

# Politicidad en la representación migratoria de la obra teatral *Guacamayas* (2025)

**Sofía Pacheco Palomino**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

sofia.pacheco1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0004-6463-064X> 

**Anahí Sosa Alcántara**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

anahi.sosa@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0003-6051-9015> 



e-ISSN: 3028-9718



©Sofía Pacheco, 2026.

©Anahí Sosa, 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:

Pacheco, S. y Sosa, A. (2026).

Politicidad en la representación migratoria de la obra teatral *Guacamayas* (2025).

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

<https://doi.org/10.69746/liminal.a83>

Revisado por pares

Recibido: 02/10/2025

Aceptado: 19/03/2026

## Resumen:

La obra *Guacamayas* (2025), escrita por Percy Encinas y dirigida por Yasmine Incháustegui, se articula como un dispositivo escénico de memoria y migración forzada en el contexto latinoamericano contemporáneo, atravesado por violencias que determinan las vidas que importan y las que resultan desechables. Desde una perspectiva situada en el Sur Global, este artículo analiza su politicidad a partir de la noción propuesta por Jorge Dubatti, entendida como la activación de pensamiento político mediante la experiencia poética y sensible, en diálogo con los planteamientos del distanciamiento brechtiano, en tanto construcción de una conciencia crítica del público sobre la ficción. Asimismo, se emplean los conceptos de Rocío Galicia del “cuerpo migrante”, que comprende la migración en su doble función como fuerza que libera y subyuga, y del “dispositivo frontera” para establecer el aspecto político del trabajo. Se examinan la actuación múltiple, la economía de recursos escénicos y el simbolismo de las guacamayas como estrategias que configuran una politicidad doble: desde el cuerpo afectado y desde el lenguaje simbólico. La obra —compuesta por el díptico “Día de santos” y “Noche de brujas”— se afirma, así, como acontecimiento político y poético frente a la migración, la disidencia y el olvido.

**Palabras claves:** politicidad; teatro político; migración; distanciamiento

## Politicality in the Migratory Representation in the Play *Guacamayas* (2025)

### Abstract:

The play *Guacamayas* (2025) written by Percy Encinas and directed by Yasmine Incháustegui, is articulated as a theatrical device of memory and forced migration in a Latin American contemporary context crossed by violences that establish between the lives who matters and those who results disposable. From a situated perspective on the Global South, this article analyzes its political nature from the perspective of Jorge Dubatti, understood as the activation of political thought through poetic and sensitive experience, linked to the Brechtian principle of distancing,

which institutes the creation of a consciousness in the audience about fiction. Likewise, and with emphasis, the Rocío Galicia's (2018) concepts of "migrant body", which understands migration in its dual function as a force that liberates and subjugates, and "border device" are employed to establish the political aspect of the work. Multiple performance, the economy of stage resources, and the symbolism of the macaws are also examined as resources that summon a double politicality: from the affected body and from symbolic language. The work, composed of a diptych *Día de Santos* ("All Saints' Day") and *Noche de Brujas* ("Halloween"), affirms itself as a political and poetic event in the face of migration, dissent, and oblivion.

**Keywords:** politicality; political theatre; migration; distancing

### Introducción

A lo largo del tiempo, el arte ha funcionado como un campo de tensión y de construcción simbólica profundamente atravesado por su contexto social. Entre las diversas formas artísticas, el teatro destaca por su capacidad de encarnar conflictos, visibilizar lo oculto y activar preguntas incómodas. Lejos de limitarse a la representación estética, el teatro produce una experiencia colectiva que interpela directamente al espectador. En este sentido, el teatro cuestiona y configura la convivencia humana, al asumir una politicidad inevitable, como una cualidad constitutiva del acontecimiento escénico que impide la neutralidad y obliga a tomar posición frente a lo común.

En el Perú actual, frente a una historia reciente marcada por la violencia del periodo de subversión armada y de antisubversiva armada, así como con la marginación estructural, existe una parte relegada del espacio público y oficial. Frente a esta ausencia y en el intento de lograr una interpelación crítica sobre el espectador, el teatro interroga y detalla claramente con respecto de la ubicación de "lo histórico" en el arte. Desde fines del siglo XX, en el territorio nacional florecieron obras que se edificaron como relatos polifónicos, provenientes de una dramaturgia descentrada y mezclada. Obras como *Puño de cobre* (1972) o *Allpa Rayku* (1978) evidenciaban ya cierta vocación denunciadora que cincuenta años después seguiría en ardiente pie dentro del teatro. Obras de este siglo como *La eternidad en sus ojos* (2013), de Eduardo Adrianzén; *Camasca* (2019), de Rafel Dumett; o incluso más actuales, como *Combi-nation* (2024), de César Vera, dialogan de manera directa con lo político de la totalidad social, pues abordan acontecimientos de gran impacto histórico, como la conquista, el terror dictatorial o la corrupción estructural. Estas producciones no solo tematizan hechos históricos, sino que los reconfiguran escénicamente, al proponer modos de lectura que involucran al espectador en una experiencia crítica.

En ese sentido, la obra *Guacamayas* (2025), díptico conformado por "Día de santos y Noche de brujas", escrita por Percy Encinas y dirigida por Yasmine Incháustegui, se inscribe en esta línea al componer —desde la poética, el simbolismo y la afectividad— una escena teatral que explora la memoria de la violencia política y la crisis social de la década de los 80 y 90, así como las huellas del conflicto armado interno. No obstante, incluso aún más importante, la obra dialoga con problemas territoriales actuales al representar un retrato de cuerpos migrantes y del conflicto migratorio. Apoyada por la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras (AIBAL), la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, y

producida por Aguaymanto Arte y Cultura, esta puesta en escena tuvo como actrices principales a Nuria Mayor y Daniela Ortega, con la participación de Yasmine Incháustegui en ciertas funciones.

*Guacamayas* se desarrolla entre la espesura amazónica y la sombra de la violencia política. En “Día de santos”, la primera mitad del díptico, la historia abre con un encuentro cargado de tensión entre una joven mujer y un médico extranjero. Es una noche atravesada por atentados terroristas y anhelos de escape, en la que el deseo de liberación se entrelaza con una promesa frustrada de migración. Quince años después, en “Noche de brujas”, aquella joven se ha convertido en madre soltera de una adolescente que hereda sus sueños inconclusos y su deseo de partir. En medio de apagones y crisis cotidianas, ambas buscan romper con un pasado que las encierra.

