

**UNA INFANCIA SIN FUTURO: EL PERSONAJE DEL MENOR
MIGRANTE EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL**

**CHILDHOOD WITHOUT A FUTURE: FIGURE OF THE MINOR
MIGRANT IN THE CONTEMPORARY SPANISH THEATER**

KAROLINA KUMOR
Universidad de Varsovia

KAMIL SERUGA¹
Universidad de Varsovia

RESUMEN:

El presente artículo estudia la figura dramática del menor migrante y, en concreto, el papel que este desarrolla en el teatro español actual en su función de protagonista. A pesar de que los niños participan masivamente en el proceso migratorio, su presencia en las tablas es más bien escasa. De entre las obras publicadas en dos antologías teatrales sobre la migración que constituyen el corpus del presente estudio (*Los mares de Caronte*, 2016; *Sillas en la frontera*, 2018), solamente cuatro textos cuentan con la figura del niño: *En un lugar de nadie* y *El viaje de Adou*, de Diana de Paco; *El camión al paraíso*, de Antonia Bueno y *Babel*, de Juana Escabias. Las dramaturgas destacan por ubicar al personaje infantil en el centro del universo dramático consiguiendo con ello abordar,

ABSTRACT:

The paper investigates the dramatic figure of a minor migrant, and aims, specifically, to examine their role as a protagonist in the contemporary Spanish theater stage plays that deal with the problem of migration. The presence of the minor migrant in contemporary Spanish theater is disproportionately scarce considering their massive participation in the migratory process. Among the works published in two theater anthologies on migration that we established as the corpus for the paper (*Los mares de Caronte*, 2016, and *Sillas en la frontera*, 2018), minor migrant figures appear only in four texts: *En un lugar de nadie* and *El viaje de Adou*, by Diana de Paco; *El camión al paraíso*, by Antonia Bueno and *Babel*, by Juana Escabias. The

¹ La contribución específica de cada autor es del 50%.

desde su perspectiva, algunos de los tópicos relacionados con la migración y recuperar la voz, tantas veces olvidada, de los menores migrantes. En nuestro estudio analizaremos la dramatización de la experiencia migratoria desde la perspectiva de la *seguridad ontológica* de Anthony Giddens, así como también nos centraremos en todos aquellos aspectos dramaturgicos que se orientan a la denuncia social.

PALABRAS CLAVE:

Migración, menor migrante, Diana de Paco, Antonia Bueno, Juana Escabias.

playwrights not only manage to address some pressing topics related to migration, but also reclaim the voice of minor migrants. The paper analyzes plays both thematically and formally: we apply the concept of *ontological security* (Anthony Giddens) to the dramatization of migration experience and analyze dramaturgical techniques that are employed to elicit social denunciation.

KEY WORDS:

Migration, minor migrant, Diana de Paco, Antonia Bueno, Juana Escabias.

Trabajadores indocumentados, ilegales, sin papeles, criminales, enemigos, invasores y mojados... Todos ellos constituyen una serie de calificativos de los extranjeros migrantes y se inscriben en una práctica discursiva del orden social que consiste en enfrentar a dos colectivos: un *nosotros* en oposición a un *otros*, siendo considerados estos últimos unos intrusos. El discurso, como es de notar, está lejos de ser neutro y, con frecuencia, consigue infiltrarse en prácticas sociales de exclusión social y rechazo, marginación o declarada hostilidad y violencia, tanto física como simbólica. La reflexión crítica sobre dichas prácticas no solo es el dominio de las ciencias políticas y sociales, sino también del arte y la literatura que se erigen como aliadas de denuncia. A nuestro modo de ver, el arte del teatro es donde mejor se codifica, como acto de denuncia, la colisión entre dos mundos (un *nosotros* y un *otros*) y eso es posible, sobre todo, gracias a la especificidad de la comunicación teatral que no solo se produce a nivel diegético, sino que, por excelencia, incluye también al público. Recurriendo a las palabras de José Monleón:

El teatro ofrecería [...] situaciones que permiten a varios personajes, a través de sus comportamientos, optar por uno de los caminos posibles, a la vez que [...] somete a juicio la realidad. Esto incluye automáticamente la intervención del espectador, en tanto que la obra dramática no debe dar explícitamente la razón a ningún personaje, sino dejar que sea aquel quien, a la vista de lo que sucede en el escenario, tome partido [...]. (Monleón, 2010: 25)

