

El cuerpo como archivo: performatividad, desplazamiento y memoria en dos obras teatrales

Henry César Rivas Sucari

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

pchuhriv@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9703-8336>

Ana María Flores Núñez

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

ana.flores@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-6419-1577>



e-ISSN: 3028-9718



©Henry Rivas, 2026.

©Ana María Flores, 2026.

Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Rivas, H. y Flores, A. (2026). El cuerpo como archivo: performatividad, desplazamiento y memoria en dos obras teatrales.

Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas, (5).

<https://doi.org/10.69746/liminal.a74>

Revisado por pares

Recibido: 17/11/2025

Aceptado: 02/05/2026

Resumen:

Este artículo explora cómo las obras *Caminantes* de Percy Encinas y *Duo Domo* de Julia Thays (2023) representan el cuerpo migrante en tanto un archivo vivo de memorias, desplazamientos y resistencias. En contextos de colapso civilizatorio y exclusión radical, como los que se escenifican en ambas obras como, el cuerpo se convierte en un soporte donde se inscriben tanto los traumas del poder como las posibilidades de una reapropiación simbólica. Metodológicamente, este trabajo se basa en un análisis textual de dos obras seleccionadas del volumen, desde una perspectiva teórico-crítica. A partir de un enfoque interdisciplinario que articula los estudios de *performance* y el cuerpo como archivo de Diana Taylor, la teoría de la performatividad de Judith Butler y el concepto de necropolítica de Achille Mbembe, se analiza cómo los cuerpos migrantes y desplazados no son simples víctimas de las circunstancias, sino portadores activos de repertorios culturales, políticos y afectivos. Las acciones corporales, como cantos, silencios, heridas, rituales, actúan como mecanismos de inscripción y transmisión de una memoria colectiva negada por los sistemas dominantes. La escena teatral, en este marco, se configura como un espacio de reapropiación del cuerpo como archivo viviente, capaz de resistir el olvido, desafiar la violencia institucional y proponer otras formas de comunidad y sentido. Se concluye que *Caminantes* y *Duo Domo* despliegan una poética política donde el cuerpo es lugar de conflicto, pero también de posibilidad.

Palabras clave:

archivo; performatividad; desplazamiento; necropolítica; memoria escénica

The body as archive: performativity, displacement and memory in two theatrical works

Abstract:

This article explores how two works from the book *Migrant Theatre: Caminantes* by Percy Encinas, and *Duo Domo* by Julia Thays (2023), represent the migrant body as a living archive of memories, displacements and resistances. In contexts of civilizational collapse and radical exclusion—such as those staged in both plays—the body becomes a medium where both the traumas of power and the possibilities of symbolic reappropriation are inscribed. Methodologically, this work is based on a textual and performative analysis of two selected plays from the volume, approached from a theoretical-critical perspective. Using an interdisciplinary framework that draws on Diana Taylor’s studies of performance and the body as archive, Judith Butler’s theory of performativity, and Achille Mbembe’s concept of necropolitics, the essay analyzes how migrant and displaced bodies are not mere victims of circumstance, but active carriers of cultural, political, and affective repertoires. Bodily actions—such as singing, silence, wounds, and rituals—act as mechanisms for inscribing and transmitting a collective memory denied by dominant systems. Within this framework, the theatrical scene is configured as a space for the reappropriation of the body as a living archive, capable of resisting oblivion, challenging institutional violence, and proposing other forms of community and meaning. This work does not address stage performance. The essay concludes that *Teatro Migrante* unfolds a political poetics in which the body is a site of conflict, but also of possibility.

Keywords: archive; performativity; displacement; necropolitics; stage memory

Introducción

El siglo XXI, hasta el momento, se ha caracterizado por un incremento en los flujos migratorios a nivel global, impulsados por crisis económicas, conflictos políticos, desastres ambientales y desigualdades estructurales (International Organization for Migration [IOM], 2022). Estos desplazamientos masivos no solo han transformado las dinámicas geopolíticas, sino que también reconfiguraron las identidades individuales y colectivas, de modo que generaron tensiones entre la pertenencia y el desarraigo. Las migraciones contemporáneas, especialmente cuando adquieren carácter masivo, no solo inciden en los reordenamientos geopolíticos, sino que transforman las formas de subjetivación y de pertenencia social, al situar a individuos y colectivos en experiencias marcadas por la desterritorialización, la memoria del origen y la reconstrucción identitaria en contextos transnacionales (Appadurai, 2001). Así, el teatro emerge como un espacio privilegiado para explorar las complejidades de la migración, pues, a través de la representación escénica (*performance*), es posible visibilizar, mediante la crítica y creatividad, las contradicciones de un mundo globalizado, pero profundamente fragmentado. Como dice Taylor (2012), “el *performance* no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad” (p. 17).

A diferencia de otras formas artísticas, el teatro permite una confrontación directa con el espectador, activando lo que Diana Taylor (2015) denomina el repertorio: gestos, acciones y memorias corporales que trascienden el texto escrito. En este sentido, el teatro migrante como género no solo representa la experiencia del desplazamiento, sino que la *performatea*, de modo que muestra la vulnerabilidad de los cuerpos en tránsito. Al respecto, André Lepecki (2009) reflexiona sobre el papel de los cuerpos en la danza contemporánea y el teatro, con el fin de establecer una valoración hacia la *performance* del movimiento en la construcción de las subjetividades del teatro y la danza contemporánea.

En América Latina, donde las migraciones han sido una constante histórica —desde los exilios políticos del siglo XX hasta las caravanas contemporáneas hacia Estados Unidos—, el teatro migrante se ha consolidado como un género que interpela al espectador desde la experiencia del desplazamiento y ha provocado estudios importantes sobre el concepto de desplazamiento y cartografía (Cattaneo, 2023).