Así, la obra se configura como un destello del teatro político que resignifica la migración, entendiéndola no solo como desplazamiento geográfico, sino como frontera simbólica e interior. Los cuerpos disidentes aparecen atravesados por un doble exilio —territorial y subjetivo— que opera a través de mecanismos muchas veces invisibles. En diálogo con los planteamientos de Rocío Galicia (2018), quien propone la noción de “cuerpo migrante” para pensar al sujeto configurado por dispositivos de frontera que exceden el límite físico y afectan la identidad, puede leerse en *Guacamayas* una migración que no siempre se concreta, pero que estructura el deseo, la frustración y la memoria. La imposibilidad reiterada de partir y la transmisión intergeneracional del anhelo migratorio encarnan esos dispositivos en la experiencia escénica.

A partir de la noción de politicidad según Jorge Dubatti —entendida como la capacidad del acontecimiento teatral de incidir en la percepción de lo común— y la de la teoría del distanciamiento, formulada por Bertolt Brecht—quien entiende el teatro como una herramienta que genera no solo distanciamiento, sino un espectador no pasivo—, este artículo analiza *Guacamayas* como un acontecimiento escénico profundamente político. Estos marcos se emplean para problematizar la experiencia estética de la obra y comprender la forma en que su economía de recursos, su construcción simbólica y su apelación afectiva interpelan activamente al espectador. Asimismo, se incorporan los planteamientos de Encinas sobre el carácter inevitablemente político del teatro, el cual entiende que incluso el silencio o la evasión constituyen formas de posicionamiento. Desde esta perspectiva, *Guacamayas* construye una experiencia poética que sacude, transforma y resiste.

### **Migración, cuerpo migrante y fronteras**

El proceso migratorio es una cuestión de gran envergadura e importancia de larga data en todas partes del mundo. Los cambios acogidos por las sociedades coetáneas, como consecuencia de los cambios y avances tecnológicos, económicos y generales, han permitido la democratización de un fenómeno que pretende darle al individuo oportunidades en las condiciones de vida. El desplazamiento físico de un ciudadano, entre lugares, provincias o naciones, se presenta, en su mayoría, en poblaciones que pertenecen a espacios que acogen problemas enraizados en la violencia, el crimen o la injusticia, hacia espacios de recepción más estructurados. En concreto, el proceso migratorio se ha ido manifestando como la colisión entre estos dos mundos:

La migración, como acción, implica obligatoriamente el tránsito de un lugar a otro; y parece evidente que este tránsito o desplazamiento de personas en búsqueda de una mejor vida adquiere un valor social y político. Así vemos que el espacio enfrenta dos necesidades opuestas: la del sujeto hegemónico de defender su “propio” espacio y la de las personas migrantes en su derecho de vivir una vida digna, de encontrar un nuevo y mejor hogar. (Seruga y Kumor, 2025, p. 98)

Tal choque provoca un enfrentamiento de dos sujetos en un campo de batalla de carácter físico y palpable, pues el migrante se presenta en una operación ofensiva al invadir la frontera. La frontera, atravesada por el sujeto, cambia y altera la percepción del mismo en su actuar, que ya no puede describirse como propio y permitido, sino como impropio e impedido. Esta frontera, según Galicia (2009), es tanto tangi-

ble como interior y “conlleva una realidad compleja en la cual irrumpen una multiplicidad de actores sociales que establecen relaciones dinámicas revestidas de transitoriedad, heterogeneidad y contactos interculturales” (p. 102). Por ello, la frontera no solo separa dos territorios sino, de hecho, es un elemento que estimula al sujeto en su desplazamiento y, al mismo tiempo, lo transforma. Al quedar como un individuo frágil y en desventaja frente a su “oponente” (sujeto hegemónico), al migrante no le quedan más opciones que replegarse en la periferia, un lugar en el cual el alcance de sus derechos parece también desaparecer.

Noraya Ccoyure establece que en el teatro existen “dos tipos de universos fronterizos: las fronteras tangibles y las fronteras interiores (...) estas dinámicas de tránsito y contacto intercultural ligado a un espacio y a su efecto catalizador en el mundo interior de los personajes” (p. 2). En ese sentido, resulta interesante marcar que estas fronteras, puestas ya en escena, no solo se demuestran mediante el uso de algún tipo de separador físico (biombo, muro, etc), sino, en su lugar, es “igualmente ejercida a través de elementos (in)significantes que, sin apenas fisicidad, nos muestran el dispositivo frontera” (Galicia, 2018, p. 147). Así pues, el cuerpo del migrante y las acciones de este se transforman en aquello que articula la frontera, desde el límite político y desde el surgimiento de un sujeto que se opone y resiste a los mecanismos fronterizos, los cuales pueden tanto frenar la inmigración como plantear un país ideal. Así, la migración se presenta como un acto político de doble filo, de huida y recepción.

De tal modo se instaura un uso dual de la migración en el cuerpo, marcado esencialmente por las fronteras que aparecen tanto desde el espacio físico como del espacio interior, que se subyace a fuerzas polares yuxtapuestas de liberación y subyugación.

### **La politicidad según Dubatti**

El teatro no representa simplemente una historia: es un acontecimiento vivo donde el pensamiento se encarna en cuerpos, voces y efectos. En esa potencia efímera y radical reside también su politicidad. *La poética* (1978) de Aristóteles ya indicaba que el arte —particularmente la tragedia— es un medio privilegiado para explorar la acción humana, las pasiones, las decisiones y sus consecuencias. Aunque no se refiera explícitamente a “lo político” en términos modernos, su teoría sugiere que el arte no se limita al entretenimiento; al contrario, opera como una forma de conocimiento y de intervención simbólica sobre la realidad, en la que se representa la condición humana en su dimensión ética y social.

Más adelante, el filósofo Jacques Rancière (1996) profundizó en esta línea al afirmar que lo político no se limita al poder estatal, ya que se manifiesta en toda redistribución de lo sensible, es decir, una reconfiguración de lo que puede ser dicho, visto, escuchado y sentido en una comunidad. Desde esta perspectiva, el arte es político en tanto altera las formas dominantes de percepción y sensibilidad. El teatro, en consecuencia, puede ejercer una potencia política al transformar nuestra manera de ver el mundo, visibilizar lo silenciado e imaginar otros modos posibles de existencia.

Esta concepción resuena con la noción de “politicidad”, propuesta por Jorge Dubatti, quien plantea que el teatro —por el simple hecho de ser un acontecimiento vivo entre cuerpos presentes— porta una dimensión política inevitable. Al respecto, Dubatti afirma:

Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida. (2007, p. 198) Para Dubatti, el pensamiento político no se activa solo desde el contenido temático de una obra, sino desde la experiencia que genera en escena. La politicidad, entonces, es la capacidad del teatro de producir pensamiento crítico y transformación sensible desde la vivencia estética.

