

## **Migración, maternidad y denuncia: un nuevo campo de batalla en la dramaturgia española de mujer**

Karolina Kumor  
*Universidad de Varsovia*  
[k.kumor@uw.edu.pl](mailto:k.kumor@uw.edu.pl)

Kamil Seruga  
*Universidad de Varsovia*  
[k.seruga@uw.edu.pl](mailto:k.seruga@uw.edu.pl)

### **Palabras clave:**

Migración. Maternidad. Denuncia. Campo de batalla. Dramaturgia española de mujer

### **Resumen:**

En el presente trabajo analizamos algunas obras de Angélica Liddell, Aurora Mateos y Antonia Bueno que abordan la problemática de las políticas migratorias de Occidente. En el centro de nuestro interés se halla la figura de la mujer embarazada y de la madre que se torna un constructo con potencial dramático de denuncia social. Al mismo tiempo, pretendemos examinar el proceso migratorio desde la perspectiva de un campo de batalla, en el marco del cual los migrantes quedan empujados al margen por el poder hegemónico.

---

## **Migration, Motherhood, and Social Denunciation: a New Battlefield in the Spanish Women Playwrights' Dramaturgy**

### **Keywords:**

Migration. Motherhood. Denunciation. Battlefield. Spanish women's dramaturgy.

### **Abstract:**

The paper investigates stage plays, which address the issue of Western European migration policies and focuses on the works of Angélica Liddell, Aurora Mateos and Antonia Bueno. The main analytical perspective are two female figures: a pregnant woman and a mother. Within the adopted framework both are perceived as constructs with dramatic potential for social denunciation. The study also aims to examine the migration processes in terms of a battlefield. The migrants, marginalized and excluded by the hegemonic power, are thus examined from the perspective of their agency within a conflictive space.

---

La cuestión de la migración es uno de los mayores desafíos al que nos enfrentamos en la actualidad. No podemos negar que los cambios acaecidos en las sociedades contemporáneas, a raíz de los diferentes avances tecnológicos, económicos y sociales, la globalización y la aparición de los *mass media*, han inducido una democratización de los desplazamientos, en tanto que estos parecerían estar más al alcance para una mayoría de los habitantes de esta nuestra aldea global. La actual geometría del capital, por la que la riqueza de un lugar determina la pobreza en otros lugares, obliga a muchos a intentar mejorar sus condiciones de vida. Los migrantes que deciden escapar de su miseria están convencidos de que podrán alcanzar el estado de bienestar, mientras que las poblaciones de acogida los observan como una acechante amenaza, enemiga del orden establecido.

El fenómeno de la migración es también tema predilecto del teatro español. Prueba de ello es el gran número de obras que tratan el tema o incluyen personajes migrantes (y que, por extensión, abordan asuntos migratorios)<sup>1</sup>. El creciente interés de los dramaturgos por la problemática migratoria, que en el contexto español se observa desde los años noventa del siglo pasado, demuestra la necesidad de indagar en el asunto también desde el enfoque académico<sup>2</sup>. La particularidad del teatro de migración se debe, sin duda, a su estrecho vínculo con la realidad. Como advirtió Ignacio del Moral durante la mesa de autores sobre la emigración, muchas de las obras están inspiradas en hechos reales que los medios de comunicación transmiten:

---

<sup>1</sup> Coleman, el estudioso americano que ha dedicado un monográfico a la cuestión del teatro de migración español, constata que «There is a surprisingly large archive of more than sixty plays that directly delve into the so-called Spanish immigration question», véase Coleman, 2020: 6.

<sup>2</sup> De hecho, el tema en los últimos años ha sido explorado con bastante asiduidad, si bien Coleman advierte que «there has only been one book-length study on the representation of immigration in Spanish theater, Eileen J. Doll's *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: Buscando una nueva identidad española*», véase Coleman 2020: 7. Aunque coincidimos con que faltan trabajos monográficos relativos al tema, no podemos obviar toda una serie de publicaciones de formatos menos extensos que, junto a una serie de interpretaciones de obras selectas, aportan importantes estudios, de corte panorámico, sobre la migración en el teatro (entre ellos destacan los trabajos de Pérez-Rasilla [2010], Gutiérrez Carbajo [2012], García Manso [2016]).



---

Las dos obras que has citado [*La mirada del hombre oscuro* y *Rey Negro*] nacen de noticias de prensa. Yo cuando leo el periódico encuentro constantemente noticias que son obras perfectas, no hay más que escribirlas. El tema de las pateras, [que] ahora ya es algo cotidiano, nos hemos familiarizado y pierde esa contundencia, pero entonces, por el año 1991 o 1992, que eran los primeros casos, tenía algo impresionante [...]. Hay algo de fatalidad, de tragedia, que me llegaba mucho. [...] Yo lo veía como el otro lado del espejo de Robinson Crusoe [...] [Aguilera y otros, 2005: 19].

A pesar de la supuesta pérdida de contundencia del tema de la patera en la actualidad, que el dramaturgo ya señalaba, consideramos que se trata de una imagen aún vigente en los medios de comunicación, que la erige como una constante del discurso sobre la migración. Es más, avalados por el estudio de Coleman, nos aventuramos a formular la tesis de que la recurrencia de este elemento en los noticieros y la prensa conduce a convertir la patera en un símbolo de la migración. Según el investigador americano, su dimensión simbólica:

has evoked in politicians and the media alike the arousal of autochthonous anxiety and fear of a foreign “invasion”. *Patera* crossings account for less than 1 percent of the immigrant population in Spain, however. The discrepancy between the actual data and the general perception is predicated on race as a phobogenic object that is then sensationalized [Coleman, 2020: 10].

Al entrar en el discurso mediático, y por ende, en la esfera de lo político, la patera, con todas sus connotaciones simbólicas, se transforma en una herramienta de ejercicio de poder. Su potencial político no pasa desapercibido para los dramaturgos, que conscientes de la gran fuerza dramática de la patera, no solo se sirven de ella como referente a la realidad sino que también la utilizan como objeto contextualizador de esta colisión de dos mundos.

