

CONTRACORRIENTE, MEDITERRÁNEO Y NAUFRAGIO SEGÚN LINA PROSA: TRADUCIR PARA PERFORMAR NUEVOS IMAGINARIOS COLECTIVOS

Karín Chirinos Bravo*

*Una volta sognai
di essere una tartaruga gigante
con scheletro d'avorio
che trascinava bimbi e piccini e alghe
e rifiuti e fiori
e tutti si aggrappavano a me,
sulla mia scorza dura.
Ero una tartaruga che barcollava
sotto il peso dell'amore
molto lenta a capire
e svelta a benedire.
Così, figli miei,
una volta vi hanno buttato nell'acqua
e voi vi siete aggrappati al mio guscio
e io vi ho portati in salvo
perché questa testuggine marina
è la terra
che vi salva
dalla morte dell'acqua.
(Alda Merini s.p.).*

En este trabajo presentamos por un lado un estudio del teatro de la migración en Italia, en particular la *Trilogía del naufragio* de la dramaturga siciliana Lina Prosa, tres obras que tienen como eje temático la inmigración africana en Italia y en cuya estructura dramática el agua es escenario de vida, tránsito y cambio, escenario desde donde se denuncia la tragedia que enfrentan los solicitantes de asilo político y los inmigrantes por motivos económicos en Italia. Sin embargo, la obra de Prosa va más allá y desafía la recurrente occidentalización del Mediterráneo, que pierde su carácter colonial, significado que se remonta a la antigua Roma de “mar de posesión”, de Mare

* Sapienza Università di Roma.

Nostrum, para retomar el de *Mediterraneus*, “en medio de las tierras”: un puente entre diferentes territorios, espacio que no divide, sino que unifica, lugar de hibridación, punto de encuentro de raíces culturales y recorridos históricos, mestizaje de pueblos y razas. De hecho, la trilogía de Prosa se inscribe dentro de lo que Lienhard denomina la escritura oralizante que corresponde a los «textos que recogen o reelaboran determinados elementos temáticos, enunciativos y poéticos atribuibles al discurso oral de los marginados» (Lienhard 15). Prosa rompe el silencio de estos seres marginales con la palabra representada, cuyo poder va más allá de la vida y la muerte, de las fronteras geográficas y políticas y gracias al teatro sabiamente orientado a hacer visible lo invisible, a entrelazar la política de la crítica y la política de la resistencia, intenta derribar los muros internacionales de segregación del contexto global y performar como prerrogativa absoluta, el derecho a existir. En segundo lugar, presentamos brevemente los motivos que nos llevaron a la traducción y puesta en escena de esta obra en un país como Perú marcado por una fuerte migración interna, sobre todo andina hacia Lima, la capital durante el siglo XX y recientemente afectada por la inmigración internacional, de origen venezolano.

Palabras clave: migración, Mediterráneo, teatro, traducción, performar

Translating Lina Prosa's The Shipwreck Trilogy to Re-Imagine the Mediterranean and Immigration

This essay focuses on the representation of African immigration to Italy in Italian theatre through an analysis of Lina Prosa's *The Shipwreck Trilogy*. Through a dramatic structure that ambivalently displays water as a site of life, transit and change, and as a site of tragedy, the Sicilian playwright denounces the many perils and difficulties faced by asylum seekers and economic migrants in Italy. At the same time, however, her plays also challenge the recurring westernization of the Mediterranean in an effort to debase its colonial envisioning as *Mare Nostrum* (the ancient Roman idea of the Mediterranean as the “sea of possessions”) and restore its meaning of “*Mediterraneus*”, i.e., “in the middle of the lands”, which thereby allows us to consider it as a bridge that unites different territories instead of dividing them. It is precisely this post-colonial envisioning of the Mediterranean as a meeting point for peoples and cultures and a place of hybridization that is embraced by Shauba, the protagonist of the first play in the trilogy, who refuses to consider the sea as a limit/border and the related notions of marginality it upholds. Prosa's trilogy can thus be considered as part of what Lienhard calls oral writing, a practice which comprises «texts that collect or rework certain thematic, enunciative and poetic elements attributable to the oral discourse of the marginalized» (15). Prosa, indeed, breaks the silence of these marginal beings through the represented word, whose power goes beyond life and death, and beyond geographical and political borders. Her wisely oriented theatre, which is aimed at making the invisible visible, aptly intertwines the politics of criticism with the politics of resistance as it tries to tear down the walls of segregation from the global context and perform the right to exist as its absolute prerogative.

In the second part of this essay, we explain the reasons that led us to translate and stage these plays in Peru, a country that was not only marked by strong internal migration, mainly from the Andes to Lima, during the twentieth century, but is also the destination of recent waves of inter-continental immigration flows from Venezuela.

Keywords: Migration, Mediterranean, Lina Prosa, Theatre, Translation

El contexto de Lina Prosa

Como escribe Paola Mastrocola en la introducción de la antología de poetas del novecientos de 1996 *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*: «La escritura femenina, más que la masculina, se basa en la búsqueda de la verdad. Escribir es reflexionar sobre uno mismo, mirar aun a costa de encontrar oscuridad y horror. Este es el coraje extremo de la mirada» (11).