Esta idea se articula con lo propuesto por Percy Encinas, quien sostiene que el teatro es siempre político, incluso cuando pretende no serlo:

El teatro porta de modo intrínseco una dimensión política; a veces implícita y otras explícitamente. Por su propia naturaleza no puede escapar a ese signo de politicidad. Incluso, cuando aparentemente no asume una posición en ese terreno [...] está configurando con su evasión una ineludible posición política. Ese silencio lo delata, ese vacío aparente de posición, esa ‘pretensión apolítica’ se constituye en su política sobre ese contexto. (2016, pp. 44-45)

En este marco, pensar *Guacamayas* desde la politicidad implica considerar no solo su temática, sino también los recursos escénicos, simbólicos y afectivos que la atraviesan, los cuales convierten la obra en un acto de memoria, visibilización y resistencia. Además, Encinas subraya la urgencia de la visibilización en la escena teatral peruana, en particular aquellas afectadas por el periodo de “subversión armada y antisubversión” (SAAS<sup>1</sup>). En el texto menciona:

El colectivo No Tengo Miedo ha estrenado tres trabajos directa y explícitamente dedicados a este propósito (...). Las tres utilizan el teatro testimonial y ponen en el centro del suceso escénico a personas de identidades sexuales alternativas o sexualidades periféricas (...). Constituyen estrategias políticas desde la comunidad. (pp. 46-47)

El teatro, como sustenta Dubatti, puede generar pensamiento político incluso sin abordar explícitamente “lo político”, y Encinas subraya que incluso el silencio o la evasión configuran una posición política inevitable. Desde esta perspectiva, *Guacamayas* interpela a través de una experiencia estética profundamente simbólica que moviliza al espectador. Así, la obra activa una politicidad que no se impone desde el discurso explícito, sino que emerge del cuerpo en escena, de la metáfora intensa, del canto, de la memoria encarnada.

### **La politicidad mediante el distanciamiento brechtiano**

Lo político contemporáneo en el teatro encuentra su auge a partir de la actividad de Erwin Piscator, específicamente en su libro publicado *Teatro político* (1929), y con la propuesta del dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

Los planteamientos brechtianos sobre el teatro político y el teatro épico fueron aplicados en sus trabajos dramaturgicos de manera consistente y solo fueron referidos teóricamente en notas, artículos y reflexiones publicadas en distintos medios. Por lo mismo, su teoría teatral fue compilada, por diversos estudiosos, en el libro *El compromiso en literatura y arte* (1973), realizado por John Willet, y en *La política en el teatro* (1972). En este último, Brecht resalta lo narrativo, es decir, la fábula como el alma de su teatro épico:

Nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la transformación de la realidad. Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en el placer de liberarlo. Todos los gustos de los inventores y descubridores, todos los sentimientos de triunfo que experimenta el libertador, tienen que ser enseñados por nuestro teatro. (1972, p. 9).

<sup>1</sup> La sigla “SAAS”, que emplea Percy Encinas, proviene de su libro *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión*, la cual designa precisamente el periodo marcado por el enfrentamiento entre grupos subversivos —como Sendero Luminoso y el MRTA— y el aparato estatal, es decir, acciones de subversión armada frente a la respuesta antisubversiva del Estado. De ese modo, SAAS no solo sitúa temporalmente el conflicto (1980-2000), sino que subraya su lógica dual: la confrontación armada interna y la política estatal para combatirla. Según Bushby (2023), Encinas opta por la denominación “periodo de subversión armada y antisubversión” para ampliar el corpus dramático peruano con el fin de incluir textos y obras marginales, aquellos que se habían enfocado en narrativas subversivas o contrasubversivas, pero no siempre integrados en la historia oficial del teatro. Asimismo, destaca el tratamiento “riesgosamente prudente” de esa dinámica SAAS, es decir, cómo las dramaturgias del periodo articulan de forma cuidadosa la representación de estos discursos en tensión.

A partir de tres componentes: la estructura discontinua, que refiere a que cada uno de los episodios son presentados independientemente; los personajes, presentados en base a la realidad que se desea representar y que no recaen en los fines únicos del drama; y, finalmente, la forma en la que se forja el público, capaz de producir ideas de discusión con respecto a lo representado. Estos elementos en conjunto aportan el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), con el cual el espectador puede construir un criterio que no nuble sus sentidos y razón. De este modo, el teatro para Brecht, más allá de su función espectacular, tenía un propósito político basado en un poder adquirido cuyo objetivo principal era moldear la realidad y provocar una reflexión crítica acerca de las estructuras sociales que rodean al espectador. Este público sería, finalmente, quien asuma un papel activo en la transformación y el cuestionamiento de su entorno.

Mediante la representación de una narrativa que despierte la conciencia en lugar de una que incite a la identificación emocional, se pretendía evitar que el público se perdiera en la ilusión ficcional. Brecht sostenía que el teatro debía representar al público —en particular a la clase trabajadora— las situaciones cotidianas no como hechos naturales o inevitables, sino como construcciones históricas y, por tanto, modificables. Para ello, el uso de la escenografía y de la actuación resultan esenciales para un mismo propósito: enfatizar y recordarle al público que se encuentran en el teatro.

El énfasis se da a través de todos los elementos del montaje: las luces están colocadas abiertamente para intentar que no parezca solo magia; la música, la danza y los desplazamientos no serán elementos solo decorativos, sino que se constituirán como narradoras de la historia. Así, se crea un enfoque que aporta al efecto de distanciamiento, al conscientizar a todos de la puesta en escena mediante carteles, la integración de coreografías de manera no natural y la ruptura de la cuarta pared. El actor mismo, no como sujeto de propaganda política, está comprometido y consciente de su sociedad, por lo que usa el arte para comunicarse, posicionándose entre el espectador y el evento que cuenta como el personaje en su punto más avanzado de evolución, lugar desde el cual comprende mejor. No con la idea de dar personajes acabados, sino de compartir inquietudes con cierta frialdad con tal de que el actor no sea el personaje como tal, al emplear las emociones consciente y racionalmente.