El teatro latinoamericano ha abordado la migración desde múltiples perspectivas, como el activismo social (Valdez, 1971), mientras que Salcedo (2022) reelaboró el balance de las obras teatrales mexicanas en el género infantil y juvenil sobre el tema migratorio. Asimismo, destacan la obras *Una bestia en mi jardín* (2016) de Valentina Sierra, y *Papá está en la Atlántida* (2006) de Javier Malpica, cuyas representaciones se construyen a partir de la migración de ciudadanos mexicanos a los Estados Unidos de América. Por otro lado, Parola-Leconte (2009) estableció una periodización del teatro argentino y su relación con el chileno, mexicano, español y una parte del cubano. Su trabajo explora las obras teatrales latinoamericanas bajo el tema de la migración y nos ofrece una nueva perspectiva sobre su impacto cultural e identitario, mediante el análisis de los orígenes, evolución y diferencias, aunque también las posibles similitudes y conexiones. El contexto actual está marcado por desplazamientos forzados, fronteras inestables y crisis humanitarias; en consecuencia, el cuerpo migrante se ha transformado en una figura emblemática de la contemporaneidad. Más allá de los discursos institucionales o las estadísticas demográficas, la experiencia migratoria se inscribe sobre los cuerpos que la transitan, por lo que dejan huellas físicas, simbólicas y emocionales que configuran una narrativa propia, a menudo silenciada por los regímenes de control y olvido. El teatro, como arte de la presencia y del cuerpo, se presenta como un espacio privilegiado para explorar y visibilizar las tensiones, memorias y afectos inscritos en los cuerpos desplazados.

Este trabajo aborda las obras *Caminantes* de Percy Encinas¹, y *Duo Domo* de Julia Thays², concebidos como un conjunto de dramaturgias que configuran un archivo de las heridas, resistencias y ritualidades del cuerpo migrante en tiempos de colapso social y ecológico.

En el plano argumental, *Caminantes* describe a dos personajes, AZ y SHAL, quienes se encuentran en un cruce de caminos en un mundo posapocalíptico, donde ha ocurrido un apagón generalizado durante más de dos años. A pesar de sus diferencias culturales y lingüísticas, logran comunicarse a través del humor y la empatía. La obra explora temas de desconfianza, cooperación y la búsqueda de un hogar en un mundo desolado. Por su parte, *Duo Domo* nos presenta a una “mujer soldado”, un “hombre herido”, un “soldado”, entre otros personajes, en el marco de un paisaje desértico y posapocalíptico. La mujer soldado encuentra al hombre herido y lo lleva consigo, pero pronto se revela que ambos tienen agendas ocultas. La obra explora temas como la supervivencia, la lealtad y la deshumanización en un mundo donde la tecnología y la guerra han dejado a las personas en un estado de desesperación.

El libro *Teatro migrante*, que recoge ambas obras, ha despertado importantes reflexiones en varios especialistas. Ccoyure (2023) explora el desplazamiento físico y simbólico inherente a la migración, además de mostrar la transformación existencial de individuos. Para ello, aplica el concepto de “frontera” en las obras que conforman el libro debido al cambio radical de espacio y estatus social, de modo que la obra funciona como una metáfora del espacio fronterizo, al representar de modo alegórico la opresión del poder. *Caminantes*, *Duo domo* y *Rutas circulares*, tres obras que conforman el libro en mención, fueron representadas con el título de *Algunas formas de los anhelos*. Avalos (2025) comenta dicha representación y concluye que la ambientación desértica del espectáculo no es accidental. El desierto, más que un elemento de la distopía literaria, simboliza la tragedia contemporánea: una metáfora de la existencia vacía, aislante y necesitada de un propósito que la llene.

¹ Percy Encinas Carranza es un destacado dramaturgo peruano y profesor universitario. Obtuvo el tercer puesto del concurso de dramaturgia “Ponemos tu obra en escena”, organizado por la Asociación Cultural Peruano Británica, por su obra *Necrópolis*. Además, en 2022 fue reconocido con la Medalla Rodolfo Usigli, otorgada por la Universidad Iberoamericana y el INBAL de México, por sus aportes a la investigación en los Estudios Teatrales en Latinoamérica.

² Julia Thays Martínez es una actriz, directora y dramaturga peruana. Ha recibido diferentes premios a lo largo de los años como actriz (por *Todos somos marineros* y *Violeta y los reptilianos*) y como directora (por *Luz oscura*). Es autora de las obras *La visitante*, *Yo, Ríó*, entre otras.

Publicado en Lima, en 2023, *Teatro migrante* reúne seis obras breves. Aunque diversas en estilo, todas comparten un trasfondo común: el abordaje de personajes desplazados, atrapados en territorios devastados por la guerra, el colapso tecnológico, la escasez de recursos o la vigilancia institucional. Los escenarios donde transcurren los hechos no son reconocibles como reales, sino dentro del género de la distopía, como si el destino del hombre estuviera marcado por el apocalipsis. Estas condiciones extremas configuran un escenario distópico que, más que proyectar un futuro hipotético, refleja de manera hiperbolizada ciertas coordenadas del presente latinoamericano y global. En ese sentido, el volumen no solo da cuenta de una estética del despojo y el exilio, sino que propone una dramaturgia del cuerpo como resistencia, donde los gestos, los silencios y los rituales se constituyen en repertorios de memoria y de lucha.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, se parte de tres ejes conceptuales que permiten articular una lectura crítica de las obras: el cuerpo como archivo, la performatividad del sufrimiento y la identidad, y la necropolítica como régimen de control sobre la vida y la muerte. En primer lugar, el concepto de archivo, tal como lo plantea Diana Taylor (2015), permite comprender el cuerpo no solo como objeto pasivo de la violencia, sino como espacio de inscripción y transmisión cultural. En segundo lugar, la teoría de la performatividad, desarrollada por Judith Butler (2002 y 2006), posibilita una lectura de las acciones corporales no como meras respuestas, sino como actos constitutivos de subjetividad, capaces de interpelear el orden normativo que los produce. Finalmente, el marco de la necropolítica, formulado por Achille Mbembe (2011), sitúa al cuerpo migrante en el centro de una política de exclusión radical, donde ciertas vidas son consideradas prescindibles, mientras que su sufrimiento queda naturalizado o invisibilizado.

