

**DRAMATIZAR EL RECHAZO Y LA  
NEGACIÓN DE LA DIÁSPORA:  
LA INMIGRACIÓN EN EL TEATRO DE  
ANGÉLICA LIDDELL, JOSÉ MANUEL  
MORA Y LOLA BLASCO**

VERONICA ORAZI

*Università degli Studi di Torino*

El incremento exponencial de las migraciones masivas en Europa desde las últimas dos décadas del siglo pasado ha convertido las representaciones de estos desplazamientos impulsados por los conflictos, la crisis económica y la precariedad de la misma existencia en una cuestión socio-política cada vez más urgente. Hoy, la visión cotidiana de este flujo de individuos refugiados, solicitantes de asilo y migrantes en busca de trabajo inspira en los países donde este tránsito se produce una doble réplica tanto a un nivel de reacción social –subjetiva o colectiva– como a uno de respuesta política –pública y gubernamental–. Esta duplicidad se concreta, por un lado, en los actos espontáneos de acogida y, por otro, en la agresividad hostil de la retórica sobre esta situación de emergencia y en las acciones para encararla (Jeffers, *Refugees* 4-6; Kushner y Knox 1-5). Los medios de comunicación también presentan la crisis de manera dual: a partir de la espectacularización emotiva del fenómeno, estimulan en el público empatía o enemistad, compasión o desconfianza, aprovechando imágenes de seres en peligro, cuyas identidades individuales acaban despersonalizadas y hasta deshumanizadas por una fisicidad anónima (Jeffers, *Refugees* 5; Kunz 217; García-Manso, “El teatro

español” 139-41). Este fenómeno, como era de esperar, acarrea consecuencias evidentes en la representación del tema en las diferentes expresiones artísticas (Iglesias Santos).

La dramaturgia actual ha demostrado que trabajar el tema del encuentro entre migrantes y miembros de la sociedad huésped puede brindar una posibilidad concreta para propiciar el contacto y la interacción entre los dos grupos. Este mecanismo es amplificado por dos factores: la evolución del papel de los espectadores en el teatro contemporáneo (su paso de una actitud pasiva a otra activa, la ruptura de la cuarta pared, etc.) y la concepción del teatro como instrumento de acción social. Ambos hacen que la escena pueda resultar un estímulo eficaz a la hora de incidir en la sensibilización de la opinión pública y hasta orientar las políticas de inmigración, adquiriendo, por lo tanto, especial envergadura. Todo esto se reafirma, evidentemente, tanto en el teatro *sobre* migrantes como *de* migrantes (Balfour, “Refugee”)<sup>1</sup>.

El primer teatro español sobre la inmigración y la xenofobia se publica y/o estrena en la década de los años noventa del siglo para plantear las repercusiones sociales del fenómeno migratorio en el país<sup>2</sup>. Su punto de arranque coincide con la temporada 1992-1993 y la puesta en escena de *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y de *La orilla rica* de Encarna de las Heras. A lo largo de la década, más dramaturgos abordan el tema en sus piezas; baste recordar *Sudaca* de Miguel Murillo y *Ahlán* de Jerónimo López Mozo, ambas de 1995; luego, *Lista negra* de Yolanda Pallín, *Bazar* de David Planell, *Rey negro* de Ignacio del Moral, *Salvajes* de José Luis Alonso de Santos y *La falsa muerte de Jaro el negro* de Fernando Martín Iniesta, todas estrenadas en 1997; en 1999, se representan sucesivamente, *Mane*, *Thecel*, *Phares* de Borja Ortiz de Gondra, *Cachorros de negro mirar* de Paloma Pedrero y *Mongo, Boso, Rosco, N’Goe... oniyá* de Alberto Miralles. Se trata, pues, de una docena de obras especialmente relevantes por la temática social que desarrollan y la estética innovadora que las caracteriza (García-Manso 138-139). Al empezar el nuevo milenio, las obras se multiplican; piénsese, por citar tan solo algunos ejemplos especialmente significativos, en *Víctor Beuch* (2002) de Laila Ripoll o *Allegro (ma non*

*troppo*) (2007) de Carmen Resino. Las piezas de los años noventa se enfocan especialmente en la experiencia dramática del viaje del migrante, en concreto escenifican la llegada de pateras procedentes de la otra orilla del Mediterráneo, así como la reacción violenta y xenófoba que a menudo se ha producido; por su parte, las piezas de la década sucesiva, desde el año 2000, integran también la reflexión sobre la identidad del migrante y su problemático intento de integración social.

