KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

Maravilla Estar o la migración interior

Maravilla Estar *or Interior Migration*

Luis Fernando Loaiza
Universidad de Caldas
Manizales, Colombia
luis.loaiza@ucaldas.edu.co
https://orcid.org/0000-0003-4171-3624

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
CC BY NC SA

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

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

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*

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

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-

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

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:

1. 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)

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

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

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

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.

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

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 espectatorial. 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 espectatorial (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 espectatorial 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

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

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 interestelar. 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)

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

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 ayudarle, 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 antigüedad 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.

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

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-*

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

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

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

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.

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