A partir de este marco teórico, el análisis se centrará particularmente en el aspecto textual de dos obras significativas del volumen: *Caminantes*, de Percy Encinas, y *Duo Domo*, de Julia Thays, cuyos mundos representados son distópicos. Se ha seleccionado particularmente estas dos obras porque dramatizan, en mayor medida, el encuentro entre sujetos desplazados, fragmentados por la lengua, la cultura y la experiencia del dolor, quienes, sin embargo, logran construir espacios de solidaridad a través de gestos mínimos, canciones compartidas y rituales de cuidado. El cuerpo en estas obras no es solo una superficie dañada, sino un lugar de agencia donde se inscriben las memorias del exilio, las huellas del trauma y las posibilidades de comunidad. En ese sentido, se propone que estas dos obras desplieguen una poética política del cuerpo como archivo, donde la escena se convierte en un espacio de memoria encarnada, de inscripción del dolor y de resistencia ante los regímenes de olvido y muerte. La lectura que aquí se desarrolla no pretende agotar las múltiples posibilidades de interpretación que ofrece el texto dramático, sino abrir una vía para pensar el teatro contemporáneo como lugar de encuentro entre estética y ética, entre vulnerabilidad y potencia, entre desposesión y reapropiación simbólica.

El cuerpo como archivo

En el ámbito de las humanidades y los estudios teatrales contemporáneos, el cuerpo ha dejado de ser una mera herramienta expresiva para convertirse en un territorio de inscripción política, histórica y afectiva. Desde enfoques como los de Diana Taylor, Judith Butler y Achille Mbembe, el cuerpo puede ser concebido como un *archivo viviente*, como una plataforma de *performatividad identitaria* y como un *blanco privilegiado del poder necropolítico*. En este capítulo se desarrollan estos tres ejes teóricos que enmarcan el análisis de las obras seleccionadas de *Teatro migrante*, con el propósito de abordar la forma en que los cuerpos desplazados en escena actúan como espacios de resistencia simbólica, memoria encarnada y acción política.

El concepto de archivo viviente o corporal, formulado por Diana Taylor (2015), introduce una distinción fundamental entre el archivo, como dispositivo textual o material, y el repertorio, entendido como el conjunto de conocimientos transmitidos corporalmente a través de gestos, movimientos, cantos, silencios y ritos. En el teatro, este grupo cobra una dimensión central: la escena deviene un espacio donde la

memoria no solo se representa, sino que “se actualiza” corporalmente. Según Taylor, “Los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad y emoción (...). Esos actos de transferencia tienen sus propios códigos” (Taylor, 2015, p. 18). En este sentido, el cuerpo del migrante no es simplemente un vehículo de desplazamiento, sino una memoria andante que transporta historias no dichas, traumas no documentados y saberes excluidos.

La tensión entre lo que llamo archivo y repertorio ha sido construida, a menudo, como existente entre el lenguaje escrito y el oral. El archivo incluye, pero no se limita a textos escritos. El repertorio contiene *performances* verbales —canciones, rezos, discursos— así como prácticas no verbales. La división escrito/oral capta, en cierto nivel, la diferencia entre el archivo y el repertorio que estoy desarrollando en este trabajo, en tanto los medios de transmisión difieren, así como lo hacen los requerimientos de conservación y diseminación. El repertorio, tanto en términos de expresión verbal y no verbal, transmite en vivo expresiones corporalizadas. Por mucho, las tradiciones son almacenadas en el cuerpo a través de varios métodos mnemónicos y transmitidas “en vivo” en el aquí y ahora para una audiencia en vivo. (Taylor, 2015, pp. 61-62)

El párrafo citado de Diana Taylor plantea una distinción fundamental entre dos modos de transmisión cultural: el archivo y el repertorio. Mientras el primero se relaciona con textos escritos, documentos, registros materiales y objetos que pueden ser almacenados y consultados; el segundo alude a expresiones efímeras, corporales y vivas, tales como cantos, rezos, gestos, danzas o prácticas orales. Esta dicotomía no solo evidencia una diferencia en los medios de transmisión —lo textual frente a lo performativo—, sino también en las condiciones de conservación, activación y diseminación de la memoria cultural. En este contexto, el teatro emerge como un territorio privilegiado del repertorio, pues se configura a partir de la presencia del cuerpo en acto, de su capacidad de expresar, conservar y actualizar saberes en el presente compartido de la representación, reflejado en las dos obras seleccionadas, *Caminantes* y *Duo Domo*.

Desde una perspectiva académica, el teatro puede ser entendido como una práctica en la que el cuerpo actúa como archivo viviente. Los actores y *performers* no solo reproducen un texto dramático o una estructura narrativa, sino que encarnan técnicas, gestualidades, saberes emocionales, posturas y ritmos heredados, aprendidos o resignificados. Estas prácticas se transmiten mediante el entrenamiento, la repetición y la experiencia corporal, de modo que constituyen una forma de archivo que no reside en el papel ni en la palabra escrita, sino en la memoria sensorial y motriz del cuerpo. De este modo, esta noción de archivo viviente se opone a la idea de que la cultura solo se preserva en soportes materiales; por el contrario, afirma que el cuerpo es también un dispositivo de conservación y producción de conocimiento.