En este artículo, el estudio del tema se realiza a partir del marco epistemológico ofrecido por algunas contribuciones teóricas recientes<sup>3</sup> y por el panorama crítico sobre la dramaturgia hispánica actual<sup>4</sup>. En estas páginas, pues, se analizará el tratamiento de los temas de la diáspora migratoria, la hospitalidad, el sentido de pertenencia, la identidad y el cuerpo, a través del enfoque experimental del teatro español reciente. Se pondrá atención particular en tres ejemplos modélicos de la representación de los migrantes, que abordan también temas correlacionados, como el de frontera y límite, comunicación e incomunicación, cuerpo del individuo y fisicidad despersonalizada de la masa, según las tendencias más sugerentes e innovadoras de la escena española de principios del siglo XXI.

Específicamente, los textos que centran el interés de estas páginas son *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) de Ágelica Liddell<sup>5</sup>, el monólogo *Catorce kilómetros* (2010) de José Manuel Mora<sup>6</sup> y la pieza breve *¡Teme a tu vecino como a ti mismo!* (2015) de Lola Blasco<sup>7</sup>. Los tres reflejan elementos antitéticos respecto a los resultados auspiciados, es decir, dramatizan la inhospitalidad, el rechazo y la negación del cuerpo, de la identidad del Otro, de la inclusión y de la misma diáspora. Al mismo tiempo, se desarrollan alrededor de un mismo eje temático principal: la llegada a las costas de España de inmigrantes norteafricanos y el encuentro – o, mejor dicho, el desencuentro– entre los recién llegados y los que deberían acogerlos. A menudo este contacto se traduce en un conflicto que se perfila como contraste ineludible y demuestra cómo la relación con el Otro sigue siendo problemática e, incluso, puede volverse trágica.

El tema que las tres obras desarrollan se elabora, pues, desde la perspectiva de un fracaso irremediable: todas muestran el choque entre seres humanos, antes que entre culturas; el rechazo y, por consiguiente, la negación del Otro; la falta de humanidad que aniquila toda posible integración, remitiendo al desasosiego y al miedo arquetípicos frente a la Otredad, lo desconocido, lo ajeno. Todo ello desemboca en la deshumanización, la brutalidad y la barbarie. Sin embargo, cada pieza realiza todo esto a su manera, activando dispositivos dramáticos peculiares que implican la renovada relación con el receptor de la obra, ya sea espectador o lector, y un potencial intertextualidad con los clásicos y/o con otras fuentes de inspiración.

Angélica Liddell en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* ofrece un cuadro impactante y corrobora su habitual actitud visceral al abordar los temas que le interesan y construir su teatro (Vilches). En el texto, la dramaturga aprovecha el contraste inicial entre el cuerpo del inmigrante recién llegado a las costas de España y el cuerpo de los turistas (españoles y europeos) en los balnearios para describir el encuentro dramático entre posiciones irreconciliables, debido al rechazo del Otro en un mundo solo en apariencia globalizado. Al levantarse el telón, escuchamos las palabras de la autora, como voz en *off*. Angélica se pregunta cómo empezará su obra, delineando de esta manera el eje de la contraposición entre norteafricanos y españoles/europeos: la pobreza, el hambre y la desesperación se enfrentan con lo superfluo y la despreocupación, reflejando dos mundos en conflicto. Estos ambientes se representan de dos maneras: primero, de un modo físico, aprovechando la presencia en escena de la autora, que interpreta al mismo tiempo dos papeles como Angélica y La Puta, y, según se lee en la acotación que encabeza la primera parte, de “un hombre blanco maquillado de negro” (Liddell 13); en segundo lugar, de modo alusivo, remitiendo a los cuerpos de los africanos vomitados por el mar y a los cuerpos de los turistas tomando el sol en sus tumbonas. Este teatro antisocial, en palabras de la misma Liddell, dramatiza el tema a partir de la fisicidad más cruda, es decir, de los cadáveres de los naufragos que alimentan a los peces, los cuales

acaban asumiendo sus facciones. Un día “saldrán a combatir contra los hombres”, según reza el título, para vengarse de estos seres deshumanizados e indiferentes, símbolo de una sociedad que de acogedora pasa a ser enemiga. Estos negros muertos, desaparecidos, o que logran llegar a la costa española se contraponen a los gobiernos, los políticos, la sociedad civil que los ignoran, omitiendo una tragedia de dimensiones descomunales.