Así, la teatralización del proceso migratorio, en cuanto colisión entre dos mundos, se plasma como un campo de batalla. Si bien este término aparece ya en el estudio sociológico de Sergio Caggiano [2019] que analiza



el movimiento de personas, en el presente artículo quisiéramos darle un enfoque distinto. Consideramos, pues, que el campo de batalla apunta a dos nociones clave: por un lado, a la espacialidad (el campo) y, por el otro, al conflicto (la batalla). Aunque en el contexto de la migración no aludimos a un campo bélico (esto es, al espacio de actos militares), la dinámica del enfrentamiento entre dos actantes apunta a la geometría de las fuerzas propia del campo de batalla en su sentido literal.

El campo de batalla se produce en un lugar físico, perceptible y palpable, pero al tratarse de un concepto que atañe a lo social, no podemos evitar recurrir a las teorizaciones de Bourdieu. Como ya interpretara Vázquez García [2002: 118], un campo, según Bourdieu, «es en primer lugar un universo estructurado y no un simple agregado de individuos, productos e instituciones. En el campo, cada agente y cada obra se definen por oposición a los restantes»<sup>3</sup>. Además de una concretización física, el campo de batalla sería, entonces, un campo particular dentro de lo que denominamos el espacio social, tal y como lo perciben Henri Lefebvre o Edward Soja<sup>4</sup>. El campo de batalla visibiliza y pone en espacio las diferentes prácticas económicas, culturales y políticas, al igual que las interrelaciones –o, mejor dicho, oposiciones– entre los actores del mismo. De esta manera, el espacio físico se somete continuamente a las transformaciones con el fin de evidenciar dichas prácticas.

Ahora bien, en el contexto del flujo migratorio, es plausible observar cierta paradoja que se evidencia en la antes mencionada dimensión simbólica de la patera. El migrante, en cuanto actante de la operación ‘ofensiva’ de invadir la frontera, colocado en una patera frágil y

---

<sup>3</sup> Sin embargo, en lo que divergen en cuanto a su conceptualización el campo de batalla y campo de Bourdieu es el aspecto de la unidad. Según entendemos al sociólogo francés, la unidad se basa en que los actores que se hallan en el campo «se oponen entre sí, pueden estar en desacuerdo sobre las cuestiones que discuten, pero al menos tienen que estar de acuerdo para discutir sobre tales cuestiones y no sobre otras», véase Vázquez García, 2002: 119. En el caso del campo de batalla, el conflicto estriba en la falta de dicha unidad, ya que los actores ni siquiera se ponen de acuerdo para ‘discutir’ el asunto de la migración.

<sup>4</sup> Nos referimos aquí, ante todo, a *The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Rethorisation*, de Soja [1985] y *La producción del espacio*, de Lefebvre [2013].



quebrantable, se halla en una posición de desventaja frente a su opositor. Este último, aunque en una posición aparentemente ‘defensora’, siempre estará aventajado; ya sean sus ventajas de carácter institucional, económico o cultural. Al mismo tiempo, su actitud defensiva ante los migrantes suele tomar una forma agresiva y violenta, tanto a nivel físico como simbólico. La violencia física y simbólica que se desata en esta relación no es casual ni un acto aislado; de hecho, adquiere un aspecto recurrente. Es por ello que, aunque podamos distinguir las diferentes etapas del proceso migratorio (la preparación – la inserción – la asimilación), el campo de batalla es un espacio perpetuo que se multiplica, o mejor dicho, que se resemantiza; en otras palabras, no constituye un campo con fronteras bien delimitadas.

Así, el aspecto espacial del campo de batalla tiene que ver con la conceptualización del espacio en términos de Doreen Massey. Según esta autora [2012: 158], el espacio como un «producto de las “relaciones”, relaciones que están necesariamente implícitas en las prácticas materiales que deben realizarse, siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado». Dada la naturaleza del campo de batalla ‘en vías de construcción’, las relaciones que dentro operan son susceptibles a un amplio abanico de modificaciones, al tiempo que coexisten con otras que aún están en proceso de establecerse o que nunca llegarán a producirse.

La naturaleza variable y abierta del campo de batalla hace posible que un terreno tradicionalmente reservado a los hombres, en la contemporaneidad esté siendo reivindicado por mujeres que participan en el flujo migratorio activamente. Aludimos aquí a la noción de ‘feminización de la migración’, que Castles y Miller [1998] acuñaron en los años noventa<sup>5</sup>, y que hace referencia a la participación y al protagonismo de la mujer en su nuevo rol de cabeza de familia, a la que sustenta. Precisamente por esta razón, nos parece de suma importancia la voz de aquellas dramaturgas que toman la palabra sobre la migración, incluyendo en la escena a personajes

---

<sup>5</sup> Véase Castles, Stephen, Miller, Mark. J., *The age of migration: International population movement in the modern world*. New York, The Guilford Press, 1998.



de inmigrantes femeninos. Como apunta García Manso [2011: 115], «se observa una mayor preocupación en la autoría femenina por aspectos como la violencia de género en sus diversas manifestaciones, la ocupación laboral de las mujeres inmigrantes en el trabajo doméstico, la maternidad transnacional o la ruptura de los modelos tradicionales de feminidad ligada a la iniciativa migratoria».

Entre la gran cantidad de obras de autoría femenina que ubican la figura de la mujer en el centro del mosaico migratorio, son cuatro las obras que integran el corpus del presente trabajo: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*<sup>6</sup>, de Angélica Liddell; *Memorias de un mundo perdido*<sup>7</sup>, de Aurora Mateos; *Aulidi (hijo mío)*<sup>8</sup> y *Zahra, favorita de Al-Andalus*<sup>9</sup>, de Antonia Bueno. Lo que más nos interesa en las obras seleccionadas es la manera en la que se construyen las imágenes de la mujer embarazada o de la madre. Estas se utilizan para denunciar los horrores del éxodo en pateras y las muertes de las mujeres inmigrantes. En el centro de nuestro análisis, por tanto, se halla esta peculiar figura de la migrante entendida como uno de los actantes en el mencionado campo de batalla, al tiempo que también se torna un constructo con potencial dramático de denuncia social.