En el caso específico de las dramaturgas sicilianas, dos hechos han sido muy significativos para dar a conocer el teatro femenino que se está desarrollando en Sicilia: por un lado, la publicación de *Siciliane. Dizionario biografico* (2006) que ha puesto a la luz obras de dramaturgas sicilianas hasta entonces desconocidas como escribe la compiladora del volumen Marinella Fiume:

No todas las dramaturgas del Setecientos estuvieron adscritas al teatro nuevo y a la ideología ilustrada. Al igual que sucede en el sector de los autores varones, encontramos un grupo considerable que escribió sus obras según el dictado de las convenciones del teatro popular: sigue sus normas estéticas (libertad creativa, desprecio de las unidades), cultiva los géneros del teatro comercial, emplea un estilo literario que, aunque fue sufriendo ligeras modificaciones a lo largo del siglo, tenía unas características propias (barroquismo, verso...) alejadas de la naturalidad y verosimilitud que exigía la normativa neoclásica. Siguiendo de cerca los pasos del sector masculino, la nómina de dramaturgas populares es más numerosa que la de sus colegas eruditas, aunque, tal vez, su calidad literaria sea menos relevante (48).

En segundo lugar, la realización de diversos festivales de escritura femenina siciliana como el *Festival de escritura femenina siciliana contemporánea*, un proyecto que nació en 2009, gracias a la Asociación Luminaria para potenciar la presencia femenina en la sociedad siciliana e italiana.

Y en 2021 la primera edición del festival *Donne in scena* organizado por el Teatro Stabile de Catania cuyo objetivo fue presentar nuevas perspectivas que se centran en la figura femenina, investigando a través de historias de la vida real, contadas por dramaturgas, directoras y actrices con quienes se valoriza la diversidad en todas sus facetas. Un festival inclusivo que ha recaído a menudo en textos teatrales en los que se abordaban la diversidad en temas como la homosexualidad, la angustia mental y la migración.

De hecho Sicilia puede jactarse de ilustres dramaturgas que desde inicios del siglo XX han sabido conciliar teatro y empeño civil, insertando en sus obras el tema de la otredad como Francesca Sabato Agnetta (1877-1943) con su famosa obra de 1910 *U sapiti com'è*, comedia dialectal donde la dramaturga siciliana aborda el tema de la diversidad. A través de la historia de Cola un chico con retraso mental y una vida rica en valores aborda el contexto dramático de los pueblos populares, con la mentalidad y los prejuicios de las primeras décadas del siglo pasado, en un ambiente matriarcal. Un sumergirse en el alma humana:

entre amores, traiciones, intrigas, bromas y topos sicilianos. Por su parte la dramaturga María Campagna abordó, entre otras cosas, los temas candentes de la Inquisición y los crímenes de la Iglesia contra una humanidad ignorante e indefensa. Entre sus obras más importantes encontramos: *I fatti di Bronte* y *Caccia alle streghe* (1979) que ya en los títulos dan testimonio de su gran compromiso civil. En épocas más recientes se encuentran otras dramaturgas como Lina Prosa (1951) y Beatrice Monroy (1953), esta última con obras como: *Ragazzo di razza incerta* (2013) y *Storia di Giulietta* (2018), ambas ambientadas en Sicilia, que tienen en común el contar historias de viajes realizados por migrantes que afrontan la intolerancia y su reverso (es decir, el amor). Asimismo, desde la conciencia de su diversidad, es decir desde el punto de vista femenino ha salido a la luz *Dido Operetta Pop* (2015) de Monroy, una obra que vincula temas contemporáneos: desembarcos clandestinos, la condición de la mujer, el poder, las redes sociales con el poder de un mito, como la clásica femenina representada por una inolvidable Dido.

Siguiendo la perspectiva dramática femenina contemporánea, el teatro de Lina Prosa, quien ha sido premio de la crítica teatral italiana en 2015 y la primera autora de teatro italiana representada en la *Comédie française* en 2013 destaca por su articulación entre el mito y los traumas de sociedad contemporánea: la crisis económica, la enfermedad, la condición de la mujer, la condición migratoria y la cuestión de la frontera.

Prosa es parte de las dramaturgas italianas estudiadas por Maria Cristina Mauceri y Marta Niccola en el volumen *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo* de 2015. Dicho estudio recoge la producción teatral italiana contemporánea que escenifica la figura del extranjero predominantemente gitano o migrante, en el libro se define el tipo de teatro de Lina como un *teatro de narración* que da espacio a las voces de la otredad (44). En palabras de Juan Pérez Andrés en *El teatro de narración, oraciones civiles, teatro de la memoria* de 2013, el Teatro di Narrazione italiano es:

Una heterogénea gama de manifestaciones teatrales en las que un único actor-autor se presenta en el escenario para narrar, como actor solista, una historia determinada valiéndose para ello únicamente de su propia palabra y gesticulación, y rehuyendo en todo momento cualquier tipo de aparato escénico sin, además, optar en muchas ocasiones por la mediación de un personaje que le sirva de coartada durante el espectáculo. Los autores englobados en ella no solo plantean al público espectáculos exclusivamente narrados mediante un único actor, sino que en muchas ocasiones utilizan la primera persona para introducir elementos biográficos u opiniones bien para acercar temas de actualidad, bien para recuperar en el escenario una parte del pasado colectivo que ha quedado relegado de la historiografía oficial en espectáculos de considerable densidad narrativa. [...] una representación no mimética, sino diegética, retomando a Aristóteles, en el momento en el que el narrador, presente y totalmente manifiesto en el acto de la enunciación, narra la historia sin identificarse con los

personajes y sin ocultarse tras ellos, al tiempo que se desarrollan temáticas de amplias miras históricas, sociales y/o políticas (7).

Es decir, una modalidad teatral adoptada y difundida con considerable éxito en Italia desde la década de 1990. Por lo general, el narrador se presenta a sí mismo en el escenario, donde pone la investigación realizada sobre un tema en forma de historia o sobre un hecho que le interesa, a partir de testimonios orales o mediante el uso de información escrita que se vuelve oral, para compartir con el público que quiere concienciar y en el que quiere despertar una conciencia civil.

