

Duelos migratorios como objetos de representación: las guerras no contadas

Migratory griefs as objects of representation: Untold wars

Sandra María Ortega Garzón

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
smortegag@udistrital.edu.co • orcid.org/0000-0001-8851-8346

Sandra Camacho López

Universidad de Antioquia, Colombia
sandra.camachol@udea.edu.co • orcid.org/0000-0001-8620-9371

Recibido: 17/11/2023. Aceptado: 18/03/2024.

Resumen

El fenómeno migratorio actual conlleva a diversas problemáticas que no solamente competen a las personas que deben migrar, sino que pueden comprometer a todo un país e incluso ir más allá de él, hasta convertirse, como lo hemos visto en las últimas décadas, en un fenómeno mundial. En este artículo, queremos abordar los textos dramaturgógicos *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo, *Mapa* de Amaranta Osorio y *Silencios* de Camilo Vergara para analizar cómo se representan los procesos migratorios dentro de algunas dramaturgias colombianas, ahondando en aquellas imágenes poéticas que producen los espacios íntimos y colectivos en los personajes, y con ellos los motivos de la migración, los recorridos de los viajes y las transformaciones que van teniendo sus protagonistas, para develar a través de este análisis interpretativo nuevas formas de escritura en el teatro colombiano, que acuden y permiten comprender algunos planteamientos sobre el fenómeno de la migración que, como sociedad, vivimos en la actualidad.

Palabras clave: dramaturgia colombiana, migración, guerra, duelo migratorio, teatro

Abstract

The current migratory phenomenon leads to various problems that not only concern the people who must migrate, but can involve a whole country and go beyond it to become a global phenomenon. In this article, we want to approach the dramaturgical texts *Pies morenos sobre piedras de sal* by Ana María Vallejo, *Mapa* by Amaranta Osorio and

Silencios by Camilo Vergara to analyze how the migratory processes are represented within some Colombian dramaturgies, delving into those poetic images that produce intimate and collective spaces in the characters, and with them the motives of migration, the journeys and the transformations that their protagonists undergo, to unveil through this interpretative analysis new forms of writing in Colombian theater, which bring and allow us to understand some approaches to the phenomenon of migration that, as a society, we are currently experiencing.

Keywords: Colombian dramaturgies, migration, war, migratory grief, theater

Cada hora, en algún lugar del mundo, una persona abandona todo lo que tiene para sobrevivir y con suerte, encontrar la libertad.

Amaranta Osorio (2023, p. 22).

Introducción¹

El mundo se enfrenta actualmente al mayor movimiento migratorio, por esto “el siglo XXI ha sido denominado como ‘el siglo de las migraciones’” (Mardones, 2005, p. 3). Millones de personas se desplazan dentro y fuera de sus territorios nacionales. Una buena parte de ellas huye de la guerra y los conflictos armados alrededor del mundo, porque hoy la guerra es

[...] despojadora y lucrativa, sin principio y sin final, [...] las guerras no son *libradas formalmente entre estados, aunque en éstas participen efectivos y corporaciones armadas estatales y no estatales* [...] la guerra son facciones, bandos, maras, patotas, gangs, grupos tribales, mafias, mercenarios

1 Este artículo se escribe dentro contexto del proyecto de investigación Transforming Migrations by Arts (TransMigrArts) financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del AG Marie Skłodowska-Curie No. 101007587. Es producto de investigación del proyecto TransMigrArts inscrito también en la Oficina de Investigaciones ODI de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y del CODI de la Universidad de Antioquia.

corporativos y fuerzas para-estatales y estatales de varios y tipos. (Segato, 2014, pp. 341-342)

En las guerras actuales no se lucha contra el poder armado del enemigo, sino contra la población civil, a la que se obliga a ayudar a quienes hacen de la guerra una forma de vida y obtienen de ella su patrimonio. Las economías de la guerra se caracterizan por la depredación, el robo, el trabajo esclavista y la imposición violenta; el interés ya no está en la batalla, en derrotar al enemigo sino en la masacre, la rapiña y el saqueo por la vía de la violencia excesiva (Münkler, 2005, p. 19). Por esto millones de individuos, familias e incluso poblaciones enteras se ven obligadas a abandonar sus lugares de origen para migrar a una tierra extraña, a la incertidumbre, a la desprotección, a habitar los lugares de la soledad, la ausencia y la exclusión. Sin embargo, el fenómeno de la migración conlleva diversas problemáticas que no solamente competen a las personas que deben migrar ni a una región determinada. La migración puede comprometer a todo un país e incluso ir más allá de él, hasta convertirse, como lo hemos visto en las últimas décadas, en un fenómeno mundial. No solo la guerra es la causa, también diversas formas de violencia: familiar, delincencial, económica, política, sin olvidar los cambios climáticos, las dificultades de abastecimiento o la necesidad de encontrar mejores condiciones de vida. Esos factores han llevado a que en todas las partes del mundo las personas se vean empujadas a migrar a otros lugares, a países vecinos o lejanos.

Para el mundo, el problema de la migración se presenta como “un problema social, de barreras sociales, de ausencia de oportunidades, de persecución y de exclusión social” (Achotegui, 2012, p. 84). La mítica caída del muro de Berlín que nos brindó ese espíritu de libertad de tránsito y de reencuentro familiar y comunitario, es ahora solo eso: un mito. Hoy, al contrario, vemos cómo se construyen nuevos muros alrededor del mundo y cómo se refuerzan los existentes. Un estudio de la Universidad de Quebec arrojó que “hoy en día existen unos 70 muros” (Suárez, 2017, párr. 1.) de algún tipo para evitar el libre movimiento de personas. Y a pesar de que, en el año 2018, ciento cincuenta y dos países pertenecientes a la ONU (incluido Colombia) firman el Pacto Mundial para la Migración Segura,

Regular y Ordenada, en el cual se acuerda que los derechos fundamentales de las personas deben estar por encima de las situaciones administrativas, las políticas en torno a la migración y la acogida a los migrantes se entrecruzan con discusiones contradictorias o realidades difíciles, que llevan a una exclusión social estructural.

En muchos casos, los migrantes deben estar sometidos a ciertas leyes propias de los países o comunidades que los acogen, legislaciones que a veces son ambiguas, y que, si bien les permiten llegar a ciertos lugares, al mismo tiempo les obstaculizan quedarse, porque son extranjeros o porque el idioma y las costumbres propias del lugar de llegada dificultan la adaptación del migrante y la recepción de los lugareños. También es común que las circunstancias propias del lugar de llegada sean difíciles, incluso para los habitantes naturales de dichos territorios, como ha ocurrido en nuestro propio país, Colombia, con las personas desplazadas dentro del territorio nacional por el conflicto armado, o con migrantes extranjeros de Venezuela, Haití, Bangladesh y muchos otros países, cuyo número ha aumentado en los últimos años.