De las cuatro obras elegidas, sin duda alguna, el texto de Angélica Liddell es el más conocido y representado. Como sabemos, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* es un texto orientado a lo performativo en el que Liddell, como actriz, encarna el papel de la Puta, quien entabla el diálogo con el público. En su discurso hace alusión, entre

<sup>6</sup> Estreno: 31 de octubre de 2003 en el Centro Cultural Rigoberta Menchú de Leganés (Madrid). Dirección y escenografía: Angélica Liddell. Intérpretes: Angélica Liddell y Gumersindo Puche.

<sup>7</sup> Estreno: 20 de octubre de 2006 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, dentro del Encuentro de Escuelas de Teatro del Salón Internacional del Libro Teatral. Dirección: Jaroslaw Bielski. Intérpretes: Jesús Cortés y Raúl Chacón.

<sup>8</sup> Sin estrenar. Se celebraron varias lecturas dramatizadas, la primera, interpretada por la propia autora, tuvo lugar el 11 de mayo del 2006 en el marco del Seminario «Género e Interculturalidad» organizado por la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

<sup>9</sup> Estreno: 20 de octubre de 2002 en el Teatro Federico García Lorca de Getafe (Madrid), dentro del Festival de Otoño. Dirección: Antonia Bueno. Intérpretes: Rafael Campos, Valentina Sarmiento, Saida Mahmut, Nouaman Mribti, Manolo Rochel, Blanca Nicolás, Resu Morales y Wafir Sheik.



otros, a las travesías marítimas por el Estrecho en embarcaciones frágiles, apelando, al parecer, al imaginario de las migrantes que los medios de comunicación divulgan<sup>10</sup>. Basta con pensar en la metáfora visual que evoca para referirse a las cuatro víctimas que murieron ahogadas en el mar Mediterráneo, cuyos «vientres hinchados de agua hicieron creer erróneamente que estaban embarazadas» [Liddell, 2012: 13]. Es a través de esta imagen que Liddell, al igual que los medios de comunicación, relaciona a las mujeres embarazadas (o con niños pequeños) con el fenómeno de las pateras, aunque consigue con ello dar un paso más en su denuncia al vincular la patera y el embarazo con la muerte.

Pero, donde encontramos la imagen de la mujer embarazada más nítidamente perfilada es en el pasaje en el que la Puta habla de la inmigrante pariente que se arrastra por la arena de la costa española tras ser escupida por el Mediterráneo. Impávidos turistas observan el suceso desde sus tumbonas. El campo de batalla se revela aquí en el espacio dramático que se somete al proceso de transformación simbólica. El mar Mediterráneo se metamorfosea, mutando de reservorio a frontera en términos del espacio social. Además de constituirse como una barrera física difícil de franquear, se define como un gran cementerio acuático, producto de las prácticas políticas españolas. En este sentido, el cuerpo de la madre arrojado en la playa funciona como un elemento que permite a Liddell amplificar la dimensión crítica de la obra, de por sí depositada en estas relaciones espaciales. Es más, el cuerpo en cuestión se somete discursivamente al proceso de animalización. La mujer es comparada con una lombriz enorme, negra y enferma, asemejada a un reptil espantoso que se mueve por

---

<sup>10</sup> Según el estudio de Olmos Alcaraz, la imagen de la mujer migrante en los espacios informativos casi siempre aparece vinculada con la patera y con el embarazo o la maternidad, lo que demuestra «una clara tendencia de la televisión por la espectacularidad y el dramatismo, dado que de ningún modo la mayor parte de la inmigración llega a Andalucía (y/o España) de manera irregular y en embarcaciones de precarias condiciones. No obstante, la mitad de las unidades informativas sobre mujeres inmigrantes del corpus analizado hablan de pateras (50%), mujeres embarazadas y pateras (el 15%) y/o mujeres acompañadas de niños pequeños o bebés y pateras (otro 15%)». Véase Olmos Alcaraz, 2013: 78-79.



espasmos y que suelta espuma y algas por la boca. Si ya estas descripciones son perturbadoras y repugnantes, la agonía horripilante de la mujer que da a luz consigue intensificar aún más estas sensaciones:

Aquella lombriz espasmódica expulsó un bebé  
 y siguió arrastrándose por la arena  
 y arrastrando al bebé junto a ella  
 entre las piernas,  
 como si el cordón umbilical fuera la correa de un caniche.  
 Expulsó al bebé mientras se arrastraba, [...]  
 En ningún momento dejó de arrastrarse.  
 Expulsó al bebé,  
 el bebé cayó a la arena  
 y la mujer no dejó de arrastrarse.  
 Lo llevaba como un colgajo entre las piernas,  
 dejó la arena llena de sangre.  
 Parecía no darse cuenta de que había parido, [...].  
 Y cuando separaron al bebé de su madre, la madre ya estaba muerta [...]  
 La mujer que expulsó a su bebé en la playa  
 no derramó una sola lágrima [Liddell, 2012: 7-9].

Tal descripción del parto no es sino la evidencia de uno de los procedimientos de deshumanización de los que se sirve el poder hegemónico para privar de identidad a los migrantes. La mujer migrante no es solo equiparada con un gusano o reptil feroz y bestial, sino que también es privada de su capacidad psicoemocional humana. En este contexto, llama la atención el hecho de que la mujer, centrada apenas en su propia supervivencia, no se haya percatado del parto. La escena, colmada de sus imágenes drásticas y el abuso de léxico propio del mundo animal, sirve para recalcar la existencia de esa frontera de superioridad entre un ‘nosotros, europeos’ y un ‘otros, inmigrantes’. En este sentido, la maternidad es una categoría que opera entre la civilización y la barbarie, constituyendo aquella el dominio exclusivo de la cultura occidental.