Las historias pueden ser reales o imaginarias, pero siempre relacionadas a la realidad de los hechos y a la memoria colectiva. De hecho, el teatro de narración también se llama “teatro civil” por los contenidos sociales y por la relación directa con el público, a quien se invita a participar más fácilmente gracias a la ausencia de la cuarta pared.

Esta forma teatral agrega un fuerte componente humano y emocional a hechos que a menudo se reducen a estadísticas y títulos sensacionalistas en los medios de comunicación como son los naufragios de pateras llenas de inmigrantes en las costas de Sicilia, sobre todo en la isla Lampedusa puerta de ingreso a Europa para las personas que escapan de África. La dramaturgia de Prosa a través de la documentación contemporánea intenta fomentar una conciencia colectiva atenta a promover procesos de integración e inclusión que valoricen la diversidad, con especial referencia a las personas privadas de libertad personal como los inmigrantes.

Asimismo, la dramaturgia de Prosa pertenece a una forma particular de hacer teatro llamada por Marco de Marinis *Política de la performance* (2020) es decir un teatro que,

insiste non tanto sui prodotti, gli spettacoli, quanto sui processi di lavoro (workshop, atelier, allenamento, prove); e sottolinea ciò che – da questo punto di vista – rappresenta la cosa più importante in questi processi (e nei loro risultati): non tanto la creazione artistica, l'ambizione estetica, il fatto in sé di esibirsi e di esprimersi, quanto piuttosto l'allenamento pratico, corpo-mente, alla discussione, alla condivisione, al lavoro collettivo, all'accettazione concreta e quotidiana dell'altro, negli altri e in noi stessi. Fare esperienza dei processi performativi è ben altro e ben di più che andare semplicemente a teatro a vedere uno spettacolo, quindi è ben altro e ben di più che essere semplicemente uno spettatore (condizione che mantiene comunque tutta la sua importanza). Significa diventare almeno uno spettatore aumentato, moltiplicato, significa entrare a far parte, a pieno diritto, del mondo delle pratiche performative. Anche studiare “soltanto” queste pratiche, ma studiarle sul campo, può significare farne parte. Quindi, la politica della performance di cui parlo ha per soggetti principali gli artisti, ovviamente, ma anche gli spettatori attivi, aumentati, e, fra di essi, in particolare i ricercatori sulle pratiche performative. L'esperienza (diretta e indiretta) delle pratiche performative rappresenta un allenamento formidabile all'empatia, al saper fare gruppo, comunità, per riap-

prendere in definitiva a diventare quello che siamo o almeno dovremmo essere: esseri umani degni di questo nome [...]. Significa pensare al teatro come strumento efficace e pervasivo come pochi per far fronte a uno dei grandi problemi dell'umanità contemporanea: la paura del diverso, dell'altro (36).

Un teatro que no actúa como resistencia política sino como una «cultura de relaciones» donde esta última se convierte en práctica política. En otras palabras, un teatro performance que está probando a construir desde el escenario una nueva comunidad transidentitaria, transcultural, transnacional, que finalmente sea capaz de proponer un nuevo modelo de convivencia: la cohabitación.

Mediterráneo e inmigración temas centrales en el teatro de Lina Prosa

Las obras de la dramaturgia siciliana inciden sobre todo en la deconstrucción de la imagen oficial de las personas inmigrantes como enemigos, en esta línea se encuentran las historias y las voces de los inmigrantes como en *Cassandra on the road* (2009). Aquí Cassandra vuelve a ser nómada y extranjera, en cuerpo y palabra. Ella revive su pasado mítico bajo la apariencia de una emigrante griega en Estados Unidos, la hija de un supervisor en los Mercados Generales. Allí a solas con sus profecías, atraviesa los desiertos estadounidenses entre la incomunicabilidad, la experiencia de la marginación y la toma de conciencia.

Empeñadas en esta línea se encuentran las obras que forman la *Trilogía del naufragio* (2003-2013), un intento por sacar a relucir la individualidad, la historia y el punto de vista de las víctimas del drama y la violencia de la inmigración africana en Italia y en Europa. Las tres obras que componen la *Trilogía del Naufragio* (2013): *Lampedusa Beach* (2008), *Lampedusa Snow* (2012) y *Lampedusa Way* (2013) presentan la salida, el viaje y la muerte de los inmigrantes ilegales, estas historias constituyen una poética extremadamente sensible, en la que el uso de los recursos literarios así como de la violación de lo políticamente correcto posicionan al espectador como si estuviera junto a los protagonistas, escuchando sus pensamientos y emociones o nuevas formas de hacer agencia junto a los invisibles.

El naufragio es físico y moral pero siempre es humano y el agua es un elemento que podría unir. Sin embargo son las personas las que crean muros con este elemento. Así lo constatamos en la violencia sexual y posterior naufragio de la pequeña Shauba en *Lampedusa Beach*, el hallazgo del cuerpo desnudo inmóvil pero lleno de sueños silenciados de Mohamed en *Lampedusa Snow*, y la pérdida de la esperanza de Saif y Mahama en *Lampedusa Way*. Tres obras que simbolizan el declive de la humanidad en Occidente. Cada uno de los textos tiene un prólogo y un epílogo. El prólogo hace referencia a la realidad que inspiró la obra

y el compromiso del actor que interpretará el papel. En el epílogo se finaliza la historia, pero estando fuera de la narrativa poética del texto dramático y espectacular, éste parece cerrar una historia real que no solo rompe los límites entre ficción y realidad sino que excava y fija en la mente del espectador el punto de vista del inmigrante que ha vivido una Odisea para llegar a las costas de Lampedusa en busca de dignidad.