Por su parte, José Manuel Mora, en su monólogo *Catorce kilómetros*, renueva el subgénero que utiliza para crear un personaje complejo que emerge poco a poco y suscita en los espectadores interrogantes incómodos. En el texto, la protagonista –una mujer de Tánger que cuenta su experiencia desde la adolescencia– se enfrenta con el público, esa potencial humanidad deshumanizada, que parece insensible a la dramática diáspora global, alimentada por un sinfín de trágicas experiencias individuales. A partir del cuerpo de la adolescente norteafricana que se vende a un hombre blanco para alcanzar su sueño (cruzar los catorce kilómetros que la separan de España), el autor escenifica el drama de una mujer (y de muchas otras mujeres) cuya identidad acaba aniquilándose. Debido a su origen, al contexto social en que nace y donde vive una existencia dura, a ella se le niega hasta la posibilidad de aspirar a la hospitalidad, al sentido de pertenencia, de inclusión sin que se divise solución alguna. El texto enfoca una diáspora que desde el principio está marcada por el sello del fracaso y que terminará de manera dramática. Una vez más, a partir del cuerpo del individuo, del inmigrante, se plasma el tratamiento peculiar del tema al presentarse un ser que sufre en su misma piel –en el sentido literal de la expresión– las recaídas terribles de la antiglobalización. El funcionamiento negativo de esta dinámica se ve tan solo en una enemistad y una cerrazón que desconocen la apertura y la integración.

Finalmente, Lola Blasco en su pieza breve *¡Teme a tu vecino como a ti mismo!* recrea dos personajes de un clásico universal, Sancho Panza y el moro Ricote, protagonistas de un episodio del *Quijote* (II, 54)<sup>8</sup>. A través de la actualización de estas figuras, la autora nos presenta a su reencarnado Ricote, símbolo del inmigrante norteafricano llegado a España, en un

contexto realista contemporáneo, ya que, según se lee en la acotación inicial, este se encuentra “a las puertas de una comisaría” (Blasco 1). Este personaje se contrapone a su Sancho moderno, que simboliza a españoles y europeos. En este (des)encuentro, la dramaturga refleja el enfrentamiento de dos realidades incompatibles: la del recién llegado y la de los que deberían acogerlo. Al mismo tiempo, estimula una reflexión sobre la relación con la Otredad, hoy condenada a traducirse en una oposición irreductible a través del choque de culturas (o más bien de individuos, según se decía antes), de dos grupos que permanecen en una situación de contraposición y concretan, una vez más, la negación de toda acogida y la afirmación del miedo al Otro. Estos rasgos aparecen enfatizados por la subversión de la cita evangélica que aparece en el título: “amarás a tu prójimo como a ti mismo” (Mateo 22.39). Al plantear la dinámica en estos términos, Blasco prueba la desasosegante atemporalidad del conflicto, recreando de forma personal la pareja de personajes creados por Cervantes y relaborando su sentido para concretar un inquietante paralelismo entre pasado y presente. Así como remitir a la desazón y a la desconfianza arquetípicas frente al Otro, lo desconocido y todo lo que percibimos como ajeno.

Analicemos ahora algunos de los elementos fundamentales que se pueden detectar en estas tres piezas, en cuanto a lo que se refiere a su plasmación, estructuración y tratamiento del tema objeto de este estudio. Para tal fin, se hará hincapié en el punto de vista, es decir la perspectiva desde la cual se presenta el mensaje. También tendrán relevancia la creación y el uso estratégico de los personajes, la forma y estructura del texto, el género o subgénero (monólogo, teatro breve) y, finalmente, la forma peculiar de tratamiento del eje espacio-temporal para reforzar la expresión del contenido.

El punto de vista –rasgo estratégico en la creación del texto teatral– es el instrumento principal que estos autores utilizan para dramatizar la negación de la diáspora en sus múltiples variaciones y connotaciones. A través de él, encauzan su visión personal sobre este (des)encuentro: Liddell presenta la perspectiva del europeo que asiste a la llegada del Otro, desde su punto de vista personal (como voz en *off*) y de una Puta

simbólica –reflejo de la misma dramaturga despersonalizada– que acusa a la sociedad, volviéndose al mismo tiempo portavoz de las víctimas. La Puta dialoga con un interlocutor mudo (el Señor Puta), que a su vez simboliza el Sistema, la política (con minúscula), cuyo punto de vista se moldea en la contraposición con el personaje que le increpa. En cambio, los recién llegados –los inmigrantes que han sobrevivido a la travesía, pero también los desaparecidos tras el naufragio de la patera en que viajaban y hasta los muertos ahogados– son un grupo sin voz, seres humanos reducidos a terribles figurantes invisibles, fantasmas estremecedores que pueblan la escena con su presencia física impactante o bien con su trágica ausencia, evocados por las palabras vehementes del monólogo que logran materializarlos en las tablas. Este grupo no logra hacer oír su voz, y los europeos observamos desde fuera, desde una dimensión externa, distantes e insensibles, cual si presenciáramos una odisea en tono menor, a pesar del sufrimiento, el horror y la muerte que desfilan ante nuestros ojos.