Como él mismo afirma, se trataba de lograr que “el teatro pueda presentar al público de su tiempo (...) situaciones que para ellos son comunes, cotidianas, como acontecimientos significativos y problemáticos socialmente, y no como naturales e inevitables” (Brecht, 1972, p. 483). Este principio transformó no solo la manera de concebir y representar las obras, sino también su propósito: ya no como una vía de escape o mero entretenimiento, sino como una herramienta crítica capaz de intervenir simbólicamente en la realidad social. Entre estas consideraciones sobre el distanciamiento brechtiano, se destaca su apuesta por una concepción abierta del teatro, entendida como un espacio dinámico y en constante diálogo con la realidad social. Las temáticas más recurrentes serán aquellas relacionadas con la sátira política, la explotación laboral, las tensiones sociales y la injusticia. Sumado a las nuevas formas de actuación que establecieron una gesticulación y expresión estilizadas alejadas de los modos naturalistas, Brecht intentó que las representaciones escenificaran más situaciones sociales en el marco de una problemática de carácter comunitario.

### **Análisis**

En *Guacamayas* (2025), la politicidad se activa desde el cuerpo, el símbolo, la ausencia, la voz que canta y el gesto que se repite o se interrumpe. En un país marcado por la violencia, el teatro no puede sino ser político: lo que no se dice también posiciona, lo que se calla construye discurso. La lectura de la obra articula una mirada sobre lo social y lo cultural del Perú desde un espacio históricamente marginal. Encinas (2024) lo afirma con contundencia: “El teatro porta de modo intrínseco una dimensión política; a veces implícita y otras explícitamente. Por su propia naturaleza no puede escapar a ese signo de politicidad” (pp. 44–45). Así, *Guacamayas* no se limita a hablar de política en un sentido institucional o partidario: la obra articula una forma de pensar lo político desde el dolor heredado, el proceso, el deseo de migración y el cuerpo afectado.

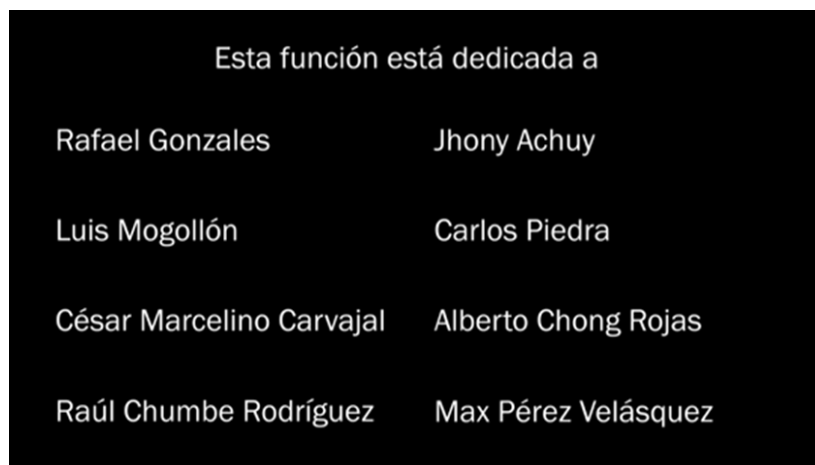
La obra muestra cómo el teatro puede politizar el fenómeno migratorio desde el testimonio directo del viaje y la afectación corporal e histórica que deja en quienes migran o en quienes aspiran a hacerlo, pero no lo logran. Como afirma Rocío Galicia (2008), en el teatro contemporáneo la doble condición del cuerpo migrante se manifiesta a través de los personajes traspuestos por una migración fallida y por un mandato social de redención que se hereda y se disputa; en el caso de *Guacamayas*, en la madre y su hija.

Para empezar, la Amazonía peruana, espacio en el que se desarrolla la trama, aparece en forma de frontera múltiple, tanto geográfica, política, social y cultural. Este territorio comúnmente relegado del imaginario oficial se convierte en un escenario de conflicto y resistencia; alejada y olvidada por el estado, marcada por la violencia y los silencios impuestos, está herida, atravesada por la guerra, la vida comunitaria y la memoria afectiva. La frontera tangible acá separa y conecta a la colectividad. En ese marco, más allá de lo territorial, la obra presenta a la migración como un fenómeno de lo interior. La madre y la hija son cuerpos migrantes que, aunque nunca cruzan físicamente una frontera nacional, se ven afectadas por el mismo proceso. La madre es el ejemplo perfecto de un sujeto atravesado por el trauma: la masacre.

Uno de los aciertos más potentes de Encinas es evitar la representación directa de la masacre de las Gardenias, un acto de odio macabro y selectivo en contra de las personas pertenecientes a la comunidad LGBT, ocurrido el 31 de mayo de 1989, en cambio, convoca este hecho desde la ausencia, desde los efectos en quienes sobrevivieron.

#### Figura 1

*Diapositiva proyectada en escena durante la función del 31 de mayo*



*Nota.* La multimedia del espectáculo estuvo a cargo de Rafael Bautista Arenas.

#### Figura 2

*Diapositiva proyectada en escena durante la función del 31 de mayo*



La escena que resume esta estrategia es el monólogo de la joven, cuando recuerda el dolor de sus tías:

Mis tías. Han llegado y...les han ordenado que... (Intenta controlar su sollozo). Las insultan, les dicen cosas horribles. (Recibe un pañuelo del doctor). No solo a mis tías. También a otros salones. Y a otras chicas que bailan en bares. Fueron a denunciarlo a la comisaría, pero no les dieron importancia. (...) Ha sido el llanto más triste, incontenible que yo haya visto jamás. ¡En ellas! que solo me han hecho reír desde que era una niñita así. (Encinas, 2025, p. 13)

**Figura 3**

*Intensidad emocional de un monólogo de la obra Guacamayas*



*Nota.* Fotografía de Leyla Colcas. La imagen captura el momento cuando “la joven” —interpretada por Yasmine Incháustegui— narra el dolor de sus tías, víctimas de la masacre de las Gardenias. Su corporalidad y gestualidad son claves para la transmisión del trauma.

Aquí se condensa una memoria dolorosa que no se representa en escena, pero que habita los cuerpos y los relatos. La politicidad se manifiesta entonces como potencia simbólica, pues la obra no reproduce la violencia, aunque nos obliga a sentirla a través del testimonio de la joven.

La mujer penetra el primer ambiente, el consultorio, como si descubriera un nuevo mundo, alejado de su realidad y asociado al ideal de nación que busca. Por ello, la dinámica inicial entre ambos personajes es divertida, la mujer lidera la danza dialogada con entusiasmo y gracia: “LA JOVEN: (Pícara) No dudo de que usted me ayudará. Es más, usted ya me está ayudando. Yo vine corriendo, muerta de calor, pero aquí... está todo fresquito. Es milagroso, usted. Eso dicen...” (Encinas, 2025, p. 6). El consultorio aparece en función de un lugar que genera satisfacción, en contraste con el exterior, lleno de historia. Aquel está conectado con lo amazónico, como lo demuestran los recursos escenográficos de la radio y las noticias proyectadas en la función, además de forjarse entre los límites de un lugar no controlado, al menos no del todo, por la violencia. Su cuerpo recuerda, aunque también oculta.