Las obras se desarrollan en el sur de Sicilia, en la isla de Lampedusa que en la vida real es una de las vías de ingreso de los inmigrantes africanos en Europa. Los protagonistas: Shauba en *Lampedusa Beach* y Mohamed en *Lampedusa Snow* intentan llegar a esta isla para hacer realidad su sueño de una vida mejor.

En *Lampedusa Beach*, el primero de los textos de la *Trilogía del naufragio*, la creatividad y el poder crítico de Prosa tienen como centro un sujeto diaspórico, racializado y femenino, cuyas peculiaridades siguen un patrón muy común en la migración. La protagonista del monólogo es la africana Shauba, bella, joven y negra, que se embarca clandestinamente en una patera que tiene como destino la isla de Lampedusa. El barco, con setecientos refugiados a bordo, se hunde. Su ya precario equilibrio se ve precipitado por una disputa entre los dos contrabandistas que dirigen la embarcación, ellos se disputan a la adolescente Shauba, la presa elegida para la violación. El monólogo se abre con la historia de Shauba en el mar, ella no sabe nadar pero consigue, por momentos, “flotar” gracias a las gafas que le regaló su tía adoptiva Mahama, su ausente y principal interlocutora, que preparó su marcha a Italia, una fuga que costó tres millones en efectivo y tres años de ahorro. Es en esta inmensidad “opaca” y líquida, donde se muere de vergüenza, que Prosa opta por una suspensión / intercambio de la frontera entre la especie humana y animal, la vida y la muerte, los sentidos y los sentimientos: así se describe el beso apasionado de Shauba con una sardina que huele a gangrena ligada al sentido de su probable final inminente, el cuerpo que se pudre “en el agua como una hoja”, el corazón que flota como “un barquito de papel dentro de una vasija llena de agua...Tan llena que va a estallar”, los cadáveres de otros naufragos, sus compañeros de viaje que gravitan a su alrededor como mesas humanas sin más huesos o con vientres descuartizados e hígados colgando, su condición de presa en el mar como el pescado que puede ser cazado por los pescadores. Prosa perfila el cuerpo humano como figura metonímica de una etnia / humanidad profanada, una concentración de carne y hueso, que asume, por razones obvias, el aspecto de un eterno retorno: su representación sigue las antiguas formas de esclavitud que se perpetúan con métodos y agentes diversificados en el presente, pero manteniendo inalterables los trágicos resultados, siempre con respecto al pasado.

Ahora bien, en las obras de Prosa no se trata de látigos que laceran el cuerpo y lo dejan desangrado, sino de una ruptura del tejido humano, primero alterado

y vejado durante el viaje y luego durante el naufragio. Nuevas formas de violencia que, sin embargo, no difieren en los resultados de las antiguas esclavitudes: envilecimiento y postración de lo humano. En la travesía de África a Italia, la patera se convierte en un sustituto simbólico de los barcos negreros, un lugar donde se dan formas de malversación y mercantilización / violaciones de los cuerpos, posibilitadas por la clandestinidad de los pasajeros, por su inexistencia legal.

La inteligente creación poética de Prosa asocia la “voz ahogada” de Shauba con una especie de síncope de apnea prolongado que se convierte en antídoto contra la descomposición silenciosa de la carne «Io che naufrago senza sosta, perché il mio naufrago non è un fatto che si conclude»(7) y contra la imposición de dominación humana. Así, aunque subyugada por estar privada de los derechos más elementales y aquejada por el duelo de su muerte anunciada, Shauba lanza un desafío desde su condición de subalterna que deja de serlo gracias a su reposicionamiento simbólico en el histórico proceso como sujeto / protagonista discordante, y en oposición al orden hegemónico. La de Shauba es, de hecho, una voz en off y contrasta con la visión teleológica occidental del progreso, con los falsos mitos propagados por una modernidad multilateral. Una voz que Prosa hace coincidir con una progresiva toma de conciencia por parte de Shauba de su estatus, que le permite identificar su procedencia con otro lugar que no reside en el centro pero que el centro ha surcado radicalmente, para desarrollar una visión crítica de la configuración de Occidente como medida del mundo a escala mundial y discernir las razones y causas del engaño que sufren quienes, como ella, se encuentran en condiciones de extrema pobreza y marginación. El Capitalismo es uno de ellos, precisamente el “Ccappittallissmmo” como se relata a lo largo del monólogo con un juego ortográfico marcado por el consonantismo que actúa como agente revelador de la diferencia social africana, el efecto de desorden africano “desde la ignorancia” elocuentemente atribuida por Prosa a las clases menos pudientes. De este modo, al introducir la oralidad Prosa no solamente reproduce ficcionalmente un sistema comunicativo; se adentra en lo que Guillermo Mariaca en 1995 denomina «un modo de producción cultural diferente que juega con dos lógicas culturales distintas y heterogéneas» (39). La palabra en la obra es la palabra de las sociedades letradas, pero es también la palabra de las comunidades ágrafas: «posee capacidad de encantamiento, poder sobrenatural, alcance sacralizador» (Rama 245). Es una palabra que al nombrar no solo evoca la realidad, sino que la invoca, la vuelve presente. Por ello, el signo lingüístico deja de ser algo puramente arbitrario y convencional para convertirse en magia y conjuro y permitir el acceso a un mundo misterioso de fuerzas naturales y sobrenaturales.