En las coordenadas similares se halla el texto breve de Aurora Mateos, *Memorias de un mundo perdido*, que vuelve a tratar el motivo de la travesía marítima en patera y que desemboca en una tragedia. A diferencia de Liddell, Mateos pone toda su atención en la fase final del itinerario,



---

ubicando la acción en la playa española en la que se hallan tres cadáveres de migrantes. Si en *Y en los peces salieron a combatir contra los hombres* el público se ve obligado a confrontarse con el relato del intento de supervivencia, en *Memorias de un mundo perdido* se ve abocado a tomar el papel de testigo de una conversación entre dos policías que acuden al lugar del incidente.

Por los comentarios de ambos protagonistas podemos deducir que su actitud hacia los migrantes difiere significativamente. Mientras que Pepe se muestra más empático y comprensivo hacia este colectivo, el personaje de Josemari hace un despliegue de los tópicos más trillados en su contra. Posicionándose como un ser superior, identifica a las personas migrantes como el enemigo económico y cultural: «mierdas [que] vienen aquí para robarnos y quitarnos el trabajo», «basura que viene a quitarnos lo que con tanto trabajo hemos conseguido» [Mateos, 2006: 7-8]. De ahí que Josemari sea incapaz de reconocer a las víctimas como seres humanos, reduciéndolos apenas a los números correlativos de una cadena de sinpapeles que llegan a la costa española, donde, como afirma despiadadamente, «tenemos atunes, aire y africanos que se nos mueren o no, dependiendo del día» [Mateos, 2006: 4].

Desde nuestra perspectiva, sin embargo, el vínculo más significativo entre las obras de Liddell y Mateos es la presencia de la figura de la mujer embarazada, cuyo cuerpo se somete al procedimiento de desfiguración y deshumanización. Liddell para hablar de la mujer que muere en el acto de dar a luz apuesta, como ya se ha dicho, por el campo semántico vinculado al bestiaro. Mateos, en cambio, lo representa como un objeto desprovisto de identidad y sujeto a la violencia de los demás. Y es así como retrata la imagen estática –aunque no menos impactante– del cadáver embarazado. Aunque el conflicto dramático de *Memorias de un mundo perdido* se construye alrededor del enfrentamiento entre las dos posturas y conductas de los policías, es precisamente en este cuerpo femenino, deformado e



inerte, que no cumple con el imaginario común de la figura de la madre, donde radica todo el potencial de su denuncia.

El cuadro, de por sí conmovedor, adquiere un mayor dramatismo cuando Pepe, examinando a la mujer, se percata de que el feto todavía está vivo y puede ser salvado. Esta revelación divide aún más a los dos personajes masculinos; mientras que Pepe procura tomar una acción de rescate, Josemari no solo se niega a actuar, sino que se lo impide a su compañero. Obcecado en su convicción de que las personas migrantes son una carga para la sociedad, declara: «El feto ése costará dinero al hospital, costará dinero criarlo, costará dinero educarlo» [Mateos, 2006: 8]. Conforme a su lógica, ese niño no tiene derecho a nacer en su tierra, ya que de antemano considera imposible su integración, aseverando que: «Éste nunca será uno de los nuestros» [Mateos, 2006: 8]. Considerando su perspectiva no es de extrañar que el protagonista se vea a sí mismo como el gran defensor del Estado que, al representar al poder institucional, se sienta legitimado a tomar la iniciativa. La única salida que encuentra a lo que él considera un problema es sacar el arma y disparar sobre el vientre de la muerta. Su acto homicida, cruel y bestial, acentúa aún más el significado y la dimensión simbólicos del cuerpo femenino en su anhelo de dar comienzo a una nueva vida que, al igual que ocurre en *Y los peces salieron a para combatir con los hombres*, se configura como metáfora del fracaso de las personas migrantes en cruzada para alcanzar la utopía.

A diferencia de las obras de Liddell y Mateos arriba estudiadas, donde la figura de la madre es cosificada y despojada de su capacidad de acción, los textos de Antonia Bueno, *Zahra, la favorita de Al-Andalus* y *Aulidi (hijo mío)*, llevan al escenario a la madre-sujeto. El primero de ellos aborda una amplia temática que va desde la deconstrucción de las relaciones de poder y el binomio ‘Occidente’ y ‘Oriente’, pasando por la desigualdad de género y la explotación sexual hasta profundizar en el fenómeno migratorio [Purkey, 2016: 118-121]. La acción dramática se desarrolla en dos espacios temporales, el del siglo X y el del XXI, en los que se mueven



dos protagonistas: Zahra andalusí y Zahra magrebí, respectivamente. Bueno conscientemente manipula la factura espacio-temporal para hilvanar el destino de sendas protagonistas que comparten un vínculo espiritual. Mientras que la Zahra medieval, cautiva del califa cordobés Abderramán III, añora volver a su patria (España), la Zahra contemporánea intenta abandonar la suya para llegar a la Península en busca de su arcadia. Más allá de una simple simetría entre dos protagonistas y dos tiempos, se trata de la universalización del tema del movimiento migratorio ilegal para hacer un teatro de denuncia. Como admite la misma dramaturga [Bueno, 2002: 17]: «No he pretendido hacer un texto sobre el pasado, sino sobre cómo este irrumpe continuamente en el presente. Dialéctica profundamente contemporánea, que un teatro comprometido con nuestro tiempo puede ayudar a desvelar».