**Figura 4**

*La joven (Nuria Mayor) bailando Upside Down*



*Nota.* Fotografía de Leyla Colcas.

No obstante, este miedo es latente en la mujer, por lo tanto, condiciona sus decisiones. En la escena dos, se alude a un momento clave: el doctor extranjero propone a la joven emigrar, ante lo cual ella, con miedo e ilusión, acepta: “¿Estás seguro?” –pregunta–, a lo que él responde: “Sí. En la capital irás a la embajada y pedirás la visa. Yo te explicaré qué decir exactamente” (Encinas, 2025, p. 14). Esta escena, que se desarrolla después de que las antenas han sido voladas, aunque breve, sintetiza los imaginarios de escape, dependencia y jerarquía inscritos en el deseo de emigrar. “LA JOVEN: (Con miedo e ilusión en su cuerpo y su mirada). Tengo miedo”. (Encinas, 2025, p. 14). La migración no se presenta como un desplazamiento concreto sino como una estructura latente de deseo, frustración y posteriormente de herencia. Como señala Galicia (2018), “el desplazamiento reduce vidas, historias y sueños a meras funciones biológicas” (p. 143). En ese sentido, el cuerpo de la joven ya empieza el devenir migrante, antes de haber salido de su territorio, solo al haber ingresado a un espacio que no le pertenece propiamente.

Así, el cuerpo de la mujer aparece en líneas de un deseo migrante que condiciona su destino. La migración se presenta en *Día de santos*, la primera sección del espectáculo, como el objeto de deseo que nace del miedo y de la violencia estructural del entorno. El encuentro entre ella y el doctor norteamericano marca lo que sería el inicio de ciclo de búsqueda (por aquella liberación anhelada en otro espacio) y rescate (del mismo espacio, representado por el consultorio del doctor).

**Figura 5**

*La joven (Yasmine Incháustegui) en escena en el consultorio del doctor*



*Nota.* Fotografía de Leyla Colcas. En “Día de Santos”, se observa una mesa con medicamentos, un *brochure* médico, una jarra con agua y un vaso.

**Figura 6**

*La joven (Yasmine Incháustegui) en escena en complicidad con el doctor*



*Nota.* Fotografía de Leyla Colcas. También en “Día de Santos” se observa el diploma del médico, un estante con una radio, unos casetes, un teléfono antiguo y una foto familiar.

El entrecruce de espacios, lo amazónico y lo occidental, se rescata desde el motivo recurrente de las guacamayas y la Radio Guacamayas destruida, símbolo de la pérdida de la libertad de expresión y de la supresión de voces alternativas. Por lo tanto, la obra logra una forma de politicidad madura y poética, anclada en el poder de la evocación del arte. Estas aves, lejos de ser un mero elemento decorativo, funcionan como un símbolo polivalente, cuya significación se transforma y expande a lo largo de la obra. Desde su primera aparición en el nombre de la radio, traen consigo connotaciones de vida, alegría, comunidad y resistencia. La radio es, para la joven, un canal de conexión afectiva y social; una ventana hacia su mundo en puertas de destrucción, el lugar que parece querer dejar. Por ello, no es casual que, en “La noche de las gardenias”, la destrucción de la antena de la radio coincida con la masacre de Tarpoto, y con el momento en que las tías de la joven vuelven transformadas, rotas. Esa radio, que albergaba las voces diversas, es silenciada violentamente. En palabras de la joven:

No sé por qué lloraban más. Si por haber visto a sus amigas masacradas con carteles colgados al cuello. O por verse al espejo. Ya no eran La Roux o La China (...) Sus cabellos lindos, sus maquillajes, sus ropas, ¡sus cuerpos! Ya no eran ellas. (Encinas, 2025, p. 13)

La escena del monólogo se convierte así en un punto de quiebre simbólico: las guacamayas que cantaban son ahora cuerpos silenciados en un lugar cercano, plumajes mutilados. Sin embargo, la memoria persiste: la canción *Dos gardenias* resuena más adelante en las voces de madre e hija, como canto de duelo y resistencia en la segunda parte del díptico. El canto se convierte en gesto político.

De igual manera, este proceso inicial de deseo de escape se alinea con el propósito de representar el entorno social. El diálogo de la mujer está constantemente partido, entre sus diálogos con el doctor y sus interrupciones dirigidas al público que permiten el distanciamiento brechtiano en un sentido de generación de pensamiento crítico y político. La siguiente irrupción se da en el segundo ingreso de la mujer:

LA MUJER: Una hora más tarde. El doctor está en camiseta. Terminando de cerrar unas cajas donde ha guardado sus útiles. El diploma también. (*Angustiada*) Ha empezado a empacar. Hace una llamada desde el teléfono. Espera, pero nadie responde. Saca una foto familiar, con tres jóvenes. La mira, se anima a insistir en su llamada. Pero nada. Nadie le responde. Vuelve al volante impreso que ha guardado en su cajón del escritorio. Lo desdobla, lo lee. Niega con la cabeza. Le tocan la puerta con apremio. Soy yo, de nuevo... (Encinas, 2025, p. 12).

Al desfamiliarizar lo cotidiano y fragmentar la inmersión emocional, se induce al espectador a una postura analítica y crítica frente a la opresión y la búsqueda de agencia mediante la temática de la migración. Se presentan estos detalles suspensivos que no son simple parte de la trama, sino que sugieren un momento de reflexión, resaltando la función política, y muestran a la migración implícita como una fuerza coercitiva.

**Figura 7**

*Doctor (Nuria Mayor) bailando y consolando a la joven*



*Nota.* Fotografía de Leyla Colcas. La actriz no requiere usar otros elementos para diferenciarse de su personaje de la joven. Solo con la actitud en escena y el particular tono inglés que le da a su personaje.

Otro elemento es la lógica de multiplicidad actoral estilizada que contribuye a la economía simbólica. Para ello, no se ofrece una identificación emocional en el sentido de manipulación, por el contrario, se propone una mirada reflexiva mediante la estilización gestual. Incluso cuando parece que la mujer será receptora de nuestra empatía, termina por generar conflicto en el espectador, al revelar los secretos detrás de su situación. Esta mirada propone tres cosas: el impacto del terrorismo, el sujeto condicionado a ese miedo (las decisiones que toma con respecto al destino de su hija en el futuro) y las promesas incumplidas como preocupaciones que están arraigadas en la protagonista. Una sola actriz, Nuria Mayor, que alterna funciones con Yasmine Incháustegui<sup>2</sup>, encarna a la mujer y al doctor, lo que permite entrecruzar cuerpos, voces y memorias.