En su monólogo, Mora da voz al Otro, un Otro femenino e individual que, sin embargo, simboliza una categoría entera: una mujer norteafricana que rememora su adolescencia y su sueño de franquear el límite que se le impone. En este caso, cruzar la frontera –ese brazo de mar al que se refieren los catorce kilómetros del título que la separan de su aspiración a una vida diferente y digna– implicaría existir sin miseria ni restricciones. No obstante, en la narración retrospectiva de la mujer, en primera persona, aparecen repentinamente también las perspectivas de otros personajes que generan una expresión polifónica y contribuyen a recrear el pasado trágico de la protagonista: su madre, su abuela, sus amigas del colegio, unos niños en la calle, el hombre blanco que la seduce o, mejor, la compra ofreciéndole la posibilidad de realizar su sueño, dejar Marruecos y desembarcar, por fin, en España. Esta reconstrucción de la vivencia personal de la protagonista, que ella misma recupera hurgando en su memoria y entre sus recuerdos, nos ofrece la perspectiva del Otro, a través de un punto de vista subjetivo. Sin embargo, engloba otras subperspectivas a través de las palabras de los demás personajes evocados y extraescénicos. Esto le permite al autor trazar un

fresco que adquiere una dimensión coral, sin abandonar la historia individual de la protagonista, una figura simbólica atrapada en un perverso mecanismo en apariencia potencial pero realmente reiterado.

En su breve pieza dialogada, Blasco opone dos puntos de vista antitéticos: el de su renovado Ricote, símbolo de los inmigrantes, y el de un Sancho actualizado que rechaza a su interlocutor, al Otro que encuentra por casualidad, como si no fuera visible en el contexto social en que vive, enfatizando otra faceta de una inclusión frustrada. En este caso, el punto de vista de los dos personajes hace emerger el prejuicio. Al Sancho contemporáneo le molesta la forma de hablar del extranjero y la ropa que lleva puesta; le teme como a un potencial agresor y trata de apartarlo de sí al dirigirse a él con ciertos tópicos despectivos que son, en realidad, insultos. En la pieza, Ricote representa a todos los inmigrantes no solo a los norteafricanos. El personaje habla, hace oír su voz, logra expresarse y afirma llamarse “Nadie” (Blasco 1), a modo de moderno Ulises embarcado en su odisea personal. Este viaje singularizado es iteración de muchas otras odiseas individuales que alimentan un éxodo trágico, un fenómeno global que suscita una respuesta despiadada: la multiplicación de las vallas, de los muros de contención y de las redes antiinmigrantes. A este renovado Ricote se le llama Nadie también porque ha “visto el horror” (Blasco 2) en el país del que ha huido y porque, en el lugar donde ha desembarcado, pasa desapercibido, puesto que el contexto sociopolítico al que ha llegado no tiene interés alguno en él y desatiende este flujo migratorio dramático de proporciones planetarias. Además, el punto de vista del neo-Sancho (la insensibilidad, el prejuicio) traduce de manera impactante la influencia de los medios de comunicación en los espectadores: la exposición mediática de la diáspora, su espectacularización sensacionalista superficial, los han acostumbrado a la tragedia y casi anestesiado, sumiéndolos en una perspectiva desrealizadora. Todo esto se expresa con gestos y ademanes que alternan el acercamiento y el rechazo físico de los dos personajes cervantinos reelaborados con citas exactas o adaptadas del episodio original. La mímica y el len-



guaje subrayan la cerrazón apriorística en la que estriba la fuerza del contraste producido por esta contraposición.

Los personajes plasmados por los autores juegan un papel clave en esta dialéctica pervertida (por negarse a sí misma), que da forma a las variaciones sobre el tema de la diáspora fracasada: Liddell se incluye a sí misma en la pieza como presencia extra-escénica a través de la voz en *off*, junto con la figura que representa a la misma autora despersonalizada (la Puta, portavoz de la denuncia) y el personaje que concreta la síntesis simbólica del contexto social y la responsabilidad civil y política (el Señor Puta). Sin embargo, en la obra aparece también otro grupo, o sea, el que forman los inmigrantes que llegan a España, presentados como un elemento colectivo que no tiene voz propia ni posibilidad de expresarse. Los demás lo observan o con desasosiego por los demás, ya que para ellos representa el hambre, la pobreza y la desesperación ignorada. En el monólogo de Mora, en cambio, la adolescente de Tánger rememora su vivencia y la cuenta al público a quien se dirige constantemente. Se trata de una figura concreta, connotada de manera realista, que implica a los espectadores en su historia pasada. En su narración aparecen los coprotagonistas de su existencia, quienes, de vez en cuando, toman la palabra y hacen oír su voz, como en un flujo de conciencia del que emergen más testimonios contundentes que completan el cuadro trazado por la mujer. Blasco, por su parte, en su breve diálogo condensado presenta a dos personajes simbólicos, síntesis de dos posiciones opuestas. Ambas se crean inspirándose en dos figuras clásicas, Sancho y el moro Ricote. De esta manera, la autora logra arraigarlos en la realidad contemporánea y aprovecha para enfatizar la vigencia de un tema atemporal: el conflicto identitario, la ideología enfermiza que distorsiona la visión, la percepción y el trato con el Otro, niega toda posibilidad de inclusión y trunca el desarrollo lineal de la diáspora, tanto ideal como concretamente. Todo ello ocurre justo a las puertas de una comisaría donde el indocumentado simbólico será expulsado del país de acogida a causa de una orden de expulsión.