La emblemática figura política del cuerpo femenino, presente a lo largo del monólogo y encaminada a afirmar una especie de contraglobalización, es aquí

estigmatizada por el provocador proyecto de revuelta de Shauba contra un sistema dominado por los hombres y amoral que perpetúa formas de violencia destinadas a anular al sujeto subalterno. Shauba le pide al presidente del Estado italiano la abolición de los márgenes geográficos y las fronteras geopolíticas; es un acto de disidencia absolutamente consecuente y coherente con su rebelión contra el mundo clasificador:

Signor capo dello stato italiano [...]

Ecco il mio programma:

all'inizio farò la colf presso una famiglia italiana

mi piacerebbe una famiglia Ccappittallista,

voglio vedere da vicino come sono fatti i CCappittallisti.

Dopo un anno di lavoro farò la lavoratrice-studente.

Di sera. Corso di informatica.

Una volta preso il diploma mi impiegherò

in un ufficio di Roma e diterò tutto il giorno, o forse si dice digiterò?

Tornerò ogni tanto a trovare la famiglia cappittallista.

Perché io mi affeziono signor Capo dello Stato Italiano.

Lei mangia? Fa molliche? Ha bambini?

Posso venire a lavorare da lei?

Il mio programma non finisce qui.

A furia di digitare diventerò un'esperta.

Diventerò un'iccaro. No, che dico: un'haccker.

Mi perdoni l'errore.

In questa parola mi sono esercitata da sola.

Si vede che non c'è la mano di Mahama.

Mahama condanna qualunque idea sovversiva.

Entrerò nel computer di casa sua signor Capo dello Stato Italiano.

Guarderò tutto quello che non è possibile vedere.

Shauba/Iccaro/Haccker girerà nuda tra le sue leggi.

Porterà scompiglio anche perché nel suo computer

ci sono solo leggi maschili...

Stando così le cose, per una certa questione morale

le consiglio di chiudere lo Stato per almeno un'ora.

Io mi ritiro, ma lei chiuda, nasconda la vergogna.

Io darò il via al più grande esodo affricano.

In un'ora ce la farò. Se lei chiude. Se chiude un occhio.

Devo aiutare quelli come me.

E' in arrivo a Lampedusa un'altra carretta del mare.

Mia cugina è lì. Nell'altra ancora c'è la figlia di mia cugina.

Nell'altra ancora la prima nipote incinta

Perché signor Capo dello Stato Italiano quelli dell'Affrica

siamo come una collana di perle spezzata: ci sfiliamo ad uno ad uno.

Qualcuna cade in buone mani, qualcuna si perde.

Qualcuna arriva a destinazione.

Qualcuna annega e tutto finisce qui (12).

En lo alto de la barca, justo antes de hundirse, así percibe Shauba a Lampedusa: «Non esagero a dirti che Lampedusa mi è sembrata Triburti. Ho sorriso. Il nuovo mondo mi è sembrato talmente piccolo che ho pensato “Valeva la pena andare fino a Lampedusa per sentirsi a casa?”» (9).

En esta hipotética eliminación de los márgenes adquiere una importancia capital el Mediterráneo, que ha acaparado titulares en las últimas décadas por su ominoso papel de cementerio de África. En cambio en la ora de Prosa la responsabilidad es sólo humana.

Il naufragio è stato totale.
Ma è stato di una semplicità assoluta.
Lo sai perché? Non c'è stata tempesta.
Non c'è stata lotta, resistenza.
Nessuna manovra di perizia marinara.
Nessuna chiamata di capitano.
Nessun avviso. Nessuna campanella.
Non c'è stato innalzamento di onda.
Niente che riguardasse il mare.
Il mare è innocente (9).

La originalidad de la dramaturga siciliana está en situar como culminación del camino cognitivo de Shauba no un agua genérica, sino la mediterránea, sugiriendo claramente la importancia gnoseológica y educativa de este espacio, «Mi autoeleggo regina dell'immensità nella danza del molusco che vuole entrarmi in bocca. Mi completo con l'acqua dopo avere inghiottito fuoco, terra, aria, in quel paese d' Africa» (8).

Una idea opuesta a las frecuentes y selectivas reconversiones unidireccionales de este mar como una “frontera líquida” divisoria de aguas entre dos mundos: el norte rico y el sur pobre o a la cuna del eurocentrismo. Prosa desafía la recurrente occidentalización del Mediterráneo y redescubre su valor como punto de encuentro de raíces culturales y recorridos históricos, mestizaje de pueblos y razas.

La disputa de Shauba y su reivindicación de la supresión de las fronteras se completa en las etapas finales del monólogo.

Signor capo dello stato italiano
Togli l'acqua tra l'Italia e l'Affrica...
Noi non abbiamo barche adatte per venirti a trovare...
Non abbiamo elettropompe adatte a fare lavori così impegnativi
Mi hanno detto che un certo Leonardo potrebbe fare un lavoro del genere...
Togli l'acqua e vedrai giù in fondo che Italia e Affrica sono unite... (12).

La denuncia atribuida a Shauba como reacción a su clandestinidad sojuzgada establece, aunque sea de manera ficticia, una barrera a la erosión de los derechos

sociales y políticos de todos los inmigrantes, no solo en la perspectiva femenina o de un ideal de ascensión sino también en nombre de una necesidad humana. Prosa, en línea con lo que señalaba la poeta africana Audre Lorde en su famosa obra *La hermana extranjera*, demuestra que entre las mujeres «no son las diferencias las que nos paralizan, sino el silencio. Y hay muchos silencios que hay que romper» (44).