Por su parte, Judith Butler (2002) profundiza en el concepto de performatividad como un proceso en donde el género y el cuerpo no son expresiones de una esencia interior, sino efectos producidos por la reiteración de normas discursivas. A diferencia de una actuación voluntaria, la performatividad se configura como una “citationalidad” estructural, es decir, la repetición constante de prácticas normativas que constituyen la apariencia de identidad estable. Butler sostiene que el sujeto no precede al acto performativo, sino que emerge como efecto de ese acto, desestabilizando así cualquier noción ontológica del “yo” anterior al lenguaje. Esta reiteración de normas no solo instituye el género, sino que materializa el cuerpo mismo, de modo que niega la existencia de un soporte biológico neutro sobre el cual se inscriban las identidades. En ese sentido, la performatividad no representa, sino que produce y regula lo inteligible dentro del marco cultural de la corporeidad y el género.

Además, Butler (2006) nos explica que las memorias del cuerpo producto de la violencia o el duelo no se constituyen como actos pasivos, sino como actos que (re)constituyen identidades. Butler sostiene que el cuerpo no es una entidad estable, sino que se produce en la repetición de actos significativos, muchos de los cuales se ven regulados por normas sociales, sexuales, políticas y lingüísticas. En el caso de las obras analizadas, las acciones de los personajes de *Caminantes* y *Duo Domo* (como cantar en lenguas distintas, realizar ritos en ruinas o compartir objetos simbólicos) constituyen *performances* cargadas de subjetivi-

dad que desobedecen las normativas del lenguaje hegemónico, del género binario o de la nacionalidad cerrada. Se trata, pues, de actos corporales que cuestionan los límites de lo humano y habilitan formas de reconocimiento desde la vulnerabilidad compartida.

A su vez, el concepto de la necropolítica, formulado por Achille Mbembe (2011), amplía la noción de biopolítica, desarrollada por Michel Foucault, al analizar cómo el poder moderno no solo administra la vida, sino que decide quién puede vivir y quién debe morir. Mbembe señala que las sociedades contemporáneas ejercen un control sobre los cuerpos a partir de jerarquías racializadas, territoriales y económicas que excluyen sistemáticamente a ciertos sujetos de la condición humana. En este sentido, los migrantes, refugiados, mujeres pobres, cuerpos no normativos y habitantes de zonas de guerra son tratados como “vidas desechables”:

El soldado coge la cuchilla y se hace una herida en la cara interna del tobillo sacándose el chip federado. La mujer soldado se le abalanza con todo el poderío que le queda. La mujer sin tierra sale de detrás de la carpa con una tela y la sujeta de la garganta. La mujer soldado responde y hay una lucha entre ambas. El soldado termina de expulsar el chip de su cuerpo tras enterrarse la cuchilla y, arrastrándose, se acerca a las mujeres que pugnan por liberarse una de la otra (Mbembe 2023, p. 93)

Esta lógica se refleja en escenas de violencia extrema, como el canibalismo ritualizado de *Duo Domo*, donde el cuerpo sin tierra, sin chip y sin pertenencia institucional (en un mundo posapocalíptico) es reducido a materia aprovechable, tanto alimentaria como energética.

Para ampliar el concepto, anotamos algunas ideas: la necropolítica, según Achille Mbembe, es el concepto que designa el poder soberano de decidir quién puede vivir y quién debe morir, desplazando, de este modo, el foco del biopoder foucaultiano hacia una forma de autoridad que organiza la vida social mediante la administración de la muerte. En este sentido, la soberanía no se define por la capacidad de gestionar la vida (Foucault, 2007), sino por el derecho de matar y por el ejercicio de una violencia que transforma a ciertos cuerpos en prescindibles, desechables o, como diríamos de manera coloquial: “matables”. Tal como señala Mbembe: “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (p. 19). Este poder de matar opera a través del estado de excepción y del racismo como tecnologías que permiten la clasificación de las poblaciones y la distribución de la muerte.

El racismo es, en términos foucaultianos, ante todo una tecnología que pretende permitir el ejercicio del biopoder, “el viejo derecho soberano de matar”. En la economía del biopoder, la función del racismo consiste en regular la distribución de la muerte y en hacer posibles las funciones mortíferas del Estado. Es, según afirma, «la condición de aceptabilidad de la matanza. (Mbembe, 2011, pp. 22-23)

Mbembe analiza la necropolítica en contextos poscoloniales y contemporáneos, mostrando cómo el poder se ejerce no solo desde el Estado, sino también desde aparatos militares, ocupaciones coloniales, regímenes autoritarios y actores privados. En estos sistemas, el control no busca proteger la vida, sino más bien exponer cuerpos enteros, como de los habitantes de Gaza, los parias urbanos del “cuarto mundo” o los pueblos colonizados, a la muerte lenta, al sufrimiento crónico o a la eliminación directa. Así, “el terror colonial se entremezcla incesantemente con un imaginario colonizador de tierras salvajes y de muerte” (Mbembe, 2011, p. 41), y la ocupación territorial se convierte en una forma de gobierno fundada en la violencia y la fragmentación del espacio. En esta lógica necropolítica, los cuerpos son despojados de su humanidad, por lo que la vida se convierte en una forma de muerte viviente, como ocurre en el sistema de plantación esclavista o en los campos de refugiados (Mbembe, 2011).

Estos tres marcos conceptuales —archivo corporal, performatividad identitaria y necropolítica— permiten una lectura crítica del cuerpo como lugar de disputa. Aquí, los cuerpos no solo encarnan la precariedad de la existencia en un mundo devastado, sino, también, el deseo de preservación de la memoria,

de reapropiación simbólica y de construcción de comunidad a través de lo sensible. Lejos de ser meros objetos de opresión, los cuerpos en tránsito que se presenta son, además, agentes poéticos y políticos que actúan, resisten y cantan, incluso en medio del desierto.

El cuerpo en tránsito: *Caminantes* como dramaturgia del exilio y la incomunicación

La obra *Caminantes*, escrita por Percy Encinas, propone una dramaturgia centrada en la condición del desplazado, del cuerpo en tránsito que no solo migra geográficamente, sino, también, lingüística, simbólica y emocionalmente. A través de la interacción entre dos personajes —AZ y SHAL—, la obra dramatiza el encuentro entre sujetos cultural y físicamente distintos en un espacio liminar, un cruce de caminos que simboliza la posibilidad y el fracaso del entendimiento.