En relación con la forma y la estructura de estos textos, la pieza de Liddell injerta las intervenciones de la autora me-

diante una serie de micro-monólogos, es decir, un preámbulo contextualizador junto con reflexiones éticas y estéticas sobre el desarrollo del tema y de la acción. El diálogo queda plagado de invectivas entre el personaje que expresa la denuncia –contrafigura de la dramaturga despersonalizada– y su interlocutor mudo, a su vez símbolo de una política y un sistema despiadadamente degenerados. Se logra así una estructura textual compleja que consigue producir en el público desorientación y desazón. Mora, por el contrario, ofrece un monólogo que encauza la narración de la protagonista en primera persona para declinarla, sin embargo, en planos diferentes. Estos estratos reflejan las fases de su trágica experiencia y alimentan la reconstrucción progresiva de la historia de la mujer, quien rompe la cuarta pared y se dirige a los espectadores para implicarlos como testigos e interlocutores en la obra. Blasco, en cambio, enfrenta a dos individuos en un diálogo tenso apoyado en mundos antitéticos. Su micropieza aprovecha y reelabora las intervenciones, por lo general telegráficas, de los dos personajes clásicos para construir, a través de unos parlamentos casi superpuestos, un anti-diálogo que niega todo posible intercambio o contacto y que acaba reafirmando la incomunicación total.

El eje espacio-temporal de estas obras también se elabora de manera estratégica, contribuyendo a precisar el mensaje: Liddell, en su intervención inicial como Angélica, alude a las playas de España y al país mientras a lo largo del texto cita datos relativos a la llegada de pateras a las costas españolas. Sin embargo, lo hace de forma voluntariamente borrosa, incluso en las partes en que recuerda los naufragios y enumera los cuerpos sin vida rescatados o los desaparecidos. De la misma manera, el tiempo de la acción es un tiempo indefinido que se vuelve dolorosamente exacto solo cuando se cita la fecha de las tragedias que siguen repitiéndose, es decir, cuando el tiempo adquiere peso dramático en la secuencia de muertes y desapariciones. Mora, por su parte, localiza la acción en lugares exactos: el instituto español de Tánger donde estudia la protagonista, la embajada española donde trabaja su madre, las calles de la ciudad, el restaurante caro y el barco que por fin lleva a la muchacha a España, donde ella misma confiesa

que dentro de poco morirá, pues el hombre blanco le ha contagiado el SIDA. La estructura experimental del eje espacio-temporal juega un papel estratégico, porque le permite al autor concretar planos cronológicos diferentes y complementarios donde, a través del recuerdo, se alternan y se mezclan pasado y presente, para acabar coexistiendo. Blasco, en cambio, vuelve a la indefinición y coloca la acción a las puertas de una comisaría española cualquiera, en un momento impreciso de nuestro tiempo presente. Es exactamente en este presente antimodélico que la autora injerta los rasgos atemporales que expresan el choque entre culturas, connotándolos de forma innovadora al reelaborar el episodio del *Quijote* en que se inspira. Estos rasgos están enriquecidos por detalles hondamente arraigados en la realidad contemporánea. En este marco espacio-temporal actualizado, el pasado coincide una vez más –pero de manera radicalmente distinta– con un presente que frustra todo encuentro inclusivo.

Todos los rasgos analizados detectan estrategias muy personales a la hora de desarrollar el tema tratado y ofrecen una visión compleja, inquietante y caleidoscópica del fenómeno global de la diáspora, permitiendo enfocar las diferentes expresiones de la reflexión crítica sobre esta trágica realidad a través de la dramaturgia. Lo que se deduce del análisis de estas tres piezas es que para reclamar una existencia digna, estos individuos tienen, ante todo, que volver a ser tales y salir de la masa despersonalizada en la que sus identidades se han borrado. La ficcionalización, la dramatización de las historias –es decir, de las vivencias personales– de estos individuos resultan duras, incómodas y desasosegantes para quienes gozamos de los privilegios del mundo occidental. La persecución, el trauma, el sufrimiento que rezuman estas historias de inmigrantes son precisamente los aspectos que las convierten en testimonios fiables y creíbles (Jeffers, *Refugees* 1-2).