Si en *Lampedusa Beach* la frontera sigue siendo el espacio líquido e insuperable del Mediterráneo representado en la verticalidad del descenso de Shauba hacia el fondo del mar, el naufragio de la humanidad, en *Lampedusa Snow* el espacio se duplica convirtiéndose así en una doble frontera pues la obra está inspirada, como el texto anterior, en una noticia de crónica y siempre a través del monólogo Mohamed, hermano de Shauba narra su historia, él está desde hace seis meses en un centro para inmigrantes en los Alpes italianos, mientras las autoridades examinan su solicitud de asilo político. Ha sido trasladado allí junto a otros inmigrantes de diferentes países africanos, todos como él reciben ayuda humanitaria y carecen de documentos de identidad que les permitan acceder a una vida digna fuera del centro.

Un escenario que sirve para ilustrar mejor la idea de una doble frontera como privación de libertad y transformación de la persona migrante en un paria marginado por la sociedad en la que esperaba ser acogido. Mohamed tiene que afrontar el aislamiento frente a la verticalidad de la montaña, la privación de los derechos y espacios de la humanidad común, un paria, sin voz y sin rostro desde el punto de vista de la alteridad. Está ubicado en un lugar donde cualquier relación entre el Otro y la sociedad del país anfitrión se vuelve imposible.

Mohamed cuenta los preparativos de su viaje, como se había preparado para afrontar la travesía, confiado en su condición social de ingeniero informático, con objetos que deberían haberle facilitado el contacto y la inserción en el país anfitrión. Sin embargo, al llegar a Lampedusa, Mohamed estaba desnudo, el mar lo había privado de cualquier tipo de identidad que pudiera diferenciarlo del resto de supervivientes. Así anónimo en la masa de inmigrantes ilegales, formará parte de las estadísticas comunicadas por los medios de comunicación que borran todo rastro de individualidad y será trasladado a un frío centro de detención temporáneo para personas que solicitan asilo político. Allí Mohamed verá la nieve por primera vez y soñará despierto gracias a un trozo de papel que encontrara en la sudadera que recibió de los voluntarios del centro. El contacto con el papel le producirá una suspensión del tiempo y la realidad del encierro dará paso a la imaginación. La tarjeta encontrada en la sudadera que le han dado en el centro, lo llevará a imaginar que es dinero olvidado por un adinerado dueño de la sudadera, la ilusión de este dinero le permitirá hacer un viaje imaginario a Roma, irá al Vaticano en donde presentará su solicitud de asilo y luego se unirá

a los famosos guardias suizos. Sin embargo, un segundo contacto con la hoja de papel devolverá el joven a la realidad: lo que Mohamed creía que era dinero era en realidad una tarjeta de golosinas que contenía un mensaje desesperado del dueño de la sudadera quien se había suicidado por amor. Este encuentro entre diferentes culturas y lenguas a través del sufrimiento crea un espacio en el que la ilusión es fundamental para escapar de la violencia, de la condición de migrante confinado. Con este desencuentro con la realidad la obra *Lampedusa Snow* termina y luego en el epílogo final Prosa se hace portadora de la historia de los vencidos «Finisce la realtà. Comincia l'irrealtà» (29). La verdadera historia de los Mohameds de estas tierras continúa, él ha sido encontrado, su cuerpo está sepultado por una avalancha de nieve y su muerte aparece en el pie de foto en una noticia donde el jefe del socorro alpino declara «è un profugo africano che si è ucciso per amore ... ci sono tracce di sangue. Portatelo a valle. Con l'elicottero» (30).

Los rescatistas alpinos habían encontrado su cuerpo junto a la solicitud de asilo político y la carta de despedida del dueño suicida de la sudadera que Mohamed llevaba puesta. La presencia de estos objetos y las huellas de sangre en el cadáver llevan al jefe de rescatadores a reescribir la historia de Mohamed como la de un migrante africano que se suicidó por amor. Este final irónico subraya la incapacidad de las autoridades del país para acoger y reconocer las huellas de los migrantes contemporáneos, aceptar su alteridad y, por tanto, escribir una historia que los salve del olvido y les reconozca como lo que son: personas.

El procedimiento metonímico se retoma en *Lampedusa Way*. Así la escena se desarrolla en una playa de Lampedusa, en esta se encuentran sentados Mahama, tía de Shauba e interlocutor fantasma en *Lampedusa Beach*, y Saif, el tío adoptivo de Mohamed, mencionado repetidamente en *Lampedusa Snow*. Ellos han llegado en un crucero como turistas para encontrar las huellas de los dos sobrinos y están esperando noticias de un personaje el “Cappitalista” que debería llevarles noticias de Shauba y Mohamed, pero él nunca llegará. En esta espera beckettiana, el movimiento implícitamente sugerido por el título *Lampedusa Way* se transforma en ausencia que inmoviliza a los dos personajes en un solo lugar: la playa de Lampedusa “Lipadusa” que por un lado recuerda el turismo y la alegría de las personas de Occidente y por otro lado, evoca naufragios y muerte de inmigrantes africanos. La copresencia de cuerpos que cuentan y cuerpos que no importan dándose la espalda.

Prosa con la Trilogía narra la crónica del Naufragio de la especie humana, expone una imagen clara y desangelada de la realidad en donde desdibuja la figura de estos antihéroes del siglo XXI como enemigos, imaginarios “normalizados” a través de las crónicas de los periódicos y en los telediarios aliados al Capitalista de turno.

Traducción como acto político, hacia nuevas ciudadanías

Actualmente es posible identificar algunas similitudes en la evolución del fenómeno migratorio entre Italia y Perú: ambas realidades han pasado de ser tierra de emigrantes durante el siglo XX a ser meta de inmigrantes en el presente siglo. Este desarrollo ha dado origen a nuevos escenarios y a nuevos problemas a los cuales ambos pueblos han reaccionado a menudo, de manera parecida: olvidando su pasado migratorio, criminalizando, estigmatizando y marginalizando a través de discursos de odio a los nuevos condenados de la tierra que llegan a sus suelos.