La interacción entre los protagonistas se ve marcada por una barrera idiomática radical, ya que SHAL utiliza una lengua de tradición muy distante —como el árabe, el hebreo o el arameo— a la lengua románica empleada por AZ. Esta ajenidad no radica únicamente en el desconocimiento de los vocablos, sino en una prosodia, entonación y ritmo completamente ininteligibles que refuerzan la profunda distancia cultural entre ambos sujetos.

Este capítulo se propone analizar cómo *Caminantes* articula, mediante una economía escénica precisa y un lenguaje corporal expresivo, una crítica a las políticas de exclusión contemporáneas y una afirmación poética del cuerpo como espacio de resistencia y archivo.

Desde el inicio, *Caminantes* sitúa la acción en un mundo devastado por un apagón general: “En este mundo, se vive desde hace más de dos años en un *power off* generalizado” (Encinas, 2023, p. 29). Este apagón no es solo técnico, sino también epistémico y afectivo: el colapso de la electricidad representa el colapso de los sistemas de sentido que sostienen la vida moderna. En ese contexto, los personajes aparecen como supervivientes precarios que buscan agua, sombra y una dirección posible. El espacio que habitan es inhóspito, pero potencialmente comunitario: un banco de piedra, una rueda oxidada, una sombra escasa. Allí es donde AZ, un joven con “pantalones de explorador” y bastones de metal, llega extenuado y comienza su ritual de supervivencia, activando con dificultad una rueda que podría permitirle acceder al agua.

La primera parte de la obra establece un vínculo directo entre el cuerpo y el territorio. AZ mide la sombra con su cuerpo, se estira y se recoge para encontrar alivio del sol, escarba con su bastón para seguir la tubería subterránea, humedece sus dedos con su propio sudor para girar la rueda oxidada. Su sed es el signo más elemental del desamparo: “Quiere escupirse las manos para lubricarlas antes de seguir intentando con la rueda, pero no hay saliva suficiente. Sonríe” (Encinas, 2023, p. 31). Esta escena revela una poética de la escasez, donde incluso la biología mínima —la humedad del cuerpo— es un recurso valioso. A través de esta interacción con el entorno, el cuerpo de AZ se convierte en archivo del esfuerzo, la tenacidad y la esperanza.

El ingreso de SHAL interrumpe este monólogo corporal e introduce la dimensión del encuentro con el otro. SHAL, envuelto en túnicas, gafas de aviador y una lengua incomprensible, encarna la figura del extranjero absoluto. Su lenguaje es “una alocución en una lengua que resulta desconocida para AZ (...) su prosodia, entonación y ritmo” (Encinas, 2023, p. 38) lo hacen ininteligible. La diferencia de idiomas dramatiza la imposibilidad de la traducción inmediata, pero también inaugura un nuevo tipo de comunicación: los gestos, las miradas y las acciones compartidas. Lo que comienza como tensión y desconfianza se transforma paulatinamente en una coreografía de cooperación. Cuando AZ le ofrece a SHAL el uso de la sombra y luego lo invita a sentarse, se produce una primera ruptura del aislamiento: “AZ le ofrece un gesto de amable aprobación. Le invita a tomar asiento (...) SHAL accede” (Encinas, 2023, p. 36).

A medida que avanza la obra, los cuerpos de AZ y SHAL establecen un repertorio común que no depende del lenguaje verbal, sino del ritmo, la repetición y la memoria afectiva. La escena del canto compartido marca un punto de inflexión: “Entonces, salen de allí unos acordes que AZ empieza a cantar y que sorprenden a SHAL porque son los que él tarareó cuando tuvo el ritual de su cajita” (Encinas, 2023, p. 41). Aquí, la canción opera como archivo sonoro y gesto ritual, al permitir a AZ participar de una memoria que no le pertenece y que, sin embargo, hace suya a través del cuerpo. El canto no es solo musicalidad, sino comunicación afectiva y epistémica que trasciende las barreras lingüísticas.

Esta alianza frágil se ve tensada por el descubrimiento de las diferencias ideológicas o simbólicas. En la escena final, cuando SHAL reconoce la bandera de AZ y la escupe con rabia, y cuando AZ lee el brazalete de SHAL, ambos regresan a sus posiciones iniciales de sospecha y confrontación: “Ambos se miden, están en guardia nuevamente. Ambos, con destreza, han conseguido empuñar sus armas” (Encinas, 2023, p. 53). La coreografía de la solidaridad da paso a la coreografía de la guerra, mientras que el canto compartido se transforma en una “canción de guerra” interior. Este giro dramático sugiere que la incomunicación no ha sido totalmente superada, que las memorias de violencia inscritas en los cuerpos reaparecen incluso después de haber sido momentáneamente suspendidas.

Aun así, lo más valioso de *Caminantes* no es su resolución —ambigua y abierta—, sino su proceso: la dramaturgia no busca idealizar la comunión intercultural, sino explorar las condiciones materiales y afectivas que la hacen posible o imposible. En este proceso, el cuerpo emerge como lugar de inscripción política, como repertorio de memoria y como instrumento de negociación simbólica. La sed, el canto, el gesto, el dolor y la sombra son los lenguajes que los cuerpos despliegan para construir un vínculo precario pero significativo. Como señala Taylor (2015):

El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal; *performances*, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. El repertorio es, etimológicamente “un tesoro, un inventario” que también permite la agencia individual relativa a “el buscador, el descubridor” y un “significado por averiguar”. Este requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’, siendo parte de la transmisión. (p. 56)

Y eso es lo que *Caminantes* pone en escena con radical sencillez, ya que es una obra que dramatiza el exilio no solo como desplazamiento geográfico, sino como fractura simbólica que propone el cuerpo como archivo de una memoria migrante, vulnerable y resistente. A través de la economía de sus acciones y la potencia de sus silencios, Encinas construye una poética donde los cuerpos hablan incluso cuando las palabras fracasan, en donde el gesto mínimo puede sostener una posibilidad de sentido frente al colapso. El teatro, así, se convierte en un espacio donde la incomunicación no es un obstáculo, sino el terreno fértil para una nueva forma de relación.