El estudio del polifacético tratamiento dramático del tema, tanto en el panorama español sintetizado en la apertura como en sus manifestaciones internacionales, con sus múltiples subtemas correlatos, estimula y obliga a los espectadores a tratar de entender qué dinámicas personales, sociales e histórico-políticas engendran este teatro *sobre* migrantes (y tam-

bién el *de* migrantes, que queda excluido de este análisis) y qué realidades concretas –tanto individuales como colectivas– reflejan esta dramaturgia de las fronteras, del límite franqueado o –mejor dicho– por franquear. Representar las experiencias de los migrantes para un público occidental implica un proceso de adaptación: los primeros receptores que crean piezas sobre migrantes –es decir, los dramaturgos, los actores, los directores de teatro– adaptan para nuestro entorno una historia que los segundos receptores –los espectadores– asumiremos después de una mediación cultural. Este proceso es imprescindible para la correcta transmisión del mensaje, pues hay una negociación para realizar una operación comunicativa que se concreta paralelamente a la irrenunciable necesidad de escuchar a los mismos migrantes (Jeffers, *Refugees* 1-2; Jeffers, “Hospitable”). Estas tendencias son complementarias, puesto que los actores sociales e históricos de este tipo de dramaturgia son tanto los migrantes como los huéspedes; tanto los flujos migratorios masivos como las sociedades y los gobiernos de los países de llegada concretan la demanda de acogida y la respuesta socio-política a tal petición.

Este tipo de teatro puede resultar eficaz a la hora de encarar las múltiples facetas de la mentalidad y la actuación (individuales y colectivas, privadas y públicas) respecto a la diáspora, la migración y la identidad de estas masas de individuos casi sin cara ni nombre. A menudo suscitan alarma, desconfianza, temor y son tratados con hostilidad, prejuicio y hasta violencia. La sensación y actitud de sospecha que este (des)encuentro produce, no están suficientemente contrastadas, lo que en los peores casos son alimentadas por los medios de comunicación y los gobiernos, amplificado una crisis epocal. Precisamente contra este escenario global de rechazo y negación se expresa y se plasma la dramaturgia *sobre* (y *de*) migrantes. Los refugiados, los solicitantes de asilo y los migrantes en busca de trabajo representan un flujo en progresivo aumento en la sociedad globalizada. Incluso, la cuestión se ha politizado e internacionalizado a nivel planetario y los grupos de individuos que se desplazan empujados por la guerra, el hambre y la precariedad de la existencia han empezado a percibirse como una amenaza, un problema. Este es el “pro-

blema de los inmigrantes” del que nos hablan estos dramaturgos en sus piezas.

#### NOTAS

1. El primero trata del fenómeno de los migrantes y de los temas relacionados con ellos; el segundo es obra de los mismos migrantes, que se vuelven dramaturgos, autores y actores. Las tres piezas analizadas en este artículo remiten a la primera tipología, por ser obras de dramaturgos españoles que además enfocan el tema aprovechando la creación de figuras (de inmigrantes) ficcionales.

2. Sobre la abundante e sugerente producción dramática española contemporánea sobre el tema, véase el estudio fundamental de Doll y también Reck “Exil et immigration”; Reck “La traversée”; García-Manso “El teatro español”; Floeck, “El nuevo teatro”.

3. Desde la perspectiva teórica propuesta en estas páginas, los referentes principales son Nyman; Gilbert y Lo; Jeffers, *Refugees*; Meerzon; Balfour, “Refugee Performance” y *Refugee*; Cox; Cummings 161-90, etc. Recientemente se ha celebrado en Irlanda el simposio *Crisis, Migration and Performance Symposium*, Nui Galway (11-12 de marzo de 2016), en el que se presentaron enfoques innovadores sobre el tema y en el cual participaron con sendas conferencias Emma Cox y Alison Jeffers.

4. Entre las contribuciones más relevantes, véanse por lo menos Miras, Sanabre y Falcón; Batlle; Lezaun y Mountasar; Ambrosi, “Intolerancia” y “Teatro”; Checa; Iglesias, “Representar” y “Mujer”; Pérez Rasilla, “Representaciones”; Soria; Krpan; y Floeck, “Del lugar”.

5. La pieza fue publicada dos años después de su redacción en la revista *El Pateo* (20, 2005), luego en Gutiérrez Carbajo 111-30 y finalmente en Liddell 9-33. La dramaturga recibió el Leone d’argento per l’innovazione teatrale en la Biennale Venezia Teatro 2013 (Orazi “Àlex”). Véanse también Vállora; Cornago, “Conversaciones” y *Políticas*; Gutiérrez Carbajo; García-Manso, “Teatro, inmigración y género”; Eguía, “Angélica”; Vidal; Orazi, “Àlex” 87-98; Eguía, *Motivos*; y Velasco.