Este procedimiento se relaciona con la idea del “actor total”, formulada por Eugenio Barba, entendida como una figura capaz de integrar diversas técnicas —canto, danza, actuación— y activar un entrenamiento riguroso que le permita multiplicar sus recursos expresivos en escena. Para Barba (1991), el actor total no es simplemente un virtuoso, sino un artista que concentra en su cuerpo un lenguaje escénico plural, intercultural y poético. Por su parte, Jerzy Grotowski (1968) defendía una “entrega total” del actor, una vía de “viaje interior” donde el cuerpo y la voz se convierten en vehículo de revelación y sacrificio. En *Guacamayas*, la actuación múltiple de Incháustegui y de Nuria Mayor (en las funciones que actuó) condensan ambas líneas: el dominio técnico del actor total y la dimensión sacrificial del *performer* grotowskiano, puesta al servicio de una poética de la memoria. Así, un solo cuerpo es capaz de representar diferentes generaciones, dolores y afectos, sin necesidad de artificios, sosteniendo en su presencia una tensión dramática y simbólica de alta potencia.

<sup>2</sup> Cabe señalar que el personaje de la joven fue interpretado alternadamente por Yasmine Incháustegui —también directora de la obra— y Nuria Mayor, quienes estuvieron en diferentes funciones a lo largo de la temporada. Incháustegui asumió el rol actoral durante la mayor parte de las funciones, mientras que Mayor lo hizo en la primera y última semana. Esta alternancia no solo demuestra la versatilidad interpretativa del elenco, sino también el carácter colectivo del proyecto escénico.

“Noche de brujas” toma acción quince años después: la joven es ahora madre y su hija representa una nueva posibilidad migratoria. En este segundo acto, la obra explicita las secuelas del neoliberalismo en la región: “La época es inicios de los años 90, la expansión del neoliberalismo ha empezado a transformar las pequeñas comunidades latinoamericanas. La violencia armada las somete” (Encinas, 2024, p. 2). La migración aparece entonces como una respuesta a esa violencia estructural, pero también como una promesa fallida. La madre recuerda su frustración: “Tú sí podrás irte para Florida y fundarás una nueva vida para ti, para nosotras. Que él te presentará al consulado y no dirás las estupideces que yo dije hace 15 años.” (Encinas, 2024, p. 13). La culpa, el mandato y el deseo de redención se encarnan en su hija —es clave aclarar que los momentos de rememoración de la madre suenan canciones en inglés para reforzar el ambiente—. Esa herencia, como diría Galicia (2018)), ya no está en el muro físico, sino en la subjetividad, en el lenguaje, en la educación: “es el único colegio en el que enseñan inglés” (Encinas, 2024, p. 4), dice la madre, quien sacrifica su economía para mantener a la hija en aquel. En este gesto cotidiano se evidencia lo que Galicia llama *el dispositivo frontera*, “un dispositivo que puede controlar y coaccionar a los individuos de una manera eficiente e instantánea (...) incluso a miles de kilómetros de la línea divisoria” (2008, p. 147).

### Figura 8

*La mujer (Yasmine Incháustegui) evoca el recuerdo de la joven*



*Nota.* Fotografía de Leyla Colcas.

Su memoria también se encarna en la escena donde la madre, aferrada a sus guacamayas, intenta cortarles las alas. Las tijeras que sostiene en sus manos remiten de forma directa al acto de las tías, quienes se cortaron el cabello para sobrevivir: un acto de autoneutralización, una amputación de la identidad como estrategia de protección. La madre justifica su acción por amor, ya que quiere que las guacamayas se queden, que la protejan. Sin embargo, en ese acto, aunque motivado por el afecto, se reproduce la lógica del encierro, el silencio y la mutilación.

**Figura 9**

*Madre (Nuria Mayor) e hija (Daniela Ortega) en su casa*



*Nota.* Fotografía de Leyla Colcas.

La hija, sin embargo, rompe ese ciclo. Al verla con las tijeras, interviene: “Déjalas volar, merecen ser libres” (Encinas, 2024, p. 7). Su gesto encarna una ruptura generacional. Ella no actúa desde el miedo, sino desde el reconocimiento del dolor y la necesidad de transformación. A diferencia de las generaciones anteriores —las tías que se mutilaron para sobrevivir, la madre que quiere cortar alas por protección—, la hija no se calla ni se reprime. Incluso al final de la obra, cuando aparece con alas negras y una navaja, no encarna la repetición del trauma, sino su reapropiación. Las alas negras representan un duelo asumido y un poder transformador. Ya no es víctima ni cómplice del silencio: ahora es voz, cuerpo y acción. Como señala Jorge Dubatti, allí donde surge una metáfora artística intensa, emerge inevitablemente un acontecimiento político. En *Guacamayas*, aquella está encarnada en el vuelo interrumpido y restituido de estas aves que cantan, duelen y sobreviven.

De este modo, el deseo de migración se interrumpe, pues, para la hija, en lugar de representar un modo de liberación es un modo de subyugación. “MADRE: Debes además lucir tu pelo, largo, lindo. Recuerdo cómo le gustaba mi pelo cuando él me conoció” (Encinas, 2024, p. 11). Pero la hija no se limita a repetir el ciclo.

**Figura 10**

Madre (Yasmine Incháustegui) e hija (Daniela Ortega) se ven juntas frente a un espejo



Nota. Fotografía de Leyla Colcas.

En la escena final, ella ingresa al consultorio del mismo doctor que años atrás ofreció a su madre la visa. Esta vez, la joven lleva consigo no solo libros y cuadernos, sino una navaja. Baila frente al hombre mientras suena *Feeling Good*, de Nina Simone. La escena mezcla deseo, violencia y *performance*, hasta que el click metálico de la navaja suiza abriéndose marca un giro definitivo. Ese gesto, cargado de ambigüedad, podría leerse como un acto de resistencia: el cuerpo ya no solo es migrante o víctima, sino sujeto de decisión. Se encarna aquí la posibilidad de “un sujeto emancipado” que confronta al dispositivo y lo hackea desde adentro (Galicía, 2018, p. 144). La actuación, en especial en el pasaje final, que incluye un baile que transita de lo erótico, a la burla y a la densidad trágica, despliega un trabajo de estilización que busca remarcar los gestos y los movimientos que dramatizan los dilemas internos, lo que concuerda con el deseo de Brecht de resaltar los conflictos internos y los aspectos sociales, en lugar de representaciones naturalistas. Esta estrategia permite a los espectadores no perderse en la emoción, sino reconocer el conflicto más allá del individuo: la imposibilidad de un futuro libre.