El pasado 9 de octubre de 2023, Caitlyn Yates y Juan Pappier, en su artículo *“Cómo el peligroso Tapón del Darién se convirtió en la encrucijada migratoria de las Américas”*, demuestran que, en la frontera entre Colombia y Panamá, a pesar de las peligrosas características de la zona, el Tapón del Darién se ha convertido en el principal paso entre el Sur y el Centro de América en los dos últimos años. En 2022 fueron 250.000 personas las que atravesaron esta “selva tropical de aproximadamente 26.000 kilómetros cuadrados” y durante los primeros ocho meses de este año (2023), van 500.000 personas (Yates y Pappier, 2023, párr. 1), convirtiéndose así en una de las principales vías de paso en el mundo. “Este intenso flujo migratorio, dice Ruiz Ruiz (2021), ratifica la perspectiva que muestra las migraciones contemporáneas como el producto de las disputas geopolíticas y económicas, donde la población inerme se ve obligada a huir para proteger la vida” (párr. 2), sin importar que no haya ninguna carretera que atraviese el camino por donde van, ni tampoco que no haya puentes ni servicios de telefonía móvil ni otras infraestructuras que faciliten la travesía (Yates y Pappier, 2023, párr. 1). Y quienes logran sobrevivir y llegar

a la anhelada frontera entre México y los Estados Unidos, una vez allí, también “deben enfrentar los innumerables actos de violencia de actores legales e ilegales que controlan una de las fronteras más vigiladas y militarizadas del mundo” (párr. 14). Por esta razón, “para muchos su sueño allí muere” (párr. 14). Es así como otro drama vivido a diario tiene que ver con “la mortalidad y desaparición de personas migrantes” (párr. 15).

Los desplazados transfronterizos se encuentran en un afuera político y jurídico que permite que estos sean tratados como “residuos humanos o seres humanos residuales” (Bauman, 2005, p. 17) y sean muchas veces los receptores de una imagen negativa, deformada y perversa en los medios de comunicación, lo que ahonda el problema de la exclusión social y crea en los recién llegados diferentes padecimientos psicológicos por el rechazo y las dificultades que enfrentan al momento de su arribo, entre ellos el duelo migratorio.

A partir de estos primeros elementos sobre la migración, queremos abordar el tema en los textos dramáticos *Pies morenos sobre piedras de sal*², de Ana María Vallejo, *Mapa*³ de Amaranta Osorio y *Silencios*⁴ de Camilo Vergara, para analizar cómo se representan los procesos migratorios dentro de algunas dramaturgias colombianas. Para comenzar, se pueden tener en cuenta ciertos aspectos que, de una u otra manera, se encuentran en estas tres obras. Por una parte, los lugares de origen son esenciales, y de allí las razones, las expectativas, los ideales, las esperanzas con los cuales parten los personajes. Por otra, los lugares de llegada o los recorridos, las nostalgias, las incertidumbres, las realidades inesperadas, a menudo terribles, con las que se encuentran. Además, pretendemos ahondar en aquellas imágenes poéticas que producen esos espacios

² *Pies morenos sobre piedras de sal* es un texto dramático y al mismo tiempo musical. La composición original es del músico argentino Federico Valdez. Esta obra obtuvo el Premio Iberescena-Ibermúsicas de 2016.

³ *Mapa* es una obra dramática que se realizó con apoyo del FONCA (sistema de apoyos a la creación y a proyectos culturales), a través del Programa Sistema Nacional de Creadores de Arte en la especialidad de Dramaturgia 2019-2022, en México.

⁴ *Silencios* fue ganadora del premio Reconocimiento de Dramaturgia Teatral del Ministerio de Cultura de Colombia, en 2020.

íntimos y concretos en los personajes, y con ellos, los motivos de la migración, los recorridos de los viajes y las transformaciones que van teniendo sus protagonistas durante ellos, para develar, a través de este análisis interpretativo, nuevas formas de escritura en el teatro colombiano.

Para ello, debemos acudir a algunos planteamientos que nos ayudan a comprender el fenómeno de la migración en relación a las obras mismas, a las vidas de los personajes y al momento histórico que vivimos. Uno de ellos es el del psiquiatra español Joseba Achotegui (2012) con su trabajo sobre el duelo migrante, en el que explica que “existirían hasta duelos en la migración en relación a: la familia, la lengua, la cultura, la tierra, el estatus social, el grupo de pertenencia y los riesgos físicos” (p. 85), todos ellos definidos claramente dentro del llamado “duelo migratorio”, un estado psicológico complejo y que se puede agravar según las condiciones y problemáticas del inmigrado. Aun así, es necesario reconocer que no todas las experiencias son iguales y que la migración no siempre lleva a situaciones de duelos migratorios extremos, a los que denomina Achotegui “síndrome de Ulises” (p. 85). El duelo migratorio conlleva, por una parte, a la separación de su familia, de su casa, de su comunidad, su cultura, su lengua, su país, etc., y por otra, al esfuerzo que trae la adaptación a una nueva cultura (p. 85-86).

El otro referente es el del sociólogo argelino radicado en Francia, Abdelmalek Sayad (2010), con su concepto de la “doble ausencia” en el que plantea que “el inmigrado está ‘condenado’ a oscilar constantemente entre, por un lado, las preocupaciones de hoy y de aquí y, por otro lado, las esperanzas retrospectivas de ayer y de otras partes, expectativas escatológicas del fin de la inmigración” (p. 153), al tiempo que formula la idea del desplazamiento en dos sentidos, el físico o geográfico y el moral; a este último atañe el discurso del estar “fuera de lugar”, del cuerpo extraño, social y estéticamente hablando.

Los síntomas de la guerra: representaciones de los desplazamientos fronterizos

En la obra *Silencios* de Camilo Vergara (2020) son claras esas consecuencias de la guerra que traspasan fronteras, ya que su protagonista Diego es un desplazado transfronterizo que tuvo que salir del país a causa de la persecución hecha a sus padres Eva y Marcos, dos activistas ambientales bogotanos que, abrumados por las llamadas amenazantes, las persecuciones, los arreglos funerarios con sus nombres y demás intimidaciones, planean huir hacia el extranjero y ya han comprado los tiquetes para ir a Berlín. Sin embargo, Eva no quiere irse del país a pesar del miedo y las amenazas de Carlos, un jefe paramilitar que está cumpliendo una sentencia en prisión, pero que sigue delinquiendo desde allí. Al parecer, Eva está en un estado depresivo fuerte, toma alcohol y ha descuidado su casa: “Lloro, hablo conmigo misma, pierdo la paciencia con los extraños. [...] La casa, como nuestro matrimonio, se desmorona” (p. 39). Ella tiene miedo y sentimientos contradictorios ante la idea de abandonar el país y así lo expresa: “Odio lo que está sucediendo, odio este lugar, odio que nos amenacen, pero no me quiero ir a ningún lado [...] Hoy había un Honda Civic viejo; sin placas, al frente de la casa” (pp. 22-23). Con esta descripción del vehículo, Eva entiende que la amenaza ha llegado a su puerta, sabe que necesita huir de esas fuerzas asesinas encarnadas en el paramilitar Carlos, quien dice ser un hombre de familia, de fe y de paz:

Soy un hombre que quiere paz, pero no a cualquier precio. Lloro todos los días por mi país. Mi ética y moral no están de acuerdo con las masacres, pero dadas las condiciones de la guerra son inevitables. No odio a nadie, pero desprecio a los traidores. Creo en dios, pero dios también es un guerrero. [...] Las guerrillas son objetivos militares. Quiero ver crecer a mi hija junto a mi esposa. La familia es lo único que importa. Soy un hombre espiritual. (p. 27)