6. Edición del texto en Orazi, “Monologo” (77-81). Véanse también Orazi, “Teatro”, “Monologo” y “Postfazione”; Pérez Rasilla, “Escritura”, “Notas dramaturgia” y “Notas panorama”.

7. Agradezco a la autora por haberme facilitado el guión de la pieza. Véanse también Castro; Pérez Rasilla, “Entrevista”, “Escritura”, “Notas dramaturgia” y “Notas panorama”.

8. La obra se integra en el proyecto “A siete pasos del Quijote” (25-29 noviembre 2015), promovido por el Teatro Español con motivo del cuarto centenario de la publicación de la segunda parte de la novela cervantina. La manifestación consistió en una procesión teatral por el barrio madrileño de Las Letras, en que participaron siete dramaturgos con sendas piezas (María Velasco, Pedro Cantalejo, Carolina África, Juan Mairena, Sergio Martínez Vila, Íñigo Guardamino y Lola Blasco, coordinados por Alberto Conejero).

#### OBRAS CITADAS

- Aguilera, Fernando, Fermín Cabal, Ignacio del Moral, Carla Guimaraes, y David Planell. “Mesa de autores sobre la emigración”. *Las puertas del drama* 21 (2005): 17-25.
- Ambrosi, Paola. “Intolerancia e inmigración en el teatro español de los últimos veinte años” *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*. Ed. Patrizia Botta. *Teatro*. Vol. IV. Ed. Debora Vaccari. Roma: Bagatto Libri, 2012. 316-24. 8 vols.
- \_\_\_\_\_. “Teatro e inmigración: del ‘buen salvaje’ al otro *tout court*”. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 15 (2010): 25-38.
- Balfour, Michael. “Refugee Performance: Encounters with Alterity”. *Refugee Performance: Practical Encounters*. Ed. Michael Balfour. Chicago: Chicago UP, 2013. 213-28.
- \_\_\_\_\_, ed. *Refugee Performance: Practical Encounters*. Chicago: Chicago UP, 2013.
- Battle, Carles. “Drama contemporáneo y choque de culturas (o la dramaturgia del mestizaje)”. *Teatro y diálogo entre culturas*. Coord. Gemma Lezaun Echalar y Rachid Mountasar. Murcia: Ayuntamiento, 2008. 11-16.
- Blasco, Lola. *¡Teme tu vecino como a ti mismo!* Texto inédito, guión de la autora, 2015.
- Castro, Julio. “Lola Blasco: ‘entre la gente de mi edad sí que hay quienes tenemos opinión, criterio político o cómo se quiera llamar’”. Entrevista a la dramaturga alicantina”. *LaRepúblicaCultural.es*. 22 julio 2017. <https://larepublicacultural.es/article4014.html>.
- Checa Puerta, Julio E. “Otridad y dramaturgias del yo: entre la política y la obscenidad”. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. 139-56.

- Cornago Bernal, Óscar. "Conversaciones con Angélica Liddell". *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerié, Sara Molina, Angélica Liddell*. Ed. Óscar Cornago Bernal. Madrid: Fundamentos, 2005. 317-29.
- Cox, Emma. *Theatre and Migration*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2014.
- Cummings, Lindsay B. *Empathy and Dialogue in Theatre and Performance*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2016.
- Doll, Eileen J. *Los inmigrantes en la escena española contemporánea. Buscando una nueva identidad española*. Madrid: Fundamentos, 2013.
- Eguía Armenteros, Jesús. "Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia". *Teatr@. Revista de Estudios Escénicos* 21 (2007): 173-200.
- \_\_\_\_\_. *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*. Granada: U de Granada. Monografía de *Teatr@. Revista de Estudios Escénicos* 27 (2013).
- Floock, Wilfried. "Del lugar al no lugar. Espacios de tránsitos en los dramas españoles sobre la inmigración". *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Ed. Cerstin Bauer-Funke. Hildesheim: Georg Olms, 2016. 263-80.
- \_\_\_\_\_. "El nuevo teatro político en España. La configuración de la inmigración en el teatro español actual". *Estreno* 40. 2 (2014): 39-52.
- García-Manso, Luisa. "El teatro español sobre la inmigración en los años 90: influencia mediática y procesos creativos". *Hispania* 99.1 (2016): 137-47.
- \_\_\_\_\_. "Teatro, inmigración y género: la identidad del Otro en *Víctor Beuch*, de Laila Ripoll, e *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 36. 2 (2011): 113-49.
- Gilbert, Helen, y Jacqueline Lo. "Diaspora and Performance". *Diasporas: Concepts, Identities, Intersections*. Ed. Kim Knott y Seán McLoughlin. London: Zed Book, 2010. 151-56.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales (Iciar Bollain, Almudena Guzmán, Angélica Liddell, Carmen Linares, Clara Sánchez, Ana Torralva)*. Madrid: UNED, 2006.
- Iglesias Santos, Montserrat. "Mujer e inmigración: los retos de la identidad europea". *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. 21-32.

