

## Una aproximación al universo fronterizo de *teatro migrante*

**Noraya CcoyureTito**  
**Universidad Texas El Paso**  
**Universidad San Ignacio de Loyola**  
**Perú**

Encinas, Thays y Gonzales

*Teatro migrante*. Ediciones Gambirazio. Lima, 2023.

154 pp. ISBN: 978-612-5047-32-8.

Proyecto Ganador de Estímulos Económicos para la Cultura 2022 del Ministerio de Cultura de Perú

En la actualidad, se observa una suerte de diáspora en los distintos puntos cardinales del mundo, debido principalmente a la falta de oportunidades en sus propios territorios, a la corrupción de los gobernantes de turno, a la caída de las ideologías, el ascenso del clientelismo, la pobreza extrema, dictaduras, entre otros. Ahora bien, ¿la migración es un flagelo o un derecho? A pesar de que especialistas como Stephen Castles (2014), plantean que la migración es un fenómeno manifiesto desde los albores de la humanidad que ha permitido la extensión y transformación de las culturas, las políticas antimigratorias plantean este desplazamiento como un flagelo social y no propiamente un derecho. ¿Las artes escénicas están exentas de tratar esta polémica? En el contexto peruano, tenemos el proyecto dramático *Teatro migrante* que alberga a tres escritores: Percy Encinas, Julia Thays y Carlos Gonzáles Villanueva.

Uno de los elementos capitales de las seis piezas que conforman *Teatro Migrante* es la frontera. Rocío Galicia, en su reconocido trabajo “Dramaturgia fronteriza: una experiencia de ruptura”, afirma que “[l]a frontera conlleva una realidad compleja en la cual irrumpen una multiplicidad de actores sociales que establecen ‘relaciones dinámicas’ revestidas de

transitoriedad, heterogeneidad y contactos interculturales” (2018, p. 102). La frontera no solo funge tradicionalmente como un espacio que separa dos territorios, sino que es un recurso catalizador que estimula el desarrollo de los personajes en sus procesos de desplazamiento o diásporas de urgencia. En el caso de *Teatro migrante* se observa dos tipos de universos fronterizos: las fronteras tangibles y las fronteras interiores. De tal modo que piezas como *Caminantes*, *El hombre y el río*, *Duodomo* y *Rutas circulares*, manifiestan ambas fronteras, es decir, veremos en estas dinámicas de tránsito y contacto intercultural ligado a un espacio y a su efecto catalizador en el mundo interior de los personajes.

En *Caminantes* de Encinas, Az y Shal se encuentran en un mundo distópico, separados por múltiples fronteras internas (el idioma, el credo religioso, los prejuicios, su color de piel, su meta final) en un ampuloso espacio que también es otra frontera, ya que el desierto se transformará en un campo de batalla, es decir, una plataforma entre la vida y la muerte.

En *El hombre y el río* de Carlos Gonzales, que trata de las peripecias que tiene un hombre con su maleta para cruzar un río, se evidencia la frontera como metáfora. Esta pieza que es un collage de sensaciones, por instantes poéticos, revela una fuerte carga semántica. Las fronteras interiores no permiten que el personaje se enfrente a la frontera tangible, el río. Lo sustancial de esta pieza es que se diferencia de las propuestas, tanto en poesía (*El libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo) como en teatro fronterizo (*El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo), por carecer de un carácter trágico y documental, y abordar la migración desde lo lúdico, lo surreal, es decir, el personaje nos plantea fronteras interiores además de una tangible aunque con un tronar de dedos las disuelve para lograr cruzar al otro lado del río.

En *Duodomo* de Julia Thays, observamos otro mundo distópico en que la lógica de la instauración de las fronteras es similar a *Caminantes* de Encinas; en otras palabras, las fronteras interiores separan a los tres personajes (mujer tierra, hombre soldado y mujer

soldado) y las acciones ocurren en una frontera ampulosa como es el desierto abrasador que nuevamente será un campo de batalla. Lo particular de esta pieza es que el contacto intercultural finalmente se asienta entre dos bandos distintos, es decir, la mujer tierra salva al hombre soldado, y luego este la salva al enfrentarse a la mujer soldado, disolviéndose así fronteras interiores y asentándose una suerte de territorio subjetivo compartido.

En *Rutas circulares* de Carlos Gonzales, vemos un continuum con su anterior pieza, *El hombre y el río*. Así como Lorca abordó *Bodas de Sangre* en siete cuadros, en *Rutas circulares* veremos un tratamiento similar. Cada cuadro presenta volúmenes, texturas, colores y el desarrollo y resolución de una problemática: la incomunicación humana y el derrotero del poder. Las fronteras en esta pieza, son definitivamente tangibles a través de una poderosa sátira que implica espacios físicos, y también plantea fronteras internas que se anidan en el mundo interior de dos personajes, nuevamente en pugna.

Y si bien en *El hombre y el río*, la naturaleza y otros personajes se insertaban a través de una lógica lúdica y performática, en *Rutas circulares* se profundiza este recurso, así vemos como la tierra, por ejemplo, es un personaje-demiurgo que ordena un universo que ha destinado a ambos personajes a la contienda. Como prueba, en el cuadro denominado “La escuela”, los jóvenes estudiantes son grandes amigos y al momento de despedirse se abrazan, pero son abruptamente separados por una corriente de tierra: “Escriben uno en la camisa del otro casi simultáneamente a manera de despedida. Se abrazan con fraternal tosquedad, y de su abrazo se desprende una corriente de tierra que los envuelve y que los insta a hacer abandono del lugar” (p. 145).