Aun así, conociendo la verdadera cara de este hombre de la guerra, que ordena sobre la vida de los que considera sus enemigos, la pareja intenta jugar una última carta: Marcos concierta una cita con Carlos para pedirle que perdone sus vidas y los deje quedarse en el país. Pretende explicarle que ellos solo son líderes ambientalistas, que protegen el medio ambiente,

que no tienen nada que ver con la política o con la guerrilla. Pero a pesar de todos los argumentos, durante la entrevista, Carlos se expresa como amo y señor de la guerra diciendo solo estas pocas palabras: “ya hay una orden” (p. 86). Así que la pareja de ambientalistas es baleada en la puerta de su hogar por un sicario en moto⁵. El presentimiento que Eva ha tenido en la escena cinco, cuando dice que tiene miedo a las motos porque los sicarios andan en ellas, se cumple; la orden en su contra se hace efectiva. Solo su hijo Diego, de nueve años, queda vivo para convertirse en un migrante en Berlín. Y si bien, en el texto dramático no es explícito cómo el niño logra salir de su país y llega a Europa, la obra muestra que el Diego adulto, un director de teatro, se ha adaptado a esa cultura que le acogió y le vio crecer desde hace varios años, pero que, desde allí, intenta responder, a través de una obra de teatro documental que está creando, las preguntas que tiene por su país perdido en su memoria, pero del que conserva solo la violencia y la muerte. Sin embargo y al mismo tiempo, aunque en Berlín el ambiente es distinto en la actualidad, logra percibirse, especialmente a través de las fotografías que hacen parte de su obra y que muestran algunos edificios de Berlín, esa historia tumultuosa que dividió a la ciudad después de la Segunda Guerra Mundial y la posterior reunificación de Alemania del Este (República Democrática Alemana) y Alemania del Oeste (República Federal Alemana), trayendo como imagen simbólica el edificio de la Clínica de la Charité⁶ y una fotografía en la que se percibe desde arriba una parte de la cúpula del Reichstag, por ejemplo.

En la obra *Mapa* de Amaranta Osorio (2023), a través de diferentes historias (o cuadros) que son entrelazadas por personajes que han tenido que vivir el desplazamiento forzado y/o la migración en diferentes lugares del mundo, está la historia de Luz, una mujer colombiana a quien le desaparecieron el marido y la sacaron de sus tierras. Ella denuncia este

5 En Colombia, durante los años ochenta y noventa, gran parte del sicariato del país se efectuaba por hombres, jóvenes en su mayoría, que se movilizaban en motocicletas.

6 Esta clínica, durante la división entre las dos Alemanias, quedó uno de sus muros colindando con el muro de Berlín y del lado de la República Democrática Alemana. En la reunificación en 1990, se convirtió en uno de los hospitales universitarios más grandes e importantes del mundo.

desplazamiento forzado y el crimen ante las autoridades corruptas, que no le prestan atención, a pesar de que su propio hijo es un militar. En este cuadro, se narra la violencia del desplazamiento por un grupo armado, al que no se logra identificar con seguridad (tal vez paramilitares, tal vez guerrilleros). La protagonista describe cómo el pueblo está lleno de hombres armados, cómo ella es amenazada con metralleta y sacada violentamente de su casa, por eso huye hacia la capital, Bogotá, en donde solicita a la justicia ser reconocida como desplazada por la violencia para obtener los beneficios y la reparación que ofrece el gobierno, pero allí le responden que el proceso se demora mucho tiempo, que quizá un año o más, y ella queda a la deriva en esa gran ciudad, sin un techo, sin recursos y sin la protección del Estado. Finalmente, después de un tiempo, vemos cómo a esta mujer se le unen otras mujeres que conforman un comité de grupos indígenas. Luz se posiciona como una lideresa social y decide denunciar los abusos:

Luz se acerca a un micrófono.

Luz: Me dejaron sin casa, sin familia... ¿y ahora quieren dejarme sin tierra?

Ni un asesinato más, ni un atentado más.

No pueden seguir matando a nuestros líderes.

Nosotros sólo defendemos la tierra porque es nuestra madre. Porque sus ríos son de todos.

Y las plantas crean el aire. Tenemos que cuidar a... (pág. 11)

La decisión que le cuesta caro, pues mientras hace su discurso en plena plaza pública es asesinada a balazos. Este suceso puede identificarse también con la muerte violenta de los padres de Diego en la obra *Silencios*. en esta última Eva y Marcos son reconocidos líderes que trabajan por la comunidad en la región del Sumapaz a través de una ONG que han creado, luchan por la defensa del parque natural del páramo y sus recursos naturales, tal como lo expresa Marcos en una entrevista:

¿Por qué la oposición a las empresas extranjeras? ¿Por qué la oposición al progreso de este país? No estoy en contra del “progreso”, mi trabajo es defender a las comunidades y sus recursos naturales.

¿Quién está destruyendo los recursos naturales? Una empresa canadiense de carbón planea realizar exploraciones en el Sumapaz. Es ilegal realizar exploraciones mineras en un parque natural. Es imposible hacer exploraciones mineras en un parque natural. (Vergara, 2020, p. 77)

Para Diego, la historia de sus padres es a la vez dolorosa e inexplicable. Por esa razón, como hijo de Eva y de Marcos, reconoce como peligroso su trabajo y les reclama, ya muertos, por qué no fueron unos padres normales en lugar de “ponerse en la boca del león”: “aquí la gente muere todos los días a causa del activismo” (p. 80), dice en uno de sus textos cuando su protagonista viaja a Colombia.

Respecto a este peligro de trabajar en pro de la comunidad en Colombia, Amaranta Osorio en su obra *Mapa*, al final del cuadro titulado “Luz”, brinda información a modo de escrito documental sobre el problema de los asesinatos de líderes y personas defensoras de derechos humanos en Colombia, esto a través de una acotación en la que propone una proyección o voz en *off* en la que muestra las cifras de los asesinatos de campesinos, indígenas, civiles, líderes comunitarios, sindicalistas de las comunidades afro, ambientalistas, entre otros, después del acuerdo de paz que se dio en 2016 y hasta el 2020. Según el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (2023) desde el 24 de noviembre de 2016 al 31 de marzo del 2023 asciende a 1459 asesinatos cometidos hacia líderes y lideresas y defensores de derechos humanos, muertes que siguen estando ligadas a la defensa del territorio, del medio ambiente, a la oposición a megaproyectos mineros y de otras órdenes, a la denuncia de grupos armados ilegales y a la implementación del acuerdo de paz (p. 11).

Por otra parte, ampliando el panorama de la guerra a otros contextos, Osorio plantea en *Mapa* una cartografía de la migración en la que, a través de sus protagonistas, se recorren diversos territorios y conflictos en el mundo a partir de las historias de sus personajes forzados a huir por la violencia. Los diferentes escenarios nos conducen hacia diferentes mecanismos de violencia y de guerra, como la que ocurre entre Etiopía y Eritrea (1998-2000) en el cuadro llamado *Malaika*. Allí, una mujer etíope que tiene como profesión la botánica, y que, como los personajes anteriores, estaba luchando por los bosques en su país, es amenazada y

debe huir después de que una bomba explota en el lugar donde ella iba a ser premiada por el éxito en sus estudios. Ella debe hacer un largo viaje de Etiopía a Kenia, de ahí a Indonesia y desde allí viaja en una patera hacia Australia, bajo condiciones muy difíciles, con hambre, sed, hacinamiento, precariedad, temiendo naufragar en cualquier momento y con la esperanza de hallar una vida mejor lejos de la guerra:

Quiero pensar que llegaré.

Sí llegaré.

Llegaremos.

Y nos darán la bienvenida.

Nos darán Asilo.