**Figura 11**

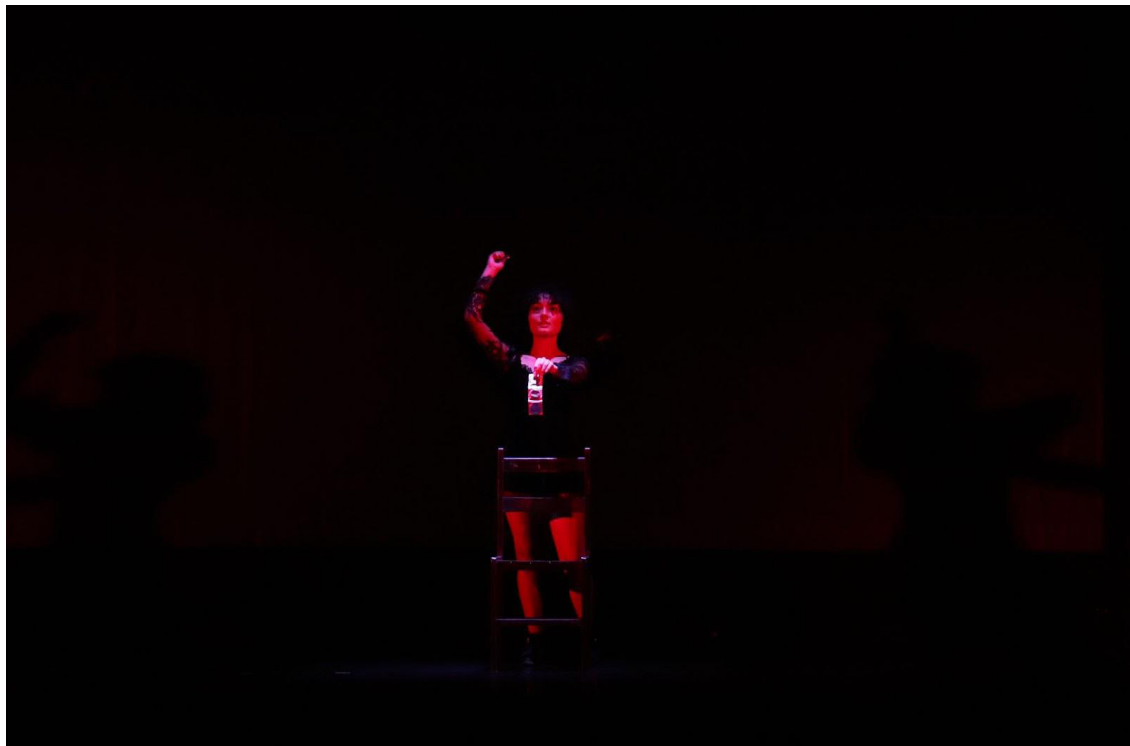
*La hija (Daniela Ortega) bailando la canción Feeling Good*



Nota. Fotografía de Leyla Colcas.

**Figura 12**

*Finalización del baile de la hija*



Nota. Fotografía de Leyla Colcas.

Lo mencionado también permite ser apreciado a través de una economía de recursos escenográficos que potencia el valor simbólico de los objetos. Este tipo de decisión estética puede leerse como parte de una teatralidad independiente, donde la escasez no es obstáculo, sino estímulo creativo. En palabras de Percy Encinas: “Las limitaciones económicas del teatro independiente han sido, muchas veces, fuente

de hallazgos poéticos (...) que colocan en primer plano la potencia de los cuerpos, las voces y los objetos mínimos” (2016, p. 42). El espacio escénico es austero, pero no por ello pobre: una misma mesa y un estante son utilizados en dos escenas diferentes —*Día de Santos* y *Noche de Brujas*— con mínimos cambios en los objetos que los acompañan. De igual manera, otro elemento como el biombo funciona como vestidor, espejo y puerta, según las necesidades de cada momento. Esta economía no limita la narración, sino que exige una lectura más activa y atenta por parte del espectador, pues crea el distanciamiento, así como quien debe colaborar en la construcción simbólica del espacio. En *Guacamayas*, la economía escenográfica no solo ordena el espacio dramático, sino que participa activamente en la construcción del acontecimiento político, al permitir que una misma materialidad soporte distintos tiempos, voces y afectos.

El espacio cumple una función de denuncia. La selva no es solo un paisaje exótico o un fondo más. Es un territorio político, atravesado por la violencia estructural, el olvido estatal y los ecos del conflicto armado. Las luces, el uso de la música regional, las festividades truncadas, todo forma parte de una escenografía crítica que contrapone la vitalidad cultural de la Amazonía frente a su condición de periferia sufriente. Además, al situar la acción en fechas cargadas de sentido, la obra introduce un tiempo mítico que se cruza con el tiempo histórico. Esta mezcla permite exorcizar el pasado, aunque también lo reinscribe. En ese gesto, lo político y lo espiritual no se excluyen, porque se conjugan como formas de resistencia y como pregunta abierta al espectador.

*Guacamayas* encarna este propósito en tanto parte de un relato íntimo vinculado a las relaciones entre la mujer y un médico extranjero, y, más adelante, entre la misma y su hija, para dar cuenta de los efectos de la violencia política. La lamentación de la madre debido a los apagones y toques de queda conecta directamente las luchas personales con problemas más amplios con respecto al fenómeno migratorio: ¿Cómo salir de ese espacio violento? Se configura así una exploración intergeneracional que hace visible el trauma en relación con el deseo de migrar y la memoria colectiva y familiar.

La linealidad dramática acá tampoco se sigue al pie de la letra. El teatro brechtiano sigue la idea, al igual que *Guacamayas*, de un diálogo de estructura abierta. Las escenas se presentan como cuadros autónomos que se encadenan no tanto por la lógica de la causalidad, sino por la resonancia emocional y política. La obra se organiza como un díptico temporal, dos obras interrelacionadas que permiten que el espectador construya un sentido a partir de los fragmentos de la memoria, los signos y los silencios. Todo ello con el objetivo de activar al espectador, por lo que se marca el distanciamiento desde las primeras líneas. Es el uso de esta fragmentación, visible en los cambios de luces, la música de la radio, las salidas y entradas, lo que activa ese efecto de distanciar al espectador, al impedir una identificación total con los personajes y al empujarlo a ocupar una posición de análisis. Los personajes son seres portadores de tensiones. Tanto la madre como la hija son construidas desde la contradicción, pues la primera estuvo marcada por la ilusión, el deseo de cambio y luego el peso del abandono; la segunda, rebelde y lúcida, pero enfrentada a la herencia de una historia no dicha.