En Perú, según el reporte de la Superintendencia Nacional de Migraciones, entre enero de 2016 y diciembre de 2022, 1.593.429 personas venezolanas habrían ingresado por punto de control migratorio y de ellas 748.781 permanecen en el Perú. Sin embargo, según datos del Banco Mundial la cifra no oficial se estima en aproximadamente 1, 2 millones (Dávalos en Banco Mundial 2020).

Esta migración ha desencadenado actitudes negativas contra los migrantes, a quienes se les culpa de todos los problemas sociales ya existentes en el país, como la informalidad en el mercado laboral, el aumento de la desocupación y la inseguridad ciudadana. Como señala Fernando Solís en su tesis *¿Influye la inmigración venezolana en el crecimiento de la informalidad en Lima metropolitana? de 2020:*

En los últimos años se ha visto el incremento de la migración extranjera en el Perú, especialmente la venezolana. Esto debido a la crisis que se desató en dicho país lo que generó una amplia inmigración hacia el Perú, siendo el segundo país luego de Colombia con mayor número de inmigrantes según lo confirmó la Agencia de la ONU para los refugiados. Este suceso generó diversos efectos en la economía peruana, para lo cual alguno de ellos no ha sido del todo bueno por ejemplo en el mercado laboral, donde en el país más del 70% representa la parte informal.

Este problema se debe a diversas causas como las barreras burocráticas que la entidad regulatoria del estado (SUNAT) impone a las personas a la hora de regularizar sus empresas, pues las personas venezolanas al no contar con la documentación adecuada no pueden contar con un trabajo formal y por ello trabajan de forma independiente vendiendo productos en la calle, trabajando en lugares donde no existe derechos laborales ni se ejerce los pagos de impuestos o en peor de los casos cometiendo delitos (3).

En este contexto el término “veneco” viene siendo empleado para referirse despectivamente a un venezolano, presentando la misma connotación negativa de palabras como “cholo” o “serrano” con las cuales aún se discrimina a los migrantes e hijos de migrantes andinos en las grandes ciudades como Lima¹.

1 Las migraciones internas históricamente, desde la primera mitad del siglo XX se dinamizan especialmente, desde su segunda mitad, acelerándose hasta la década de 1970 y declinando si-

En tal contexto nace en 2021 el proyecto de investigación acción *Teatro de la migración en diálogo* gracias al apoyo logístico de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al interno de este proyecto estamos llevando a cabo la traducción de la *Trilogía del Naufragio* de Lina Prosa del italiano al español, en la variedad diatópica andina. Esta actividad se presenta como una propuesta que implica más allá de un estudio de teatro comparado, una estrategia para socializar nuevas prácticas artísticas que visibilizan al sujeto subalterno inmigrante abyecto como sujeto de la historia. En el caso de la trilogía se trata de la migración sobre todo de origen africana en Italia. Sin embargo, la traducción tenía como objetivo subvertir el orden natural subyacente al discurso sobre el movimiento migratorio actual a escala global, que involucra a millones de seres humanos desplazándose mayormente a través de las fronteras de los Estados nacionales, y la dificultad de tales Estados para dar respuesta a sus demandas de inclusión. En tal sentido se está intentando, a través del acercamiento de las obras de Lina Prosa al contexto peruano, poner en diálogo una revisión de los elementos estructurales de la noción y práctica de la ciudadanía vigente, de raigambre moderna, una visión que implica la exclusión del sujeto inmigrante venezolano y el migrante interno de zonas del interior del país y que está en la base de legislaciones y políticas migratorias excluyentes, frente a las cuales se hace necesario un tratamiento de la noción de ciudadanía que tenga en cuenta la dimensión cultural de la misma, vale decir, el estudio de la ciudadanía intercultural, una resignificación de la categoría ciudadanía que habilite el ejercicio político de las mayorías tradicionalmente silenciadas (Berisso 70).

Asimismo, las actividades del proyecto inciden en el diálogo entre el teatro de la migración y del desplazamiento que se está desarrollando en diferentes países de Europa como Alemania, España, Francia e Italia y en América (sobre todo en México en América del Norte y en diferentes países de América del Sur). En un primer momento hemos organizado coloquios para que Lina Prosa conozca la realidad del teatro de la migración en Perú y para dar a conocer la biografía y el teatro de Lina Prosa entre dramaturgos y dramaturgas hispanoamericanos/as que se han ocupado del tema de la migración en sus obras como: Ana Correa, César Escuza, Perla de la Rosa, Amaranta Osorio, Juan Souki y Mariana Althaus entre otros. Por otro lado, se está incidiendo en la recepción, y difusión de su legado intelectual y de su praxis artística-educativa en el ámbito peruano e hispanoamericano a través de la traducción de la *Trilogía del Naufragio* y la puesta en escena de una reescritura de la misma en Perú. Actualmente nos estamos ocupando de la formación de una red internacional que se ocupe del teatro de

gnificativamente en las décadas de 1990 y 2000. Esto ocurre en un contexto de desarrollo del capitalismo ligado a sus diferentes modelos macro económicos.

la migración a escala global. Nuestro objetivo es dar respuestas interdisciplinarias, colectivas e interculturales a un fenómeno complejo y ancestral como es la migración.