Confío en que sobreviviré. (Osorio, 2023, p. 56)

Malaika llega finalmente a Australia, sobrevive para darse cuenta de que sus esperanzas de bienvenida chocan de frente con la realidad. Al llegar al campo de refugiados de Naru, su vida es más precaria aún, su existencia no tiene un lugar jurídico ni político, está en un estado de indefensión, en una exclusión que se da por cuenta de un proceso que crea “una multitud de ‘vidas invivibles’ cuyo estatus político y legal se encuentra suspendido” (Butler, 2006, p. 17). Allí sus derechos no existen: “ayer un guardia me impidió ir al baño. Me dijo que, si le chupaba la polla me dejaría ducharme. [...] Un hombre se cortó la cara con un trozo de plástico. Una niña escribió en un papel “quiero morir” (p. 58). Las autoridades se muestran insensibles al dolor que padecen los personajes y aquí parece válida la pregunta que hace el personaje Sarah, una estudiante de geografía francesa que intenta hacer un mapa de los campos de refugiados: “¿esto mismo sería lo que pasó en los campos de concentración?” (p. 62). Es interesante esta analogía que hace Sarah entre estos dos campos, pues finalmente es eso lo que pasa en ellos, hay una suspensión de la vida, aparece un “estado de excepción” (Agamben, 2006), un espacio-mundo donde los individuos allí confinados solo tienen la opción de sobrevivir:

El dolor.

La sangre.

Me imagino que a ti también...

[...]

Yo no quiero Volver ahí.
Por nada del mundo quiero volver.
En ese campo...
Dejas de ser persona.
Para sobrevivir...
Cualquier cosa. (Osorio, 2023, p. 59)

A través de las palabras de Malaika, es clara la deshumanización presente en el campo de refugiados. Ella, que ha salido huyendo de la guerra, se encuentra de pronto luchando nuevamente por su supervivencia, por permanecer cuerda, por no caer en la depresión o la desesperanza y no acudir a medidas desesperadas como en el caso de su compañera Kande, que se prende fuego, o en el cuadro de Najma, una inmigrante magrebí que decide lanzarse al acantilado en la playa de Tarajar en Ceuta, España. En lo sueños de Malaika, amante de las semillas y los bosques, esta tierra ha dejado de ser un posible “sembradío hermoso y pródigo para convertirse en una tierra sembrada de tristeza, llanto y melancolía, y un bosque lleno de peligros” (Ortega Garzón, 2021, p. 95).

Pero a pesar de ver la destrucción del mundo, Malaika es la representación de la vida en medio de la muerte. Ella, como una planta a la que le han arrancado sus raíces, lucha por cuidar sus semillas y abonarlas a pesar de los territorios secos, infértiles y destrozados por las guerras y las violencias que ha debido recorrer para salvar su vida. A pesar de habersele arrancado sus raíces, ella debe encontrar en su propio cuerpo y en su ser interior el lugar en el que puede plantarse a sí misma con sus propias semillas para “ganarse el derecho a soñar” (Ortega Garzón, 2021, p. 62): “Donde siembro es mi hogar. / Donde me paro, es mi tierra. / Este es mi jardín de libertad” (Osorio, 2023, p. 62).

En los anteriores casos, es la guerra la que pone en peligro las vidas de los personajes obligándolos a migrar. Ahora bien, en la obra *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo (2018) no se habla específicamente de la guerra. Sin embargo, gracias a diferentes indicios, podemos darnos cuenta de que hay una violencia que atraviesa la obra y que podemos leer como consecuencia del conflicto armado colombiano y del abandono político y jurídico de sus territorios. Esto lo podemos ver a

través de Él, uno de los protagonistas, que vive desde hace muchos años en París y se encuentra en crisis existencial y crisis con su pareja, con la que aún no ha podido tener un hijo, así que decide viajar a su país de origen, Colombia, para recorrer La Guajira en bicicleta, un lugar aislado y desértico al norte del país, y una vez allí desaparece. Este desaparecido, nos remite a los desaparecidos en la historia colombiana y nos dibuja al territorio de la Guajira como un lugar de peligro. Además, como indicio de dicha violencia el personaje Voz (que funge el rol de director-creador de los sucesos dramáticos de la obra) nos presenta a Él como un personaje que nació de una noticia real de la prensa nacional: “un ciclista *extranjero* que buscaba atravesar Colombia para cumplir con una meta personal y que fue encontrado asesinado en algún rastrojo cercano a Cartagena” (p. 48).

Es así como el drama personal del protagonista se entrecruza con el drama social de un país, pues en su viaje Él desaparece en extrañas circunstancias y nadie sabe qué le ha sucedido, solo la mujer wayúu atina a decir que ella “vio” al “arijuna triste” llorando y que ya cansado ha de haberse ido a “dormir entre las flores que ayudan a soñar” (p. 78), lo que se puede interpretar como una muerte, como muchas en Colombia. En palabras de Voz, un desaparecido más, extranjero en su propia tierra: “Suceso dramático y ya olvidado el del ciclista solitario y su extraño viaje hacia la muerte por el desierto colombiano” (p. 48)

Pero este no es el único indicio de la incesante violencia en la región, ni de quienes, por razones diversas, llegan allí, pues el personaje Voz nos trae las imágenes de la guerra, la violencia y el desamparo jurídico:

Y caminan por esas tierras resacas otras gentes. Durante un tiempo se veía llegar, en lugares muy distantes unos de otros, a una muchacha wayúu, muda o loca. Tal vez víctima de una violencia atroz no nombrada, sombra errante por los caminos del desierto, quizá la madre de un niño muerto, una criatura sin historia alguna, o tal vez un fantasma de Bahía Portete. Un caserío de la Alta Guajira que también fue noticia, la mayoría de sus habitantes fueron masacrados en abril del 2004, esos humildes ranchos abandonados son ahora ruinas movidas por el viento intenso de la región. (p. 48)

La imagen de la joven indígena wayúu, loca, sin historia ni familia, sin lenguaje, que viste un vestido occidental viejo y que vaga descalza, permanece con constancia en toda la obra. Su errancia por los caminos polvorientos de la Guajira buscando sobrevivir con las sobras de los viajeros, permite ver esa ruina, ese vacío del desierto y de las almas de los personajes. La Muchacha y Él son almas que van errantes por la vida, pero que parecieran más muertos que vivos. Mientras Él es solo “una sombra que pedalea bajo el ardiente sol” (p. 12), ella es un fantasma de Bahía Portete. Sus existencias vacías son de alguna manera consecuencias de la guerra. En especial ella, La Muchacha, quien parece ser la representación de una víctima directa de la guerra que llegó a Bahía Portete en el 2004 obligando a seiscientos indígenas wayúu a migrar forzosamente de la Alta Guajira. Allí, fuerzas paramilitares saquearon el pueblo, quemaron casas, ejercieron tortura física y sexual para expulsar a esta etnia (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010).

Otra imagen que nos muestra la violencia es la de una niña perdida de seis o siete años, casi desnuda, que llora y salta tratando de evitar el dolor que le causa el asfalto caliente y que trae consigo el indicio irrefutable de una violación: “una mancha roja sobre sus calzoncitos amarillos” (Vallejo, 2018, p. 42). El color rojo de la sangre como símbolo de la agresión en esta imagen se une con la imagen de violación de una mujer llamada Manuelita en la obra *Mapa*, en la que la víctima está tirada en el suelo y con las piernas llenas de sangre después de la incursión de actores armados en su pueblo. Esta imagen de violencia sexual nos habla precisamente de esta práctica como arma de guerra, como forma de tortura y degradación del ser humano en contextos de conflicto donde se busca someter al otro.