Por otro lado, en piezas como *Noche de Brujas* y *El zumbido de la mosca de la fruta*, las fronteras que se privilegian son las internas, porque los personajes desean recuperar su objeto de deseo. En *Noche de brujas* de Encinas, la madre desea que su hija sea bien recibida

por Míster Banana en una noche de Halloween, tal como a ella le ocurrió en el pasado. La línea fronteriza del tiempo y sus recuerdos es la que continuamente visita aquella madre, pues mientras prepara a su pequeña para el encuentro con el extranjero ella invoca escenas cursis y seductoras con el propio Míster Banana. En el pasado quedó perdido su objeto de deseo: ser la amante de un gringo y vivir el sueño americano. Otra frontera interna es la alienación de la madre, ella es latinoamericana, pero rinde una admiración excesiva a la cultura americana que se denota desde el inicio de la pieza. El mundo que rodea a la madre, el colombiano, es comparado con el americano lo que conlleva al hastío de su propia identidad y sus derivados. ¿Cómo anhela recuperar la madre su objeto de deseo? La clave es su hija, será a través de su belleza y juventud que tentará cruzar la frontera y ostentar el “ser americano”.

En *El zumbido de la mosca de la fruta* de Thays, la estrategia es similar a *Noche de brujas* en cuanto al objeto añorado, sin embargo, las dinámicas de desplazamiento son diferentes. El personaje Siria se encuentra relegada a una silla de ruedas y es atendida por un hermano Marciano, un frutero, un dirigente del mercado. Ella anhela también recuperar su objeto de deseo: su pueblo de Las tres Marías. El límite o frontera que la separa de su anhelo es su propio cuerpo y la circunstancias que la rodean: “Soy una larva carnuda. Quiero irme, quiero regresar a mi verdadera casa”. (p. 122). En esta pieza el desplazamiento que se pretende es el retorno, que es opuesto a *Noche de Brujas* y viene matizado por referencias musicales como el elemento violín y una atmósfera ligada a lo andino, a lo ancestral. El final me recuerda a Scorza y la “fascinación trágica” a la que apela en sus historias a modo de ritual: Siria baila y con su cuerpo en éxtasis parece encontrar una respuesta a las adversidades que la rodean. El cuerpo y su registro de memoria e identidad ilumina las exequias de la muerte de su hermano asesinado injustamente. Ante la opresión, el cuerpo baila y se redime.

Por otro lado, en *Teatro migrante* la construcción de un mundo distópico en las piezas *Caminantes y Duodomo* es un gran acierto. La distopía, al ser una representación ficticia de una sociedad futurista negativa (mundo en Power Off, el cementerio tecnológico, la escasez de recursos naturales, etc.) permite en *Teatro migrante* la alusión de lo fragmentario y lo ambiguo, porque según suceden las escenas construimos conjuntamente aquel mundo pedazo por pedazo bajo distintas perspectivas. La fragmentación y la ambigüedad, como bien lo señala Bartís, al hablarnos de su obra distópica *Postales Argentinas*, es un idóneo recurso para el tratamiento de temas sociales actuales. Las relaciones de poder y la migración abordadas desde un mundo distópico teatral nos brinda una apertura al diálogo, ya que no nos centramos en una sola realidad. Dicha estrategia discursiva enriquece la posibilidad de debate al plantearnos universos ficticios que curiosamente no tienen límite. Tanto en tiempo como en espacio, el factor distópico le da autonomía al dramaturgo para evidenciar relaciones de poder sujetas a una dinámica de desigualdad y horror.

En cuanto al tratamiento del cuerpo, en *Teatro migrante* también se explota la ambigüedad, así como la memoria y la identidad. Según Barcena y Mélich (2000), en su estudio denominado “El aprendizaje del cuerpo simbólico” enfatiza en la dimensión del cuerpo que remite a algo más allá de su “misma materialidad física”, es decir, que implica una dimensión simbólica por el cúmulo de experiencias que en este acontece. En ese sentido, el cuerpo es depositario de experiencias tanto placenteras como dolorosas, que vistas en perspectivas pueden componer una suerte de biografía o relato. Por tanto, si el cuerpo es un contenedor de vivencias como una suerte de registro de “lo ya vivido”, entonces no sería descabellado plantear que los cuerpos de la madre de *Noche de Brujas* y de Siria en *El zumbido de la mosca de la fruta*, recurren a su “propio registro subjetivo” con el objetivo de recordar lo perdido: Mister Banana y el Pueblo de Tres Marías. Configurándose así un vínculo con el objeto añorado que tras la pérdida se ha desestabilizado.

La categoría de “cuerpo” como elemento de resistencia ante un contexto adverso, adquiere un sentido particular y profundo en *Teatro migrante*.

Finalmente, *Teatro migrante* desentraña los horrores propios del desplazamiento físico y simbólico que implica el fenómeno de la migración, debido a que los tramas enarbolan como soporte la transición ontológica de múltiples sujetos fronterizos como consecuencia del cambio radical del espacio y el status social. Asimismo, *Teatro migrante* es una macro-metáfora del espacio-frontera como zona alegórica y real de experiencias de sujeción ante el poder, es un ensayo distópico, es una performance sin bordes predecibles, es una lectura obligatoria para lo que se viene.

© Noraya Ccoyure Tito