El cuerpo herido: *Duo Domo* y la inscripción de la violencia sobre lo femenino

La obra *Duo Domo*, escrita por Julia Thays, es una de las piezas más intensas y perturbadoras del libro *Teatro migrante* (2023). Ambientada en un paisaje distópico, desértico y postapocalíptico, la obra expone las tensiones entre supervivencia, violencia y género en un contexto de deshumanización radical. El cuerpo de la protagonista —una mujer sin tierra, sin chip, sin identidad estatal— se convierte en un territorio de disputa, explotación y resistencia.

Desde el inicio, *Duo Domo* presenta un universo devastado, donde los recursos son escasos y la vida, precarizada al extremo. La protagonista, conocida como “la mujer de tierra”, habita un espacio liminal, donde el agua es turbia y el alimento se mezcla con la propia orina: “La botella está medio llena con un líquido transparente, pareciera agua ligeramente turbia” (Thays, 2023, p. 75). Este detalle no es anecdótico: señala el punto de partida de una economía de la necesidad absoluta, en la que el cuerpo femenino, a falta de ciudadanía o tecnología, se convierte en el único recurso disponible.

Esta lógica extrema puede leerse desde la noción de necropolítica, desarrollada por Achille Mbembe (2011), quien afirma que

La expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder. (pp. 19-20)

En *Duo Domo*, esa decisión se ejerce constantemente sobre el cuerpo de la mujer sin tierra, quien es escaneada, catalogada y despojada de humanidad por una soldado federada que afirma sin ambigüedad:

La mujer y el soldado empiezan a comer

MUJER SOLDADO: Es una sintierra, no tiene marcas del chip. Es de la disidencia. La revisé.

SOLDADO: ¿De dónde es la carne fresca?

La soldado señala a la mujer. El soldado detiene su masticación y se pone de pie

MUJER SOLDADO: Esa no es humane, es categoría bestia y necesitamos la proteína. Hay que mantenerla dormitando hasta que nos encuentre el resto de la patrulla del duo domo. (Thays, 2023, pp. 86-87)

La afirmación “Esa no es humane, es categoría bestia” describe que la deshumanización es el primer paso hacia la apropiación biopolítica total: la mujer es tratada como carne, como fuente de agua y alimento, y su valor se reduce a su capacidad de ser útil para otros cuerpos, federados y soldados.

Esta lógica de dominación extrema encuentra su correlato en las prácticas de escaneo y clasificación tecnológica, que buscan identificar la marca del “chip” como signo de pertenencia al sistema. Cuando la mujer de tierra no es detectada por los aparatos, la soldado dictamina: “No tiene marca de implante de chip en ninguna de las zonas protocolares. (...) No la leo” (Thays, 2023, p. 84). La imposibilidad de ser leída es, aquí, sinónimo de ser eliminada. En un mundo donde la identidad depende del reconocimiento biométrico, lo que escapa al archivo digital se convierte en desecho. En este sentido, el cuerpo sin chip es un archivo silenciado, una memoria no reconocida, que, como señala Taylor (2015), puede guardar y transmitir saberes mediante el repertorio:

Los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más (...) Esos actos de transferencia tienen sus propios códigos, su propia lógica, sus formas propias de autorreproducirse. (p. 18).

La mujer de tierra, aun cuando es sometida a violencia, conserva un repertorio propio: un canto, un gesto, una forma de moverse que la inscribe en una memoria colectiva no institucional. En una escena clave, al dejar a un hombre herido en el desierto, le cubre con una sábana y entona una canción “honda en una antigua lengua indígena” (Thays, 2023, p. 78). Esta acción, a pesar del entorno hostil, representa un acto de dignificación del otro a través del lenguaje del cuerpo y de la voz. Es una forma de archivo ritual que no necesita reconocimiento oficial para conservar su potencia.

Desde la perspectiva de Judith Butler (2006), el cuerpo no es solo un lugar de inscripción del poder, sino también un campo de resistencia a través del duelo como práctica performativa:

Cuando perdemos a ciertas personas o cuando hemos sido despojados de un lugar o de una comunidad podemos simplemente sentir que estamos pasando por algo temporario, que el duelo va a terminar y que vamos a recuperar cierto equilibrio previo. Pero quizás, mientras pasamos por eso, algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen. (p. 48)

En *Duo Domo*, esta posibilidad se manifiesta en el vínculo que se establece entre la mujer de tierra y el soldado herido, quien, a diferencia de la soldado federada, empieza a cuestionar el orden que lo sostiene. A pesar de haber comido carne humana, la de la mujer dopada, el soldado, enfermo y lleno de culpa, opta por desobedecer: “Me niego a comerme a una persona” (Thays, 2023, p. 92). La toma de conciencia pasa por una transformación corporal: el soldado termina por arrancarse el chip de su tobillo, autoexcluyéndose del sistema para abrazar su propia vulnerabilidad. Este acto, brutal y simbólico, es una forma de desobediencia performativa, que renuncia a los privilegios del orden necropolítico para ingresar en la precariedad del “sin tierra”.

La alianza final entre el soldado y la mujer de tierra no tiene garantía de éxito ni horizonte claro. El texto no ofrece una redención utópica, sino una posibilidad mínima de comunidad desde el reconocimiento mutuo de las heridas. “¿A dónde llegaremos con estas heridas?”, pregunta la mujer. “Hasta donde podamos llegar con ayuda de esto”, responde el soldado, señalando su mochila y los restos de tecnología que aún conservan (Thays, 2023, pp. 93-94). El cuerpo herido, dopado, escaneado y canibalizado, sigue siendo también el lugar de una esperanza en lo común, en lo compartido, en lo que escapa al archivo oficial y sobrevive como canto, huella y sombra.