En el marco de dicha dialéctica, el personaje de Zahra magrebí, que espera el nacimiento de su hija, evoca a todas las migrantes embarazadas, cuya motivación es garantizar la mejora de sus propias condiciones de vida, pero, ante todo, la de sus criaturas. El deseo de conseguirlo las lleva a emprender un viaje arriesgado y lleno de sacrificio con un fatum inseguro e imprevisible. Si en las obras de Liddell y Mateos hemos podido observar solo el trágico resultado de la travesía, Bueno ofrece una peculiar escenificación del itinerario en patera:

NARRADOR— Atravesamos abismos, duplicaciones, reflejos, falsas encrucijadas... hasta llegar de nuevo aquí... al ombligo del destino. [...] Tres días con sus noches estuvimos viajando a la deriva, a merced de esta húmeda garganta, que amenazaba con engullirnos... [Bueno, 2005: 56]

Como en el caso de otras obras estudiadas, el mar Mediterráneo se transforma en una frontera, en un espacio del campo de batalla donde operan dos agentes: por un lado, los migrantes «exhaustos y ateridos sin refugio posible» [Bueno, 2005: 56] y por el otro, el Servicio de Fronteras



representado por el helicóptero que sobrevuela la zona. Este se posiciona como fuerza dominante y amenazadora para los migrantes sin recursos que contrarresten su hegemonía en el campo de batalla. La dimensión simbólica del helicóptero se evidencia en su descripción como «el águila formada por miles de ángeles refulgentes de luz» que con su ruido «desgarra las piedras celestes» [Bueno, 2005: 56], ensordece a los viajantes y hace que no solo sean incapaces de escuchar su propia voz, sino que también la pierdan por completo. Todo ello apunta claramente a las políticas de extranjería del Estado y los mecanismos de prohibición utilizados por el mismo. El helicóptero se erige como un «ángel de la muerte» y remite a la expulsión simbólica del campo de batalla de los migrantes en cuanto figuras actantes. Este espacio simbólico está en una estrecha relación con el espacio físico que se transforma en «un inmenso cementerio sin lápidas» [Bueno, 2005: 57], tal y como ocurre en la obra de Liddell.

El itinerario trágico viene determinado por la postura puramente altruista de la protagonista. Todas sus acciones –desde el abandono de su tierra hasta el embarque en patera– se orientan a garantizar un mejor futuro a su hija aún no nacida. La mayor prueba de ello es el esfuerzo que emprende y el riesgo que enfrenta, hasta el punto de casi naufragar, para conseguir dar a luz en unas condiciones más que adversas. La mujer se aferra a la vida a toda costa para que su hija nazca: «¡No puedo morir en este mar! ¡Mi hija necesita nacer! [...] Viviré contra todo pronóstico! ¡Lucharé contra la muerte a dentelladas si es preciso!» [Bueno, 2005: 57]. El parto, que empieza todavía en la patera, culmina en la costa de Tarifa: mientras que el Servicio de Enfermería llega a rescatar al bebé, Zahra entrega la vida en el altar de la maternidad. El público presencia así la escena en la que en el tablado «[l]os hombres y mujeres van encendiendo velas alrededor de Zahra, hasta que la playa se llena de luminarias. En el centro está tendido el cuerpo de Zahra. Sobre su pecho, envuelta en telas, palpita su hija, la recién nacida Noor» [Bueno, 2005: 67]. El cuadro construido a modo de altar es una poderosa imagen que se fundamenta en el



contraste entre la muerte y una nueva vida y que, de esta manera, opera sobre la sensibilidad del público.

Tal contraste se hace patente en la despedida de Zahra, que acuna a su niña: «Mi pequeña Noor... Mi luz... mi vida... ¿Te gusta el Paraíso?... Mamá ahora tiene que dormir. Mamá está cansada... muy cansada. Pero no llores tú, mi amor» [Bueno, 2005: 67]. La protagonista se da por cumplida como madre, ya que, no solo ha resistido la muerte en el mar para llegar a su meta, es decir, a «las dulces arenas del Paraíso», sino que también ha conseguido traer allí a su hija salva y sana. Aunque veamos en ello una rendija de esperanza, esta muy pronto se opaca cuando los servicios del Estado desvelan la verdadera cara de este paraíso:

- VOLUNTARIO— *(Hablando de la difunta Zahra)* Pronto habría descubierto que esto no es el paraíso.
- ENFERMERA— Y eso sería aún más desolador.
- VOLUNTARIO— ¿Por qué vienen, si todo son naufragios, calamidades, malas caras, trabajos de tercera, chabolas donde nadie de nosotros viviría ni unas horas?
- ENFERMERA— ¿Cómo no van a venir?... ¿Cómo se puede matar un sueño?
- VOLUNTARIO— Todos serán repatriados [Bueno, 2005: 68].

Este desenlace trágico no solo evidencia el monumental sacrificio de la madre-migrante, sino que también (o, sobre todo) se alza como denuncia contra las sociedades europeas y sus políticas migratorias. Tanto la escena del naufragio como la del parto de Zahra magrebí o el diálogo posterior entre los miembros del Servicio de Enfermería indican que los únicos destinos finales viables para el migrante son la muerte o la deportación. De ahí que nada pueda ser garante del éxito; en el campo de batalla que aquí se plasma, el bando vencedor y el vencido venían ya predefinidos desde el principio.

En clave del sacrificio materno también debe analizarse otra obra de Antonia Bueno, *Aulidi (hijo mío)*, que pertenece al ciclo de teatro breve. El



texto está construido como un monólogo, el de Aisha, la madre inmigrante que lleva en brazos a su niño dormido. La protagonista se dirige directamente al público para contarle su historia: la travesía por desiertos y mares, las primeras experiencias en el país de acogida y los motivos que la mueven a abandonar su hogar. La maternidad es el factor que empuja a Aisha a actuar, dado que su decisión para emigrar se explica por el deseo de garantizar a su hijo unas condiciones de vida dignas, como ella misma confiesa: «Quería que él creciera en un lugar donde las vacas dan leche y los niños van a la escuela...» [Bueno, 2016: 101]. En este sentido, su motivación no se aparta de la de Zahra; ambas emprenden el viaje por el bien de su hijo, pero mientras que Zahra se mueve por razones principalmente culturales, Aisha pretende mejorar su situación económica. En todo caso, llegan al país de acogida con expectativas que nunca se cumplen.