Por último, en la obra de Vallejo, *Voz* expresa también que aún los personajes tienen mucho por decir acerca de la violencia vivida en el país: “La perdición, el naufragio, los asesinatos, la sal de Manaure, las minas de carbón, las empresas extranjeras, la desaparición del hombre. Colombia, ese enredo, el tráfico mayor de los grandes emporios pudriendo hasta el más mínimo gesto” (p. 62).

Este hilo de hechos, espacios y sucesos, se refiere a una serie de elementos que nos hablan precisamente de esa imagen de país como una tierra de nadie, donde el Estado ha dejado de ejercer su soberanía y ha abandonado a sus habitantes: las salinas de Manaure disputadas por la etnia wayúu, que ha solicitado participar de la explotación de la sal, y que el gobierno ha decidido dar a empresas extranjeras; la existencia de carteles de transporte; las minas de carbón del Cerrejón con una problemática similar, donde la explotación llevada a cabo también por empresas foráneas tiene a cuestas una historia de desplazamientos forzados, violencia contra la comunidad wayúu y crímenes contra el medio ambiente; la violencia rampante que se ha venido paseando por ese territorio olvidado.

El duelo migratorio o el sufrimiento de Ulises

El síndrome de Ulises, según el psiquiatra y profesor de la Universidad de Barcelona Joseba Achotegui (2008, 2022), se refiere al padecimiento extremo que viven las personas en sus duelos migratorios debido a la pérdida de la familia, del contacto con su comunidad, de su cultura, de su tierra, de su lengua, de su estatus social y que, además, deben luchar por su sobrevivencia a nivel de la alimentación, de la vivienda, experimentando también el miedo a la agresión física en el caso de los migrantes que hacen sus viajes en estados de vulnerabilidad. “El duelo se puede conceptualizar como ‘el proceso de reestructuración de la personalidad que tiene lugar cuando hay una separación o una pérdida de algo que es significativo para el sujeto’ [...]” (Achotegui, 2022, p. 40). Las pérdidas son vividas de manera diferente por cada persona. Para el caso de los migrantes forzados, es decir, aquellos que deben huir rápidamente de sus lugares de origen para poder conservar sus vidas, sus pérdidas son experimentadas de manera confusa y en un alto nivel de estrés, de ansiedad; por lo tanto, sus duelos son “prolongados e intensos” (p. 16).

Estos procesos de duelo generan la sintomatología que construye el “síndrome de Ulises”. Para Achotegui, este concepto parte del héroe griego de *La Odisea* que vivió miles de aventuras, peligros e inimaginables

adversidades en sus viajes de ida y de regreso a Ítaca. Es el héroe que encarna la vivencia del foráneo y el sufrimiento del migrante, pues como lo dice el canto XIII, “lloraba por su tierra patria” y suspiraba mucho por ella. Este sufrimiento del duelo migrante, que ha estudiado Achotegui, se percibe en las obras que estamos tratando a través de diferentes fenómenos.

El primero es el problema de la identidad: ¿quién eres, quién debes de dejar ser o quién debes ser para sobrevivir o para ser aceptado en la nueva tierra? Esos son los interrogantes que forman parte de estos estados de confusión que viven los migrantes en estado de ilegalidad o que esperan el estatus de asilo en el país de llegada: “el tener que esconderse, hacerse invisibles, para no ser retenidos, repatriados” (Achotegui, 2008, p. 21) o negar sus nombres como parte de esa estrategia de invisibilidad, así como lo hizo Ulises, quien para engañar a Polifemo y poder huir dice en el canto IX: “mi nombre es nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos”, asociación que hace Achotegui para explicar esa necesidad de ocultar su propia identidad que luego lleva a estados confusionales en los migrantes (p. 16).

En las obras podemos apreciar diferentes procesos de duelo, por ejemplo, en relación con la identidad aún después de mucho tiempo de haber migrado, incluso después de haberse “integrado” a la nueva sociedad. Este es el caso de la obra *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo, en donde Él, como ya se dijo antes, emprende un viaje a su país de procedencia, Colombia, se empeña en retornar para recorrer el desierto de la Guajira como una necesidad de encontrar sentido a su existencia, a su vida y a lo que le está pasando allá, al otro lado del mundo donde se ha instalado, de encontrarse a sí mismo de nuevo. Porque, si bien La Guajira es una región desértica, en donde ni siquiera hay agua y reinan la desolación, la violencia y el abandono, también es un lugar atractivo, no solamente para las grandes multinacionales que explotan sal y carbón, y para los narcotraficantes que generan grupos armados ilegales, sino también para aquellos que quieren encontrar todo tipo de paisajes maravillosos y de experiencias enigmáticas con la comunidad indígena wayúu, que ha conservado su lengua, sus costumbres, y cuyas mujeres,

como dice Él, tejen sus mochilas con figuras y colores ancestrales: “Parece que durante horas las mujeres tejen y recitan para sus nietos el nombre de todos esos familiares ya desaparecidos, así les enseñan quiénes son” (p. 44).

Quizás Él quiere responder con su viaje preguntas como “¿quién soy? ¿de dónde vengo?” La Guajira puede ser una posibilidad de confirmar su propia desolación o encontrar algún sentido al vacío en su existencia y, precisamente, Ana María Vallejo (2021), la autora, se preguntaba mientras realizaba la escritura de esta obra “¿cómo hacer que ese espacio de sensaciones y experiencias” que es el desierto de La Guajira sirviera como una posibilidad de convertirlo en “un espacio poético que funcione como metáfora de los desiertos interiores del ser” (p. 13). En Francia, quizás Él se siente desértico a pesar de vivir en la ciudad “luz”. Él tiene un sentido crítico de los migrantes que llegan a ese país a convertirse en “franceses”, entre ellos su propia familia.

Este tipo de personajes luchan por encajar, por adquirir esa apariencia del lugar en el que se encuentran, pero finalmente se quedan vacíos afectivamente, viven el duelo por los vínculos con su comunidad de origen, porque una vez retornan a estar consigo mismos, a esa “soledad forzada” (Achotegui, 2008, p. 17), se enfrentan a ese sufrimiento de aquello que abandonaron o de aquello de lo que se avergüenzan por miedo a ser juzgados de su cultura, de su país; sienten esa especie de sentido de traición que no pueden superar. Aquello que ocultan se vuelve pesado para sus almas y se convertirá en “una impotencia común, un acuerdo de dolor. Solo ahí seremos comunidad, en ese dolor” (Vallejo, 2015, p. 58). Esta ambigüedad, esa existencia vacía, llena de melancolía por estar entre dos países, dos tiempos, dos condiciones, hace evidente esa “doble ausencia” (Sayad, 2010).

En ese sentido, A. M. Vallejo en su obra, con el personaje de Él, toca un tema que es muy sensible dentro de los procesos migratorios: el del retorno:

El retorno –en su acepción más simple, como movilidad geográfica– es el desplazamiento que se produce desde un lugar al que uno se ha desplazado

en algún momento hasta el punto en el cual partió. Es decir, regresar al lugar de partida después de haberse alejado de él [...]. El retorno sería como un deshacer lo andado y volver sus cosas al estado inicial. (Rodríguez Quiñones, 2010, p. 20)

Sin embargo, el que regresa, y eso lo vemos en *Pies morenos sobre piedras de sal*, nunca volverá a su mismo lugar de origen. De ese lugar de La Guajira, solo queda una postal que precisamente hace alusión al título de la obra: “VOZ: [...] ELLA le pasa a su AMANTE una postal. / EL AMANTE: Sorprendente contraste el de los pies morenos caminando sobre piedras de sal” (Vallejo, 2015, p. 64).