- \_\_\_\_\_. “Representar al otro: los imaginarios de la inmigración”. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. 9-20.
- Jeffers, Alison. “Hospitable Stages and Civil Listening: Being an Audience for Participatory Refugee Theatre”. *Refugee Performance: Practical Encounters*. Ed. Micahel Balfour. Chicago: Chicago UP, 2013. 297-310.
- \_\_\_\_\_. *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2012.
- Krpan, Ivana. “La alteridad en el teatro español contemporáneo: la representación de la identidad multicultural en el cambio del siglo”. *Acotaciones* 34 (2015): 83-110.
- Kunz, Marco. “El drama de la inmigración: *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Alhán* de Jerónimo López Mozo”. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Ed. Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz e Inés d’Ors. Madrid: Verbum, 2002. 215-56.
- Kushner, Tony, y Katherine Knox. *Refugees in the Age of Genocide*. London: Frank Cass, 1999.
- Lezaun Echalar, Gemma, y Rachid Mountasar Nachly, eds. *Teatro y diálogo entre culturas. Murcia 06/07*. Murcia: Ayuntamiento, 2008.
- Liddell, Angélica. *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Y como no se pudo...* *Blancanieves. El año de Ricardo*. Bilbao: Artezblai, 2007.
- Meerzon, Yana. *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2012.
- Miras, Domingo, Ricardo Sanabre, y Lidia Falcón, eds. *Inmigración y teatro*. Monográfico de *Las puertas del drama* 21 (2005). 12 junio 2017. <http://www.aat.es/pdfs/drama21.pdf>.
- Mora, José Manuel. “Catorce kilómetros”. Veronica Orazi. “Monólogo, voce femminile, emigrazione: *Catorce kilómetros* di José Manuel Mora”. *Rassegna Iberistica* 96 (2012): 77-81.
- Nyman, Jopi. *Home, Identity and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2009.
- Orazi, Veronica. “Àlex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia – Teatro 2013”. *Rivista Italiana di Studi Catalani* 3 (2013): 77-98.
- \_\_\_\_\_. “Monólogo, voce femminile, emigrazione: *Catorce kilómetros* di José Manuel Mora”. *Rassegna Iberistica* 96 (2012): 57-81.
- \_\_\_\_\_. “El teatro de José Manuel Mora”. *Scene di vita. L’impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*. Ed. Silvia Monti y Paola Bellomi. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2012. 121-43.



- \_\_\_\_\_. “Postfazione”. José Manuel Mora. *Corpi perduti*. Presentazione di Antonio Rojano, traduzione e postfazione di Veronica Orazi. Salerno: Plectica, 2014. 73-106.
- Pérez Rasilla, Eduardo. “Entrevista con Lola Blasco” *Don Galán 2* (2012). 18 julio 2017. [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3\\_4\\_](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_4_)
- \_\_\_\_\_. “La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España”. *Acotaciones 27* (2011): 13-32.
- \_\_\_\_\_. “Notas para un panorama del teatro español actual”. *Cuadernos AISPI 7* (2016): 13-28.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre la dramaturgia emergente en España” *Don Galán 2* (2012). 20 junio 2017. [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1\\_6&pag=1](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6&pag=1).
- \_\_\_\_\_. “Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo”. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. 87-116.
- Reck, Isabelle. “Exil et immigration dans le théâtre espagnol des années quatre-vingt – quatre-vingt-dix”. *Identités périphériques: Péninsule ibérique, Méditerranée, Amérique latine*. Ed. Marie-Lucie Copete, Raúl Caplan et Isabelle Reck. Paris: L’Harmattan, 2004. 201-17.
- \_\_\_\_\_. “La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008”. *ReCHERches. Université de Strasbourg 2* (2009): 45-78.
- Soria Tomás, Guadalupe. “Inmigración y novísima dramaturgia española”. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. 117-38.
- Velasco González, María. *La literatura posdramática: Angélica Liddell*. Tesis doctoral. Madrid: U Complutense, 2016.
- Vidal Egea, Ana. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. Tesis doctoral. Madrid: UNED, 2010.
- Vilches-de Frutos, Francisca. “Representaciones de género en las artes escénicas: Angélica Liddell y el discurso de la trasgresión”. *Hispanística 27* (2009): 261-76.
- Víllora, Pedro. “El dolor de ser Angélica (Liddell)”. *Acotaciones 12* (2004): 47-65.