Obras citadas

- Alfaro, S.; Ansión, J. & Tubino, F. (2008): *Ciudadanía intercultural. Conceptos y pedagogías desde América Latina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Agier, M. (2017): De la frontera a la condición cosmopolita. La antropología más allá del multiculturalismo. *Frontera Norte*, 26, 3e, pp. 57-73. Recuperado de <https://doi.org/10.17428/rfn.v26i3e.1681> (Visitado el 23/06/2023).
- Dávalos en Banco Mundial en el Perú. Recuperado de <https://www.bancomundial.org/es/country/peru> (Visitado el 13/06/2023).
- Berisso, D. (2019): Construcción de ciudadanía y transformación de la filosofía. En M. L. Rubinelli (Ed.), *Ciudadanías en construcción* (pp. 65-80). San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- Bettini, M. (2001, julio-agosto): Contra las raíces. Tradición, identidad, memoria. *Revista de Occidente*, pp. 79-97.
- Bettini, M. (2020): *Hai sbagliato foresta*. Bologna: Il Mulino.
- Campagna, M. (1979): *I fatti di Bronte-Caccia alle streghe-La valle di Minnola*. Catania: Giannotta.
- De Marinis, M. (2020): *Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire*. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- Duch, L. (1974): *Ciencia de la religión y mito: estudios sobre la interpretación del mito*. Barcelona: Publicacions del'Abadia de Montserrat.
- Fiume, M. (2006): *Siciliane. Dizionario biografico*. Siracusa: Emanuele Romeo.
- Gadamer, H. G. (2007): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- HISTAL (2014): Groupe de recherche HISTAL: Dix années de recherche en histoire de la traduction en Amérique latine. Conférence MIDI. Département de linguistique et de traduction. Université de Montréal. 4 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://ling-trad.umontreal.ca/ressources-services/conferences-midiaccueil/conferences-midi-archives/> (Visitado el 23/05/2023).
- Lienhard, M. (1995): Oralidad. *Memorias de JALLA-Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, 1, pp. 11-15.
- Lorde, A. (2003): *La hermana extranjera la extranjera: artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Mariaca, G. (1995): *Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde la región andina*. La Paz: Sierpe.
- Mastrocola, P. (1996): *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Mauceri, M. & Niccola, M. (2015): *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Milano: Mondadori.
- Merini, A. (2008): Una volta sognai. En *Progetto Migranti*. Recuperado de http://web.iisfalcone-righi.edu.it/migranti_nuovaversione/?p=480 (Visitado el 21/08/2023).
- Monroy, B. (2013): *Ragazzo di razza incerta*. Bari: La Meridiana.
- Monroy, B. (2015): *Dido operetta pop*. Napoli: Avagliano.
- Monroy, B. (2018): *Storia di Giulietta*. Bari: La Meridiana.
- Pérez, J. (2013): El Teatro de narración, oraciones civiles, teatro de la memoria. *Zibaldone. Estudios italianos de La Torre del Virrey*, 1, 2, pp. 45-55.

- Pincherle, A. (2016): Il coraggio di una scrittrice: Amelia Pincherle Rosselli. Recuperado de <https://www.gruppolaico.it/2016/12/25/il-coraggio-di-una-scrittrice-amelia-pincherle-rosselli/> (Visitado el 23/05/2023).
- Prosa, L. (2008): *Lampedusa Beach*. En L. Prosa, *Trilogía del naufragio* (pp. 5-26). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2012): *Lampedusa Snow*. En L. Prosa, *Trilogía del naufragio* (pp. 27-41). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2013): *Lampedusa Way*. En L. Prosa, *Trilogía del naufragio* (pp. 42-62). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2013): *Trilogía del naufragio*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2018): Cassandra on the road. En L. Prosa (Ed.), *Miti senza dei. Teatro senza dio* (pp. 33-45). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Prosa, L. (2020): *Pagina zero. Ritratto di naufrago numero zero-Formula 1-Il buio sulle radici-Gorki del Friuli-Ulisse Artico*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Pulga, M. (2020): *Donne in scena*. Roma: Aracne.
- Rama, Á. (1985): *La ópera de los pobres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rancière, J. (1996): *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ricoeur, P. & Boccali, R. (2013): *Ermeneutica delle migrazioni: saggi, discorsi, contributi*. Milano: Mimesis.
- Rizzo, E. (2020): Le donne del teatro siciliano. Marinella Bragaglia e Maria Campagna. *Vitamine vaganti*, 87. Recuperado de <https://vitaminevaganti.com/2020/11/07/le-donne-del-teatro-siciliano-marinella-bragaglia-e-maria-campagna/> (Visitado el 20/05/2023).
- Sabato, F. (1910): *U sapiti com'è*. Roma: Stabilimento Tipografico Riccardo Garroni. Recuperado de <https://www.ateatro.info/copioni/u-sapiti-come/> (Visitado el 08/09/2023).
- Seibold, J. (2006): La Interculturalidad como desafío. Una mirada filosófica. *Stromata*, 62, pp. 211-226.
- Seibol, J. (2008): La ciudadanía intercultural. Un nuevo desafío para nuestros pueblos latinoamericanos y caribeños. *Stromatha*, 64, 3-4, pp. 219-232.
- Solís, F. (2020): ¿Influye la inmigración venezolana en el crecimiento de la informalidad en Lima metropolitana? Recuperado de https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/11634/Gutierrez_Inmigracion-venezolana-informalidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Visitado el 07/09/2023).
- Spivak, G. (1985): Subaltern Studies: Deconstructing Historiography. En R. Guha (Ed.), *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society* (pp. 330-363). Delhi: Oxford University Press. Traducción de Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui. Recuperado de <https://reflexionesdecoloniales.files.wordpress.com/2013/03/spivak.pdf> (Visitado el 25/06/2023).
- Toury, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.