Pero adentrarse en la realidad de una imagen, es adentrarse, en el caso de Colombia, en una realidad dolorosa y de destrucción por la violencia. Los migrantes allí, solos, pueden perderse sin poder jamás reencontrarse. Para Él, como para todo aquel que ha partido de su lugar de origen y deciden un día regresar, es como llegar a algo nuevo. Como dice González Rivera (2018), “muchos no regresarán. No es extraño cultivar la añoranza y reescribir los territorios desde fuera. Los inmigrantes arriesgan su identidad al marcharse y a veces la pierden” (p. 86)

En la obra de Vallejo, Él desaparece y aunque su esposa francesa va a buscarlo, jamás lo encontrará. La Guajira y su esposo se convierten para Ella en una suerte de espejismos en medio del desierto. Un desierto que para Ella resulta también un viaje a ninguna parte y, sin embargo, un recorrido hacia la incertidumbre, la angustia y la desesperanza, un viaje hacia sí misma confrontándose con la realidad de la pérdida:

En su introducción a la obra, Jambrina y Serban dicen: “Es una temporalidad y una espacialidad múltiples propias del viaje que se le ofrece al espectador. Para Ella un viaje que le lleva al duelo amoroso y abre la vía a otra vida” (Vallejo, 2018, Introducción, p. 25; traducción nuestra).

En la obra *Silencios* de Camilo Vergara, Diego, el protagonista, también padece ese vacío, esa doble ausencia. Él es un director de teatro que está creando una obra sobre la vida de sus padres a partir de lo poco que conoce de ellos, que fueron dos ambientalistas amenazados por el paramilitarismo, querían exiliarse en Berlín y fueron asesinados, dejándolo

huérfano. Diego tiene sentimientos contradictorios: le gusta el lugar donde vive, pero no le importaría salir de allí, no tiene mayor apego hacia él, siente rencor hacia su lugar de origen, pero aun así quiere saber de él, develar su propia historia, la de sus padres y con ello llenar ese vacío, esa “doble ausencia” que lo habita. Desea a través de su obra recuperar su propia historia, su identidad, esa memoria que le fue arrancada o que perdió al partir hacia una tierra que no era la suya, memoria que desconoce, que quiere recuperar y que al mismo tiempo teme conocer: “¿Cómo sé si mis recuerdos son verdaderos? No sé si elijo la belleza sobre la verdad ... o el terror” (Vergara, 2020, p. 21). La melancolía de Diego, ese vacío del alma del personaje, se refuerza en la obra gracias a la propuesta de dramaturgia visual que propone Vergara en una serie de fotografías que señalan ese estado de ánimo: edificios y calles frías de invierno en Berlín, mañanas lluviosas, tumbas, las casas antiguas en Bogotá, el páramo de Sumapaz. Fotos que a su vez aluden a esa doble ausencia, ese ir y venir del personaje entre un lugar y otro, una cultura y otra, esa existencia “entre-medio” (Bhabha, 2018, p. 96).

Diego siente admiración hacia su padre y rabia hacia su madre, pero no quiere develar por qué la ve a ella de manera diferente. De todos modos, también siente rabia hacia la profesión de sus padres y no entiende por qué insistieron en ella arriesgando sus propias vidas. Sabe que debe enfrentar esos sentimientos, escarbar en el pasado para salir de ese estado, pero tiene miedo. Por su parte, Ida, la psicoanalista de la obra, que ha estudiado el duelo, trata de explicarle que “las personas pasan por una serie de episodios llamados ‘oscilaciones’. Reflejadas en sensaciones de tristeza, ira, anhelo y resignación” (Vergara, 2020, p. 20). Quizás él está pasando por ellas mientras intenta recrear su propia historia, reconocer quién es. Este duelo de Diego parece encontrarse con el duelo migratorio de Él en la obra de Vallejo: ambos sufren la pérdida, el vacío que quiere llenarse, el no saber, el querer descubrir un “algo” que dé sentido a sus vidas, el querer encontrar esa identidad que han perdido entre un país y otro.

En Él es claro el sufrimiento. Lo expresa a través del llanto (es el llanto del Ulises). En la obra se refieren a él como el “arijuna triste” que la mujer

wayúu vio llorando en medio de la soledad del desierto. Lo curioso es que ese llanto es el llanto del retorno. Su duelo migrante se agudizó al llegar a su país de origen. Su profunda tristeza y el llanto son la expresión del “sentimiento de fracaso, de indefensión aprendida, de desistimiento ante los duelos extremos a los que debe hacer frente el inmigrante” (Achotegui, 2008, p. 19), síntomas de esa doble ausencia, del estado de no saberse de ninguna parte, porque una vez que se emigra nunca se podrá volver al lugar de origen porque este habrá cambiado lo suficiente para no ser reconocido. La persona también habrá cambiado. Por tanto, ese sentimiento de fracaso que siente Él al querer encontrar eso que ha perdido, lo propio, lo anhelado, no se resuelve. Como dice Achotegui (2022):

Marchar a otro lugar, especialmente la emigración, marchar a vivir más allá del ambiente familiar, supondría el máximo desarrollo de ese proceso de emancipación. Ser capaz de hallar un nuevo hábitat, un nuevo medio, es el máximo exponente de autonomía personal. (p. 162-163).

Sin embargo, para Él, en medio de una violencia inesperada en la que se ha sumergido su país, su anhelada autonomía y emancipación quedan truncadas. Él y su proyecto de reconocerse fracasan, el retorno a su patria es tan desafortunado como el de Ulises a “Ítaca”. La patria de sus recuerdos no es la misma a la que llega y lo que le esperaba a Él era la muerte, no solo física, sino también la muerte de la memoria ancestral de su país: “Él: Yo no pienso en eso que ellos llaman “sus muertos”, no siento que ningún muerto sea ‘mi muerto’, ni que yo sea la continuación viva de ningún linaje” (Vallejo, 2018, p. 44).

El anhelo de sembrar comunidad y el tiempo

La doble ausencia del inmigrante empieza por aquella ilusión que se construye sobre el bienestar futuro en una nueva tierra, la idea de felicidad, anhelo que pronto se convierte en duelo al darse cuenta de todo lo que enfrentará al llegar a esa tierra desconocida. En la obra *Mapa* de Amaranta Osorio (2023) el anhelo del migrante aparece a través de las

imágenes poéticas de la semilla y la raíz. Por ejemplo, en el cuadro *Malaika*, ella nos habla de su deseo de encontrar una tierra para sí:

Mi madre me abrazó muy fuerte y me dio unas semillas.
Me contó que su bisabuela fue esclava y que escondía las semillas en sus trenzas.
Las semillas eran su patrimonio.
Si una esclava lograba huir, podía sembrarlas y cultivar la tierra.
En los tiempos de mi bisabuela, se creía que donde las mujeres sembraban, era su hogar. Donde estaban paradas, era su tierra.
Yo tengo mis semillas, sólo me hace falta un poco de tierra. (p. 55)

Ella, como su abuela, lleva consigo, como único bien, escondidas entre las trenzas, semillas de su país para poder echar raíces en el nuevo lugar donde piensa radicarse. Ella lleva una parte vital de su existencia, con la ilusión de encontrar un lugar al cual poder llamar hogar. Es el sueño del arraigo, de hacer suya esa tierra desconocida, de conquistarla. No obstante, después de estar un tiempo en la patera, esa ilusión empieza a convertirse en melancolía, en duelo. Ella empieza a sentir añoranza por lo que dejó atrás: “Avanzamos / Siento que... / Me falta un pedazo / Mi raíz” (p. 56).