El cuerpo como archivo musical: memoria, canto y comunidad

Uno de los elementos más sugerentes y potentes en *Teatro migrante* es el modo en que las obras introducen la música y el canto como formas de comunicación, resistencia y archivo viviente. Lejos de ser mero adorno escénico, el canto se convierte en un gesto performativo fundamental para la construcción de sentido y comunidad entre sujetos desplazados. Tanto en *Caminantes* como en *Duo Domo*, el cuerpo canta cuando no puede hablar, cuando las lenguas fracasan, para resistir al dolor, la sed o la muerte.

En *Caminantes*, el canto emerge en un momento clave: cuando AZ, luego de varios intentos fallidos de obtener agua, empieza a cantar una melodía que ha aprendido al escuchar a SHAL durante un ritual íntimo. El texto lo describe así:

Entonces, salen de allí unos acordes que AZ empieza a cantar y que sorprenden a SHAL porque son los que él tarareó cuando tuvo el ritual de su cajita. Por lo que SHAL se une al canto y hasta lo lidera” (Encinas, 2023, p. 41).

Este momento marca un giro significativo en la relación entre ambos personajes: el gesto de cantar en la lengua del otro, o al menos imitar su música, no implica una apropiación forzada sino un acto de apertura. A través del canto, AZ accede a una memoria que no es suya, pero que puede ser compartida. El canto actúa aquí como un repertorio cultural que trasciende la traducción verbal y activa una zona común desde lo corporal y lo sonoro.

En el caso de *Caminantes*, la melodía de SHAL, inicialmente inscrita en un ritual personal, se convierte en una canción de faena, una herramienta colectiva para generar ritmo, motivación y cooperación en el esfuerzo físico por conseguir agua. La acción de girar la rueda, originalmente frustrante y solitaria, se transforma en una coreografía compartida acompañada por una “melodía sencilla pero contagiosa, motivadora” (Encinas, 2023, p. 41), que posibilita el milagro del agua.

El cuerpo, en este acto, se torna archivo musical: guarda y emite memoria a través del canto. Además, este archivo es profundamente afectivo. El canto no solo recuerda, también consuela, conecta, transforma. En un entorno de carencia y hostilidad, donde los códigos habituales de comunicación están rotos, el canto reconfigura los vínculos humanos. La canción compartida entre AZ y SHAL es un acto de comunidad en su forma más elemental: dos cuerpos distintos, enemistados por el lenguaje, la cultura o la geopolítica, encuentran un ritmo común que no es ideológico, sino sensorial.

En *Duo Domo*, el canto aparece también como gesto de despedida, consuelo y transmisión. Cuando la mujer de tierra decide dejar al hombre herido, le cubre con una sábana y entona una “canción honda en una antigua lengua indígena” (Thays, 2023, p. 78). Este canto no busca entretener, sino otorgar dignidad. La canción es memoria ancestral, archivo de una lengua que no pertenece al sistema dominante, pero que sobrevive en el cuerpo y la voz de quien canta. El canto opera aquí como acto de reconocimiento del otro, como gesto ritual de cuidado en un mundo donde ya no hay Estado, familia ni comunidad. Ambos momentos —la canción de faena en *Caminantes* y el canto ritual en *Duo Domo*— dan cuenta de una poética del canto como acto de inscripción y resistencia. En el primer caso, el canto permite cooperar; en el segundo, permite despedir. Pero en ambos, el canto preserva una forma de humanidad negada por los sistemas de exclusión. En contextos donde la lengua escrita ha sido desactivada, donde los archivos institucionales han colapsado, donde el idioma hegemónico no sirve, el canto deviene lengua de lo común, código compartido y archivo afectivo.

La dimensión “performativa” de la construcción es precisamente la reiteración forzada de normas. En este sentido, no se trata solamente de que haya restricciones a la performatividad; antes bien, es necesario reconcebir la restricción como la condición misma de la performatividad. La performatividad no es ni libre juego ni autopresentación teatral; ni puede asimilarse sencillamente con la noción de *performance* en el sentido de realización. Además, la restricción no necesariamente es aquello que fija un límite a la performatividad; la restricción es, antes bien, lo que impulsa y sostiene la performatividad. (Butler, 2002, p. 145)

En ese sentido, la *performance* del canto libera o lucha esta forma de exclusión en el lenguaje. Toda performatividad, como dice Butler, constituye una realización que se inscribe en un acto político. Es necesario entender que los límites hegemónicos son puestos a prueba a través de la *performance*, en este caso del canto. E incluso, funcionan como un móvil para utilizarla como pretexto para la elaboración de la *performance*. Las normas no impiden la ejecución social, ni siquiera en los mundos apocalípticos que son descritos en *Caminantes* y *Duo Domo*.

La idea de Taylor (2015) sobre el archivo performativo resuena con fuerza en estas escenas: “¿Es la *performance* eso que desaparece o eso que persiste, transmitido a través de un sistema no archivístico de transferencia, que yo he llamado el *repertorio*?” (p. 26) No se trata de una nostalgia por la oralidad perdida, sino de una afirmación de que el cuerpo, inclusive en las condiciones más extremas, es capaz de portar y transmitir saberes, afectos, memorias y sentidos. El canto, entonces, es una forma de agencia: una resistencia a ser borrado, un acto de reapropiación simbólica, una posibilidad de comunidad. En esa dirección, ambas obras proponen una estética donde el canto y la corporalidad no son auxiliares del texto dramático, sino núcleos estructurales de una memoria viva, que se niega a ser extinguida.