Ello se debe, entre otras causas, al color de piel como un obstáculo para su integración. En *Aulidi (hijo mío)*, que escenifica precisamente esta fase de asimilación, se trata el colorismo como eje central del monólogo. Aisha, de piel morena, construye, pues, el imaginario del país de acogida recurriendo constantemente a la palabra ‘blanco’ que suele asociar con el bienestar y la felicidad. Por ello, Aisha colecciona imágenes blancas de lugares, personas, emociones y hasta de conceptos abstractos: hospital blanco, tiendas blancas, escuelas blancas, papeles blancos, blanca cama, jueces blancos, risas blancas, blanca luna, esperanza blanca, blanco paraíso de la felicidad, Dios blanco. De este modo, asume la visión segregacionista del mundo en el que lo blanco equivale a lo supremo. La dominante cromática del monólogo, así pues, constituye un ejemplo de cómo viene configurado el espacio del campo de batalla, donde lo blanco simboliza el poder hegemónico.

Aparte de las imágenes evocadas discursivamente, Bueno se aprovecha del potencial significativo del espacio escénico. La mujer habla desde una escena vacía con tan solo una silla colocada en el centro, lo cual



Ketz [2016: 80] interpreta como una metáfora de la precaria situación económica de los inmigrantes y su desarraigo y marginación en el país de acogida. El espacio vacío del escenario contrasta con aquel edificado sobre el color blanco, que cumple la función de promesa de felicidad. Esta peculiar construcción del espacio, que el poder hegemónico y las prácticas sociales operantes transforman en un lugar hostil, lleva al extremo la determinación de Aisha y la pone a prueba ante la amenaza de deportación. Esta experiencia hace que la protagonista reevalúe el imaginario utópico del país de acogida. Prueba de ello es la comparación entre la luna dorada (es decir, la luna africana, amistosa y tierna) y la luna blanca (la luna europea, amenazante y delatadora), así como la evocación a la imagen de la jungla blanca de voces desconocidas cuando le arrancan a su hijo.

La desesperación de la madre, sola e indefensa, le lleva a utilizar la blanca máquina de lavar, que de la mejor manera ilustra la ambigüedad del espacio. Aisha percibe este objeto como un medio que le permite cambiar el color de piel de su hijo Aulidi y que, por ende, garantiza la permanencia del mismo en el país de acogida: «Gira y gira... blanco... más blanco... muy blanco... blanquísimo... ¡Aulidi! ¡Hijo mío!... ¡Cómo llora allí dentro!... Pobrecito... Mi amor... No llores, que mamá te está llevando al blanco paraíso de la felicidad...» [Bueno, 2016: 101]. La lavadora, sin embargo, no ha sido sino una herramienta de crimen involuntario, tragedia que culmina con las palabras desgarradoras de Aisha: «Ya no llora más...» [Bueno, 2016: 101]. El relato de la madre, de por sí drástico, resulta aún más impactante, cuando se revela al público que «un bulto envuelto en paños blancos» [Bueno, 2016: 97] que lleva en sus brazos, es decir, el niño supuestamente dormido, desde el principio estaba muerto. En tenor a ello, la figura de Aisha –mujer encinta que dio a luz en la patera para luego intentar integrarse– se transforma en el ícono de la Piedad que llora la muerte de su hijo. No obstante, nos es imposible ignorar el hecho de que sea también asesina de su propio bebé, si bien no cabe duda de que fuera forzada al crimen involuntario por el poder hegemónico de su campo de batalla.



Todas estas imágenes, dotadas ya de una alta carga emotiva, obtienen un dramatismo aún mayor en el momento en el que la madre presenta sus razones como preguntas retóricas que lanza al público: «¿Tú crees que ahora le dejarán quedarse?... ¿Tú crees que ahora ya es igual de blanco que los otros niños?... ¿Tú crees que el Dios blanco se apiadará de este pobre ángel inocente?... ¿Tú crees que ahora le gustará su blancura inmaculada? [...]» [Bueno, 2016: 101]. Precisamente en este sentido, la protagonista entiende su acto como la mayor expresión del amor materno. La escena se queda vacía y todo de nuevo se pierde en la oscuridad, con el anonimato que representan las madres inmigrantes. Así de nuevo la maternidad y la migración se hilvanan y sirven como instrumento de denuncia, al confrontar al público con las hirientes preguntas: «¿Acaso no habrías hecho tú lo mismo... [...]? (*Ampliando su pregunta a toda la sala.*) ¿Acaso no habríais hecho lo mismo vosotros?» [Bueno, 2016: 101].

Estas preguntas finales no se pueden considerar incidentales, ya que estructuran toda la comunicación teatral como acto de denuncia. La protagonista desde el mismo principio se dirige al público, haciéndolo cómplice de su tragedia. En la primera acotación se detalla el movimiento escénico de Aisha que «[a]cercándose al borde del escenario contempla al público y luego mira hacia la cabina de sonido, pidiendo silencio para no despertar a la criatura» [Bueno, 2016: 101]. De esta manera, la protagonista rompe la cuarta pared y así se borra la frontera entre ficción teatral y realidad. El público se vuelve cada vez más incómodo, ya que la protagonista reduce paulatinamente la distancia hasta que escoge a un interlocutor a quien va a hablar a lo largo: «(*Cogiendo la silla, la lleva hasta el proscenio.*) [...] (*Observa los rostros del público de la primera fila. Elige uno de ellos y colocando la silla muy cerca, se dirige a él*)» [Bueno, 2016: 97]. Aunque el espectador elegido parece convertirse en el blanco de sus acusaciones, estas no se formulan de manera directa. Su incomodidad radica, sobre todo, en haberse encontrado ante una especie de confesión. En esta peculiar comunicación teatral, la protagonista primero arrincona a su



‘víctima’ escogida de entre el público (‘tú’), pero luego toma la decisión de incluir a todos los presentes (‘vosotros’), exigiendo en ellos un cambio de perspectiva y de rol, de europeos privilegiados a migrante alienada. De este modo, la confesión, en cuanto una acusación implícita, se convierte en una poderosa herramienta de denuncia social.