Ese pedazo que le hace falta a Malaika se refiere a ese sentimiento de “desarraigo como proceso de extracción de la raíz que mantenía el sentido de pertenencia a un lugar, a una situación, a una relación” (Camacho, 2014, p. 10), la pérdida de su familia, de su comunidad, de su amada tierra, de todo aquello que considera propio o de lo que se considera parte. Algo similar ocurre con Mishaal, quien salió huyendo de Siria porque allí es castigado con prisión, con torturas e incluso con el asesinato a los homosexuales. Por ello emprende un largo viaje pasando por Beirut, Estambul y atraviesa el mar en una patera para llegar a Grecia. Él sueña durante el viaje con la idea de empezar en otra parte, de “sembrar una nueva vida”: “Siempre se puede sembrar. / En cualquier tierra, / se puede sembrar. / Debemos tener fe” (p. 56). Incluso ya en el centro de refugiados en Mytiline, pide semillas para ocupar su eterno tiempo de detención, para poder sobrellevar la vida allí. Mientras espera, consigue trabajar en el huerto y eso le da esperanza. No puede comprender “cómo algo tan

insignificante como una flor, pude dar tanta alegría” (p. 46). El tiempo se convierte en un factor importante para que el duelo se haga más vivo, para que los anhelos pierdan su fuerza generadora y la realidad, el hambre, la sed y demás sufrimientos encuentren un lugar donde permanecer, poniéndose cómodos entre los sueños y las metas del migrante. Esto es lo que sucede con Mishaal no solo en el campo de refugiados sino antes y durante su viaje en la patera, cuando siente que el tiempo que pasa es eterno: “Quinientas nubes, treinta pájaros, dos mariposas. Siete días. / Tengo hambre”. (p. 43)

En la poética del viaje también aparece esa construcción del vacío que conlleva el duelo: la ausencia, el paso del tiempo como algo infinito, la idea del tránsito como algo eterno, que van a permanecer en la mente del migrante aun cuando llegue a su destino:

Desde la barca sólo se veía el mar.
 Interminable, infinito.
 Era tan impresionante.
 Tanta agua y tanta sed.
 [...]
 Ahí, el tiempo parecía detenido.
 El cielo y el mar cambiaban.
 Pero solo había cielo y mar.
 Y cada minuto parecía una hora. (pp. 16-17).

La cualidad de ese tiempo que se vuelve eterno, estancado, tanto en su travesía como durante su estancia en los campos de refugiados, es una percepción del migrante que deposita todas sus esperanzas de futuro en el viaje y en su anhelo de “echar raíces” en otro lugar del mundo, que encuentra que esa idealización de la nueva tierra se desvanece y la concreción de sus proyectos se encuentra más lejos cada vez. Entonces se da cuenta que la incertidumbre es el único pan que encuentra en la mesa cada día, porque su “futuro se hace nube entre las manos”: “¿Cuán grande tiene que ser el horror que vives, para arriesgar tu vida a cambio de un poco de esperanza?” (p. 36).

En la mayoría de cuadros de la obra *Mapa*, como en la vida real, se cambia un horror por otro. Por ejemplo, Najma, la migrante magrebí que

desea llegar a Ceuta para ser libre y andar sin miedo por la vida, después de haber huido de su casa porque iba a ser obligada por su familia a casarse, emprende su viaje con un cúmulo de esperanzas, entre ellas la confianza de que podrá “echar raíz”. Pero el tiempo también se vuelve infinito y el viaje se convierte en un cuento de terror cuando la muerte es la que ronda por el hambre, la sed y enfermedad de sus compañeros y la inhumanidad del encargado de la patera, que sin ningún miramiento lanza los cuerpos moribundos para que sean comida de tiburones. Para el migrante, la idea del tránsito se vuelve algo permanente, no se es ni de un lado ni de otro, se permanece en un espacio liminal, en un espacio vacío jurídico y político, entre una orilla y otra, donde se puede llegar a ser comida de depredadores marinos o se puede morir lapidado por las piedras lanzadas desde ambas orillas por aquellos que no desean que nadie desembarque en su tierra. Ese permanecer en un “no lugar” es lo que experimenta Najma:

Nos lanzaron gas lacrimógeno y nos impidieron llegar a la playa de Tarajal.

Luego llegó la marina real marroquí y nos tiró piedras. Muchas de las personas se tiraron al mar.

Yo me acosté en el suelo. ¿Qué otra cosa podía hacer? No sé nadar.

Hubo un momento de humo, de gritos y luego un silencio del tamaño del mar. (p. 19)

Para este personaje el tiempo eterno y el horror no terminan en el viaje. Continúa una vez toca esa tierra extraña, en el campo de refugiados donde al no poder mostrar unas cicatrices que demuestren el padecimiento o la tortura en su país de origen, se le niega la posibilidad de refugio. ¿Cómo demostrar el sufrimiento?, ¿cómo sacar a la luz aquellas cicatrices internas que la llevaron a huir, a escapar? La política migratoria es infame. Najma pierde su sueño migratorio y queda sumida en el vacío de la migración. No solo en el vacío del duelo, sino en el vacío jurídico y político. Finalmente decide arrojarle por el vacío inmenso que la envuelve, a los brazos de la muerte: *“Najma, se lanza al vacío. / Es pájaro, por un instante. / Su cuerpo, choca en las rocas. / El mar la engulle. / Toda ella se hace agua”* (p. 22).

El caso de quienes logran atravesar la frontera jurídica es otro, como ya lo hemos visto antes. Para ellos, el vacío que representa el duelo migrante es diferente. El vacío se instala como soledad, duelo comunitario, doble ausencia. Al vivir en tierra extraña mientras el pensamiento vive aún en la tierra de origen, el arraigo supone para ellos oscuridad íntima, alejamiento de su familia, de los suyos, aislamiento del mundo próximo, extravío y dolor, anhelo por volver a vivir en comunidad, necesidad del maternaje comunitario al que están acostumbrados. Veamos, por ejemplo, el caso de Él en la obra de Vallejo, quien se pregunta por el sentido de lo comunitario que aún existe en esa tierra que antes fue suya. Aunque al principio no lo reconoce, Él se da cuenta de que aún lo posee cuando habla de la ruta de la sal, del precio humano que significa obtener la sal, y se involucra diciendo “tal vez esa ruta la recorrieron ‘mis muertos’” (p. 44). Al imaginarse en su lugar de origen, se ve como un ser comunitario a diferencia de su percepción en Francia, donde se ve como individuo, como un ser solitario, como “un molusco” (p. 54) encerrado en su propia concha.