La politicidad, según Dubatti, sostiene que el teatro tiene la capacidad de “construir presente, fundar mundos” y que la potencia política reside en la “singularidad irreductible del acontecimiento teatral”, evidenciada en el modo que se materializa una lucha generacional y que subvierte las lógicas de poder sobre el cuerpo migrante. En este caso, entonces, el teatro no representa la migración: la convierte en experiencia afectiva, crítica y poética.

Desde una narrativa fragmentada, una actuación polifónica y una puesta simbólica y austera, *Guacamayas* logra activar lo que Dubatti denomina politicidad, logra distanciar al espectador como lo propone Brecht, a través del uso temático de la migración como eje implícito pero central. El monólogo que evoca el recuerdo de sus tías, la tijera suspendida, el canto de madre e hija, las alas negras en el clímax: cada uno de estos elementos —metafóricos, simbólicos, es decir, profundamente teatrales— construyen un acontecimiento político que interpela al espectador, lo sacude y le deja una herida abierta. La migración

atraviesa la obra tanto como deseo de liberación, aunque termina también subyugando un deseo no propio a la hija. *Guacamayas* responde a esa urgencia desde la poesía, la teatralidad y la memoria encarnada. Así, transforma la escena en un lugar de justicia simbólica.

### **Conclusiones**

En un país en el que aún persiste el olvido, *Guacamayas* se alza como una obra que recuerda y transforma. Desde su propuesta simbólica, fragmentada y profundamente afectiva, la obra articula una politicidad que no responde a la lógica del panfleto o del discurso directo, sino a una poética del cuerpo herido, del canto compartido. *Guacamayas* hace presente el dolor de generaciones que atraviesan una lucha familiar que subyuga los deseos personales y los atrapa dentro del trauma y el recuerdo de un contexto políticamente funesto. Como señala Jorge Dubatti, la politicidad del teatro no se reduce al contenido explícito, sino que se activa “allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad” (2014, p. 97). La obra condensa esa teatralidad: en el gesto de cortar alas, en la multiplicidad de voces en un solo cuerpo, en el canto final de madre e hija, en la presencia ausente de las tías. Cada uno de estos elementos configura un acontecimiento político que interpela desde la escena.

*Guacamayas* responde a esa urgencia: construye un espacio de escucha, de reconocimiento y de afectación compartida. Exige del espectador una mirada abierta, una sensibilidad dispuesta a incomodarse, a recordar, a amar. Es, finalmente, un ejemplo claro de cómo el teatro —cuando es relevante artísticamente— puede producir pensamiento político desde la emoción, la metáfora y el cuerpo que no olvida. Al igual que Brecht, se entiende el teatro como un acto de memoria, conciencia y posibilidad. Lejos del sentimentalismo, se utilizan los recursos del arte para revelar la violencia invisible, la herida intergeneracional y la potencia de las mujeres amazónicas. Es un espejo que se rompe, pero cuyas astillas aún reflejan, con fuerza y ternura, la necesidad urgente de mirar críticamente nuestro pasado y presente. Así, como la guacamaya que muda de piel y vuela en la oscuridad, esta obra nos recuerda que el teatro, cuando asume su politicidad con belleza, puede ser también una forma de liberación.

**Contribución de autoría:** Sofía Pacheco y Anahí Sosa son responsables de la redacción, revisión y versión final del artículo.

**Potenciales conflictos de interés:** Ninguno.

**Financiamiento:** Ninguno.

## Referencias:

- Aristóteles. (1978). *Poética*. Editorial Gredos.
- Barba, E. (1991). *El arte secreto del actor*. Alba Editorial.
- Brecht, B. (1972). *La política en el teatro* (N. Silvetti Paz, Trad.). Editorial Alfa Argentina.
- Bushby, A. (2023). Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión, de Percy Encinas Carranza [Reseña del libro *Entre fuegos*, de Percy Encinas Carranza, 2022]. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 10, 1–3. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.154>
- Ccoyure, N. (2023) Una aproximación al universo fronterizo de teatro migrante. *Argus-a Artes & Humanidades*. 13(49), 1-6. <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1729-1.pdf>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Atuel.
- Encinas, P. (2016). *Teatro, política y sexualidades en la escena limeña*. En C. dimeo Álvarez y J. Dubatti (Eds.), *Otras geografías / Otros mapas teatrales: Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas* (pp. 43-63). Universidad de Biesko-Biała / Universidad de Buenos Aires.
- Encinas, P. (2022). *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión*. Escuela Nacional de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.
- Encinas, P. (2024). *Noche de brujas*. [Manuscrito inédito].
- Encinas, P. (2025). *Día de Santos*. [Manuscrito inédito].
- Galicia, R. (2009) “Dramaturgia fronteriza: una experiencia de ruptura”, *Conjunto*, (150), 102-105.
- Galicia, R. (2018) *Dramaturgia fronteriza. Ensayos*. Secretaría de Cultura.
- Gallegos, Ó. (2025, 25 de febrero). *Guacamayas, una historia de la selva en tiempos oscuros*. *Diario Voces*. <https://diariovoce.com.pe/guacamayas-una-historia-de-la-selva-en-tiempos-oscuros/>
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Ediciones de la Flor.
- Hellín, L. (2016). Una travesía política: El extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso. *Estudios de Literatura*, 7, 461–491.
- Rancièrè, J. (1996). *El desacuerdo: Política y filosofía*. Nueva Visión.
- Segura, K. y Kumor, C. (2025) De la cartografía del desplazamiento a espacios del conflicto: migración y campo de batalla en la dramaturgia española contemporánea. *Monteagudo*, 3(30), 97-112. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/152095/1/7%20De%20la%20cartografia%20del%20desplazamiento%20a%20espacios%20del%20conflicto.pdf>
- Vartu, G. (2025, 25 de febrero). El ciclo de las guacamayas o el sueño de una realidad posible. *Paso de gato*. <https://pasodegato.com/escena-iberoamericana/textos-de-autoras-y-autores-de-peru/el-ciclo-de-las-guacamayas-o-el-sueno-de-una-realidad-posible/>
- Winn, S. (1998, 3 de enero). Artistas que cambian rápidamente: Los roles múltiples añaden capas de significado a las obras. *SFGATE*. <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Artistas-que-cambian-rapidamente-Los-roles-2976117.php>