- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor o autora declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la UASB-E, manteniendo su derecho de autoría. Si el autor o autora ha propuesto el mismo texto a otra publicación, deberá notificárselo al editor.
- Los artículos propuestos para la sección *Legados* (destinada a celebrar a autores y autoras y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4750 palabras; los de *Crítica* 7260 palabras, incluidas las notas a pie de página y la lista de referencias. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra Times New Roman, 12 puntos, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 1650 palabras.

### Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias se seguirán los criterios del SRAA de la *Manual de estilo* (2018) de la UASB-E, al que se puede acceder en [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec).
- Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.
- La primera vez que se utilice siglas o acrónimos, debe ir entre paréntesis después de la fórmula completa.
- No se utilizarán expresiones de origen latino que en otros sistemas se emplean para resumir la información bibliográfica, tales como “ibíd.”, “ídem”, “í.d.”, “loc. cit.” y “op. cit.”. Sin embargo, dentro del paréntesis se pueden añadir pequeños comentarios de corte editorial e incluso de contenido, siempre y cuando se los separe con un punto y coma (;) de los datos bibliográficos.
- Sobre imágenes, mapas, cuadros, gráficos, figuras y tablas:
  - Deberán incorporarse en el texto de forma ordenada.
  - Deberán contener fuentes de referencia completas.
  - Cada uno contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo:  
Tabla 1. Nombre de la tabla.
  - El texto en las tablas deberá estar en interlineado sencillo, fuente Times New Roman en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.
  - Los gráficos deberán enviarse de forma separada en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor o autora. Para asegurar la calidad final el autor hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en CD, USB u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deberán acompañarse de un PDF generado directamente por el programa.

*Kipus* se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista no mantiene correspondencia sobre los artículos enviados a su consideración, limitándose a transferir el dictamen de sus lectores en un tiempo no menor de ocho meses. Igualmente, señalará a los autores y autoras una fecha probable de publicación.

La publicación de artículos y reseñas en *Kipus* no otorga derecho a remuneración alguna.

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR**

César Montaña Galarza, rector  
Fernando Balseca Franco, director del Área de Letras y Estudios Culturales

**CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL**

Hernán Malo González (1931-1983), fundador  
Diego Raza-Carrillo, presidente  
David Pabón, director ejecutivo

**REVISTAS ACADÉMICAS ESPECIALIZADAS**

**PROCESOS**  
REVISTA ECUATORIANA DE HISTORIA

Contacto:  
[procesos@uasb.edu.ec](mailto:procesos@uasb.edu.ec)  
Teléfono: (593 2) 299 3634  
Quito, Ecuador

**KIPUS**  
REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

Contacto:  
[revista.kipus@uasb.edu.ec](mailto:revista.kipus@uasb.edu.ec)  
Teléfono: (593 2) 322 8088  
Quito, Ecuador

**FORO**  
Revista de Derecho

Contacto:  
[revista.foro@uasb.edu.ec](mailto:revista.foro@uasb.edu.ec)  
Teléfonos: (593 2) 322 8436, 299 3631  
Quito, Ecuador

**ESTUDIOS DE LA  
GESTIÓN**  
Revista Internacional de Administración

Contacto:  
[estudiosdelagestion@uasb.edu.ec](mailto:estudiosdelagestion@uasb.edu.ec)  
Teléfonos: (593 2) 322 8080, 299 3641  
Quito, Ecuador

Las revistas se encuentran en su versión digital en:  
<https://revistas.uasb.edu.ec/>

---

**Suscripciones y ventas:** CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Toledo N22-80, edif. Manuela Sáenz, 2.º piso, Quito, Ecuador  
Teléfono: 099 502 2778  
[ventas@cenlibrosecuador.org](mailto:ventas@cenlibrosecuador.org) • [www.cenlibrosecuador.org](http://www.cenlibrosecuador.org)

**Canjes:** CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA,  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80, Quito, Ecuador  
Teléfono: (593 2) 322 8088, 322 8094 • Fax: (593 2) 322 8426  
[biblioteca@uasb.edu.ec](mailto:biblioteca@uasb.edu.ec) • [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec)

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

María Fernanda **GALLARDO HERNÁNDEZ**

Pedagogía andante en el arte andante y la subversión de los Andes

## RESEÑAS

Juan José **RODINÁS**

*Parque Inglés*, novela de Efraín Villacís

Andrés **CADENA**

*Y ese jardín donde puede desaparecer a la vida*, novela de Santiago Cevallos

Wilfrido H. **CORRAL**

*Apuestas críticas. Ensayos sobre literatura ecuatoriana*, de Cecilia Ansaldo Briones



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