Esta necesidad de vida comunitaria también la vemos en su hermana, quien festeja, siente necesidad de exponer el buen vivir francés, pero al mismo tiempo presenta un accionar que oculta su dolor, esas penas de las que no puede hablar en una sociedad individualista. Ese afán por experimentar por un par de horas la buena vida en comunidad busca verdaderamente evadir el sufrimiento de una realidad abrumadora: el hecho de tener que afrontar sola la enfermedad de su madre, quien ya no la reconoce ni se puede valer por sí misma. Esa necesidad se manifiesta también a través de la nostalgia por lo comunitario, por “un lugar propio dejado atrás, en una infancia casi olvidada en el barrio chapinero de Bogotá” (p. 62).

En esta misma obra hay otra situación que narra Él y que apela a esa necesidad de comunidad como soporte no solo material sino emocional. Es la situación de un hombre en el metro, que estaba en un estado límite: decía estar sin trabajo y buscaba a gritos el apoyo o por lo menos la empatía de los otros, pero que lo único que consiguió es ser ignorado, por lo que pasó de la provocación al llanto, “a un fuerte llanto como de niño grande”, “y apoyó su frente sobre su propio reflejo en la puerta del vagón”

(p. 54). Esta última es una imagen que apoya la idea de la profunda soledad que viven los personajes, situación que también aparece en la obra de Vergara. Lo vemos en escena en la que un desconocido se acerca a hablar con Diego, lo cual en Berlín se considera atípico. Le habla además sobre algo muy personal, su enfermedad, el cáncer, y luego le insiste que vaya con él al fútbol. Tal como dice Diego, “esta excesiva amabilidad no es típica de aquí” (Vergara, 2020, p. 16), y es posible que la soledad, la falta de una familia, lo lleve a buscar un apoyo en la comunidad.

Conclusiones

A lo largo de este escrito, hemos recorrido tres textos dramáticos colombianos, con el fin de dilucidar ciertas formas poéticas de representación escritural del fenómeno de los desplazamientos migratorios y su relación con la guerra y la violencia de los lugares de origen de los protagonistas. Estas representaciones, inspiradas en lo que ocurre en la realidad, permitieron adentrarnos en lo que sucede con los personajes que están obligados a abandonar sus hogares por diferentes causas personales o sociales y también profundizar sobre las consecuencias que esos desplazamientos forzados generan. El flagelo migratorio para estos tres autores va más allá de las cifras y de las legislaciones. Ellos profundizan en lo íntimo y lo social, la crueldad de ciertas situaciones que dejan sin solución en medio del viaje migratorio a quienes por necesidad y con esperanza (Morales, 2018, p. 295) buscan posibilidades de refugio. Las múltiples causas, las consecuencias y también la diversidad de tradiciones, de culturas, de idiomas de los personajes de estas obras, nos invitan a abrir nuestra mirada sin prejuicios para que entendamos que, frente a las guerras que día a día se acrecientan en el mundo, tendremos, no solamente que hacer prueba de nuestra capacidad humanitaria, sino también entender que, ante lo que vivimos en la actualidad, cualquiera de nosotros puede ser vulnerable y estar obligado a emprender caminos migratorios inimaginables.

Referencias

- Achotegui, J. (2008). Duelo migratorio extremo: el síndrome del inmigrante con estrés crónico o múltiple (Síndrome de Ulises). *Revista de psicopatología y salud mental del niño y del adolescente*, (11), 15-25. <https://www.fundacioorienta.com/es/revista-11/>
- Achotegui, J. (2012). Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises. *Aloma. Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 30(2), 79-86. <https://raco.cat/index.php/Aloma/article/view/263043>
- Achotegui, J. (2022). *Los siete duelos de la migración y la interculturalidad*. NED Ediciones.
- Arango, J. (2000, septiembre). Enfoques conceptuales y teóricos para explicar la migración. *Revista Internacional de Ciencias Sociales de Paraguay*, (165), 33-47. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000123859_spa
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Paidós.
- Bhabha, H. (2018). El entre-medio de la cultura. En S. Hall y P. Du Gay (Coord.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 94-106). Amorrortu.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Camacho, S. (2014). *Poéticas del desarraigo: El cuerpo y la palabra en las dramaturgias colombianas femeninas contemporáneas*. IDARTES.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2010). *La masacre de Bahía Portete: Mujeres Wayúu en la mira*. Taurus.
- González Rivera, J. (2018, 4 de marzo). La diáspora intelectual venezolana. *Revista Semana*, 84-86.
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (2023, 20 de abril). *Cifras de la violencia en Colombia*. INDEPAZ. <https://indepaz.org.co/cifras-de-la-violencia-en-colombia/>
- Mardones, P. (2005). Aportes de la antropología para el análisis de las migraciones internacionales. VI Reunión de Antropología del MERCOSUR (RAM). Montevideo, Uruguay. Recuperado el 2 de septiembre de 2023. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/2005/migra/mardones.pdf>
- Morales, G. (2018). De la necesidad y la esperanza. En C. Fernández Soto et al., *Sillas en la frontera: Mujer, teatro y migraciones* (pp. 295-304). Universidad de Almería.
- Münkler, H. (2005). *Viejas y nuevas guerras: Asimetría y privatización de la violencia* (Trad. C. Martín). Siglo XXI.
- Ortega Garzón, S. M. (2020). De hombres y de bestias: Figuras animales de lo político en el teatro colombiano. Editorial UD.
- Ortega Garzón, S. M. (2021). Del paraíso al matadero: Representaciones afectivas hacia “el campo” en la dramaturgia colombiana contemporánea. En M. Ramírez, E. Cortés, M.

Ramos, M. Travieso y S. M. Ortega Garzón, *Imaginario del arte y la estética* (pp. 88-99). RED IBAI.

Osorio, A. (2023). *Mapa*. Ediciones Invasoras.

Rodríguez Quiñones, D. (2010). *La migración de retorno en Colombia: Un fenómeno por comprender*. [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/7744>

Ruiz Ruiz, N. Y. (2021, 3 de noviembre). La migración en Colombia en el tapón del Darién y la violencia que desata sobre la población. *Periódico de la Universidad Nacional de Colombia*. <https://periodico.unal.edu.co/articulos/la-migracion-en-colombia-en-el-tapon-del-darien-y-la-violencia-que-desata-sobre-la-poblacion/>

Sayad, A. (2010). *La doble ausencia: De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Antropos.

Segato, R. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado*, 29(2), 341-371. <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5889>

Suárez, A. (2017, 4 de marzo). Más allá de México, 70 “muros” separan al mundo en pleno siglo XXI. *El Tiempo*. Recuperado el 2 de septiembre de 2023. <https://www.eltiempo.com/mundo/eeuu-y-canada/muros-como-el-de-trump-que-separan-fronteras-del-mundo-64224>

Vallejo, A. M. (Autora) y Valdez, F. (Músico) (introducción de Jambrina, N. y Serban, G.). (2018). *Pies morenos sobre piedras de sal. Pieds nus sur les pierres de sel*. Presses Universitaires du Midi / Université de Toulouse Jean Jaurès.

Vallejo, A. M. (2021). Teatralidades del viaje. *Ojo al arte*, (15), 10-16. <https://unibac.edu.co/webnueva/wp-content/uploads/2021/12/OJO-AL-ARTE-15.-2-3.pdf>

Vergara, C. (2020). *Silencios*. Ministerio de Cultura de Colombia.

Yates, C. y Pappier, J. (2023). *Cómo el peligroso Tapón del Darién se convirtió en la encrucijada migratoria de las Américas*. MPI. Migration Policy Institute. <https://www.migrationpolicy.org/article/tapon-darien-encrucijada-migratoria-americas>