Conclusiones

El recorrido analítico por las obras *Caminantes* y *Duo Domo* ha permitido articular una reflexión crítica en torno al cuerpo migrante como archivo viviente, campo de inscripción simbólica y espacio de resistencia política. En contextos de devastación, colapso tecnológico, violencia sistemática y exclusión institucional, estas dramaturgias no solo representan el sufrimiento de los desplazados, sino que dramatizan con agudeza cómo los cuerpos continúan hablando, recordando y actuando, incluso cuando las lenguas y los sistemas normativos han fracasado.

En primer lugar, el cuerpo es presentado como territorio político de inscripción, donde convergen la memoria personal y colectiva, el trauma y el deseo, el duelo y la esperanza. En *Caminantes*, el cuerpo de AZ revela su vulnerabilidad física a través del cansancio, la sed, el esfuerzo por conseguir agua; mientras que el cuerpo de SHAL, extranjero y ritualizado, carga una memoria ancestral que se expresa en gestos, ritos y melodías. Ambos cuerpos, inicialmente incomunicados por la diferencia lingüística y cultural, encuentran en el canto un punto de convergencia, una forma de archivo performativo donde el saber no

se transmite por palabras, sino por la repetición encarnada del ritmo, del esfuerzo conjunto, de la armonía corporal. Así, la escena teatral funciona como un espacio de reapropiación del cuerpo como archivo, tal como lo propone Diana Taylor (2015).

En segundo lugar, la obra *Duo Domo* amplía este planteamiento al llevarlo a una crítica feroz del orden necropolítico, donde los cuerpos sin identidad estatal —sin chip, sin nombre, sin escaneo posible— son tratados como desechos, como fuentes de carne y agua, como meras materias útiles para la supervivencia de otros. El cuerpo es violentado, catalogado como “bestia”, y sometido al canibalismo institucionalizado, en una clara aplicación de la lógica de muerte y exclusión que Achille Mbembe (2011) define como característica de los regímenes necropolíticos. Sin embargo, incluso en este entorno extremo, el cuerpo femenino no se reduce a la pasividad: canta, cuida, resiste y se levanta. Su canto en lengua indígena, su gesto de cubrir a otro y su ataque final contra la soldado federada constituyen acciones performativas que reafirman su condición de sujeto político.

Además, las obras analizadas visibilizan que el cuerpo también es una comunidad posible, no a través de estructuras jerárquicas, sino mediante acciones mínimas: el gesto compartido, la cooperación en el esfuerzo físico, la solidaridad precaria, el canto común. En *Caminantes*, la canción de faena transforma el espacio en un lugar de trabajo conjunto, de ritual compartido. En *Duo Domo*, la relación entre el soldado disidente y la mujer sin tierra revela la posibilidad de una alianza desde la fragilidad, desde la herida común, desde la renuncia al privilegio de la opresión.

Desde una perspectiva amplia, las dos obras analizadas proponen una estética de la desposesión, pero también una poética de la dignidad. Lejos de idealizar la figura del migrante o romantizar el sufrimiento, las obras enfrentan al espectador con lo crudo de la exclusión, pero al mismo tiempo, le ofrecen una escena donde los cuerpos, aun derrotados, conservan su capacidad de significar, relacionarse, preservar memoria y construir comunidad. Esta poética no es únicamente humanista en sentido ético, sino profundamente política, en la medida en que desestabiliza las fronteras entre lo humano y lo desechable, entre lo reconocible y lo ilegible, entre el archivo y el olvido.

Caminantes y *Duo Domo* nos invitan a repensar el cuerpo no solo como objeto de representación, sino también como sujeto de memoria y resistencia. A través de las herramientas del teatro, como la voz, el gesto, el silencio o el canto, estas obras articulan una respuesta estética a los sistemas de exclusión global y a las políticas del abandono. Frente al archivo institucional, se alza el archivo corporal; ante el discurso dominante, se impone el canto minoritario; al cuerpo disciplinado, el cuerpo que resiste. Así, la escena se convierte en un acto de insurgencia sensible, mientras que el cuerpo, en su precariedad y persistencia, en el último bastión de la memoria migrante.

Contribución de autoría: Henry Rivas y Ana Flores son responsables de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés: Ninguno.

Financiamiento: Ninguno.

Referencias

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Cattaneo, C. (2023). *Hacia una cartografía teatral de exilio: análisis de las experiencias de teatro performance latinoamericano (chileno y argentino) y de teatro criollo-transcultural para una propuesta de cartografía teatral de exilio*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ccoyure, N. (2023). Una aproximación al universo fronterizo de teatro migrante. *Argus-a, Artes & Humanidades*, XIII (49). <https://argus-a.org/publicacion/1729-una-aproximacion-al-universo-fronterizo-de-teatro-migrante.html>
- Encinas, P., Thays, J., & Villanueva, C. G. (2023). *Teatro migrante*. Gambirazio Ediciones.
- Encinas, P. (2023). *Caminantes*. En P. Encinas, J. Thays & C. Gonzales Villanueva, *Teatro migrante* (pp. 25-54). Gambirazio Ediciones.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France: 1978-1979*. Fondo de Cultura Económica.
- International Organization for Migration. (2022). *World Migration Report 2022*. <https://www.iom.int/wmr>
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política de movimiento*. Centro Coreográfico Galego.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Parola-Leconte, N. (2009). Introducción. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. (18). <https://doi.org/10.4000/alhim.3227>
- Salcedo, H. (2022). Algunos aspectos del tema migratorio en el teatro mexicano infantil y juvenil. En R. Fine, F. Goldberg y O. Hasson (Eds.), *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*. Iberoamericana, Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783968693002_185
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- Thays, J. (2023). *Duo Domo*. En P. Encinas, J. Thays y C. Gonzales Villanueva, *Teatro migrante* (pp. 71-93). Gambirazio Ediciones.
- Valdez, L. (1971). *Actos: el teatro campesino*. Cucaracha Press.