En una clave similar pueden ser analizadas las apelaciones al público en la obra de Liddell, si bien estas se sustituyen aquí por el diálogo con un destinatario ficticio. El Señor Puta es representante del Estado español al que Liddell levanta acusaciones directas, acuciantes y crudas. Si Bueno apuesta por crear una relación más íntima con el público, procurando que abandone su postura dominante, que empaticice y adopte la perspectiva del otro, Liddell construye su denuncia como una especie de juicio del Estado y de los espectadores. En la figura del Señor Puta se depositan, pues, poder, indolencia y hasta violencia simbólica hacia los migrantes y, de alguna manera, este no es más que una extensión de todo el público. En estas líneas es posible trazar también un paralelismo entre los turistas indiferentes que desde sus tumbonas observan la muerte de la mujer pariente y los espectadores que en sus butacas están obligados a confrontarse con esa imagen. La difuminación entre ficción teatral y realidad obliga al público a desistir de su autocomplacencia, teniendo que repensar su propia conducta ante los migrantes.

Frente a las dos obras arriba expuestas, la apelación al público en *Zahra, favorita de Al-Andalus* resulta peculiar debido a la presencia de la figura del Narrador. Por un lado, como apunta Ketz [2016: 80-81], en la construcción de la obra resuenan ecos brechtianos en la medida en la que Bueno procura surtir el efecto del extrañamiento y distanciamiento en el público; por el otro, Jodar Peinado [2016: 211] considera al Narrador como «generador de la acción o maestro de ceremonias». El mismo tiene la completa libertad de moverse en diferentes dimensiones de la ficción, hasta aparecer como personaje-testigo de viaje de Zahra en patera. Presenciando el parto en medio del Mediterráneo y la posterior muerte de Zahra, se dirige



al público con un tono acusador similar al de La Puta de Liddell: «Pero, ¿y vosotros?... Vosotros podríais hacer algo grande... Vosotros también tenéis vuestra parte de responsabilidad. ¿Qué creíais? Sabed que el que habla y el que escucha participan en igual medida en un pecado» [Bueno, 2005: 67]. A diferencia de La Puta, que se reafirma en su tono mordaz, el Narrador suaviza un tanto su apelación al público llamándolo a la acción: «¡Oh, pueblo! ¡Haced algo, vosotros que podéis! Vosotros que estáis libres de estas cadenas de la ficción... ¡Vosotros, que habitáis el ancho mundo de la realidad!» [Bueno, 2005: 67].

De este modo, la transición entre el universo ficticio y el mundo real se hace literal y, por ende, más patente. Dicha frontera se asemeja a la frontera del campo de batalla, donde se produce la ya mencionada oposición entre un ‘nosotros’ y un ‘otros’. Las apelaciones al público adoptan diferentes formas gramaticales, desde ‘tú’ y ‘vosotros’ (Bueno) hasta ‘nosotros’ (Liddell). Pero, independientemente de la forma gramatical empleada, el destinatario (bien de las confesiones bien de las acusaciones directas) siempre es el mismo: el público como representante del poder hegemónico. Entonces, esta estrategia dramática no admite margen de seguridad ninguno y, por ende, no le concede la posibilidad de absorber pasivamente los hechos representados en el escenario; es más, demanda la participación del público en la comunicación teatral y exige adoptar una actitud crítica. Es por eso que tales estrategias resultan sumamente operativas como instrumento de denuncia social, aunque no son las únicas operaciones viables para alcanzar este fin. Como hemos podido demostrar, Mateos en *Memorias de un mundo perdido* apuesta por mantener la cuarta pared y suprime cualquier tipo de apelación al público. De ahí que, para sacudir la consciencia del público, opte por representar la violencia directamente y muestre acto homicida en el escenario sin tener en cuenta la obsoleta regla del decoro.

En cualquier caso, el potencial de denuncia –que emana bien de las apelaciones, bien de la violencia explícitamente representada– cobra una



nueva dimensión gracias a la presencia de la figura de la madre en cuanto un constructo dramático sujeto a impactar la sensibilidad del público. Todas las autoras aquí analizadas, aunque la configuran de manera distinta, recurren a este mismo personaje y al mito del ideal materno inscrito en la intersubjetividad humana que opera a nivel inconsciente en el público. Mientras que Bueno ofrece una imagen acorde al imaginario social, llevando a la escena a la madre llena de ternura, amor y hermosura, Liddell y Mateos recurren a las antiestéticas imágenes de un cuerpo deshumanizado, bien dotando la figura de la madre de un toque feroz y animalesco, o bien reduciéndola a la función de una mera incubadora. No obstante, cabe señalar que estas operaciones dramáticas no se orientan a la desmitificación de la maternidad, sino que sirven para reconceptualizar la figura de la madre y, de este modo, amplificar aún más su potencial emotivo.

Todas las dramaturgas aquí estudiadas hacen su denuncia recurriendo al imaginario social de la mujer embarazada y la madre altruista, devota y capaz de sacrificar todo por su hijo. Pero, como hemos podido comprobar, este objetivo puede ser alcanzado de doble manera. En *Zahra, la favorita de Al-Andalus* la trayectoria vital de la protagonista –el abandono de su patria, el viaje arriesgado en patera para dar a luz en circunstancias infrahumanas– desemboca en el mayor sacrificio posible, con la entrega de su vida en el altar de la maternidad. La escena del funeral en la playa, entonces, no puede concebirse sino como una clase de veneración de la figura de la madre migrante. En el polo opuesto se sitúan *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *Memorias de un mundo perdido* que deliberadamente ‘esperpentizan’ la figura de la madre para criticar a una sociedad supuestamente desarrollada y civilizada, pero que en realidad está carcomida y enferma. Si en las dos obras son los cuerpos los que se someten a la transformación por la estética del espejo cóncavo, en *Aulidi (hijo mío)* es la imagen de la madre en la que se deposita lo esperpéntico. Bueno subvierte el papel de la madre y su función primordial como cuidadora y protectora al dramatizar lo extremo de la devoción materna que desemboca



en el infanticidio. Este acto, al igual que la deformación de los cuerpos embarazados en Liddell y Mateos proyectan la trágica visión de la condición de las mujeres migrantes.

Esta trágica visión es igualmente plasmada a través de la presencia recurrente de mujeres embarazadas haciendo travesía en patera; con ella, las dramaturgas de manera hábil consiguen enlazar la experiencia del parto con la del cruce de la frontera y la necesidad de supervivencia. Asimismo, en las obras en cuestión existe una reapropiación de la dimensión simbólica de la patera, que deja de ser emblema de la invasión para convertirse en una herramienta de denuncia social. Si Bueno y Liddell ponen énfasis, por un lado, en el dolor y el sufrimiento y, por el otro, en la esperanza de una nueva vida, Mateos construye la obra privándola desde un principio de cualquier atisbo de esperanza para los migrantes, al mostrar solo cadáveres y muertes. En cualquier caso, las escenas de naufragios, muertes de las madres o hijos simbolizan el fracaso total del proyecto de alcanzar la utopía. En *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, *Memorias de un mundo perdido* y *Zahra, la favorita de Al-Andalus* los migrantes, al morir en la frontera, ni siquiera tienen la posibilidad de verificar lo utópico de su visión del país de acogida. Con *Aulidi (hijo mío)* la imagen arcádica se derrumba de manera estrepitosa cuando la protagonista alcanza el destino de su viaje.

Como hemos podido comprobar, la denuncia social no radica solamente en la construcción de los personajes de madres-migrantes, sino también en la estructuración del espacio dramático. Los migrantes que intentan alcanzar su destino, se enfrentan a la indiferencia, la hostilidad y, ante todo, a las prácticas de desigualdad, prácticas sociales que convierten dicho espacio en un campo de batalla, sujeto a constantes transformaciones. El espacio en cuanto lugar físico –como el mar Mediterráneo o las costas españolas– deja de ser neutro y se configura como una barrera fronteriza que, desde la perspectiva de los migrantes, es percibida como hostil, amenazante y hasta mortal.



Este espacio del campo de batalla sirve, asimismo, para desenmascarar la verdadera cara del poder hegemónico que impone dichas prácticas sociales. De este modo, sus representantes, al considerarse defensores de Occidente, se erigen como agresores que empujan a las madres migrantes (y por extensión, a todos los migrantes) al margen, las excluyen e invisibilizan. El potencial de denuncia depositado en la construcción del espacio de las obras aquí estudiadas estriba en el trasvase del campo de batalla ficticio al campo teatral real. La dinámica del poder que se establece en la comunicación teatral (es decir, entre lo representado y lo contemplado), hace que el público se sienta desafiado y obligado a plantearse una pregunta fundamental: ¿quién es el verdadero protagonista de la obra, un ‘otro’ con sus dramáticas experiencias migratorias o un ‘nosotros’ como representantes del poder hegemónico?

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Fernando, CABAL, Fermín, MORAL, Ignacio del, GUIMARAES, Carla, PLANELL, David, «Mesa de autores sobre la emigración», *Las puertas del drama*, 2005, núm. 21, 17-25.
- BUENO, Antonia, *Zahra, favorita de Al-Andalus*, Madrid, Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro, 2002.
- , «Zahra: favorita de Al-Andalus» [en línea], en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/zahra-favorita-de-alandalus--0/>>, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 [11-10-2020].
- , «Aulidi (hijo mío)», en Concha Fernández Soto, Francisco Checa y Olmos (eds.), *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*, Madrid, Fundamentos, 2016, 97-102.
- CAGGIANO, Sergio, *Las migraciones como campo de batallas. Desigualdades, pertenencias y conflictos en torno a la movilidad de las personas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2019.



- CASTLES, Stephen, MILLER, Mark J., *The age of migration: International population movement in the modern world*. New York, The Guilford Press, 1998.
- COLEMAN, Jeffrey K., *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*, Evanston, Northwestern University Press, 2020.
- GARCÍA MANSO, Luisa, «Teatro, Inmigración y Género: la identidad del Otro en *Víctor Bevch*, de Laila Ripoll, e *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell» en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2011, núm. 36.2, 113-149.
- , «El teatro español sobre la inmigración en los años 90: Influencia mediática y procesos creativos», *Hispania*, 2016, vol. 99, núm. 1, 137-147.
- GUTIERRÉZ CARBAJO, Francisco, «La utopía y la emigración en el teatro español contemporáneo» en Patrizia Botta, Debora Vaccari (coords.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 2012, vol. 4, 367-376.
- JÓDAR PEINADO, Pilar, *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2016.
- KETZ, Victoria, «Alienation in the “Promised Land”: Voices of Maghrebi Women in the Theater of Antonia Bueno», en Debra FaszermcMahon, Victoria L. Ketz (eds.), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Strait*, New York, Routledge, 2016, 77-98.
- LEFEBVRE, Henry, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.
- LIDDELL, Angélica, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, México, Paso de Gato, 2012.



- MASSEY, Doreen, «La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones», en Abel Albet, Núria Benach *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*, Barcelona, Icaria, 2012, 156-181.
- MATEOS, Aurora, «Memorias de un mundo perdido», [en línea] en *Página web de Aurora Mateos* <<http://auroramateos.com/wp-content/uploads/2018/05/Memorias...pdf.pdf>> [11-10-2020], 2006.
- OLMOS ALCARAZ, Antonia, «“Pateras, embarazadas y prostitución”: representaciones y discursos sobre la mujer inmigrante en la televisión española», *Fonseca. Journal of Communication*, 2013, núm. 7, 72-99.
- PERÉZ-RASILLA, Eduardo, «Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo», en Montserrat Iglesias Santos (coord.) *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, 87-116.
- PURKEY, Lynn C., «Migration and Crossing Borders in *Zahra, favorita de Al-Andalús*», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 2016, vol. 30, núm. 30, 110-126.
- SOJA, Edward, «The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Retheorisation», en Derek Gregory John Urry (eds.), *Social Relations and Spatial Structures. Critical Human Geography*, London, Palgrave, 1985, 90-127.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*, Barcelona, Montesinos, 2002.