En este contexto, nos interesará investigar cómo el teatro español actual aborda la reflexión crítica sobre el fenómeno migratorio,² aprovechándose de la figura de personaje infantil. Como hemos podido establecer, hasta ahora no existe ningún estudio que englobe la presencia del mismo en el teatro español destinado para adultos en el contexto del tema de la migración. De entre numerosas obras dramáticas concebidas en las últimas dos décadas y dedicadas al tema de la migración, como el corpus del trabajo hemos elegido dos antologías relativamente recientes: *Los mares de Caronte*, editada por Concha Fernández Soto y Francisco Checa y Olmos (2016), y *Sillas en la frontera* (2018), a cargo de la primera de los autores arriba mencionados. Si el primer volumen aún textos de las dramaturgas y los dramaturgos españoles sobre el problema de la migración en general,³ el segundo completa la reflexión sobre el tema al congrega piezas breves de teatro escritas exclusivamente por y sobre mujeres de diferentes latitudes y en diferentes idiomas.⁴ La colección de obras seleccionadas en ambas antologías demuestra un gran compromiso, si consideramos que el teatro “debe ser una rebelión en contra de los convencionalismos socioculturales y un espacio artístico de identidad y memoria para realizar el necesario encuentro entre seres humanos” (Fernández Soto y Checa y Olmos, 2016: 16). Teniendo en cuenta el enfoque adoptado, nos centraremos únicamente en aquellos textos dramáticos de las dos antologías que evocan al personaje infantil y lo ubican en el epicentro del universo dramático con el fin de recuperar la voz perdida de los menores migrantes. Ellos, a pesar de participar masivamente en el proceso migratorio, por lo general aparecen desdibujados o marginalizados en el teatro destinado para adultos. De entre treinta y seis textos en español e incluidos en ambas colecciones, solo cuatro textos (de Diana de Paco, Antonia Bueno y Juana Escabias) abordan desde la perspectiva infantil algunos de los tópicos relacionados con la migración: el abandono del hogar, la travesía, la separación o la vulnerabilidad.

Todos estos factores desembocan en la inestabilidad emocional del niño y en la pérdida de –recurriendo al término de Giddens– la seguridad ontológica, definida como

² Nuestra investigación se inserta en una serie de trabajos que analizan la problemática migratoria en el teatro español contemporáneo. Entre ellos debemos hacer especial mención a los libros monográficos de Coleman (2020) y Doll (2013), así como a los estudios de corte panorámico de Pérez-Rasilla (2010), Gutiérrez Carbajo (2012), García Manso (2016).

³ Para más información sobre la antología, remitimos a la reseña del libro publicada en *El Kiosko teatral* (Martín Clavijo, 2017).

⁴ Aunque el castellano es la lengua predominante de la antología, la misma encierra también textos redactados en árabe (con traducción al español), inglés, italiano y francés. Para más detalles sobre el contenido de la antología, véase Orazi (2020).

one form, but a very important form, of feelings of security [...]. The phrase refers to the confidence that most human beings have in the continuity of their self-identity and in the constancy of the surrounding social and material environments of action. A sense of the reliability of persons and things, so central to the notion of trust, is basic to feelings of ontological security; hence the two are psychologically closely related. (Giddens, 1996: 92)

El concepto de la (in)seguridad ontológica introducido por Giddens encuentra su plena aplicación al fenómeno migratorio que se vincula estrechamente con el aspecto espacial, tal y como lo aseveran Kinnvall y Nesbitt-Larking: “The search for ontological security becomes a spatial as well as a psychological dynamic to do with a generalized sense of danger and threat and the longing for security, fixed values, and a home” (2011: 73). En muchos casos, pues, es la pérdida de la seguridad ontológica en el país de origen la que genera el acto de migrar.⁵ En este mundo globalizado, las personas migrantes pretenden asegurarse un nuevo lugar; un lugar al que puedan llamar su hogar y que posibilite la recuperación de la seguridad ontológica perdida. De este modo, aunque la misma noción incluye también la seguridad física, apunta ante todo a la tan subjetiva visión del yo; en otras palabras, a la consciencia de ser capaz de actuar y decidir sobre sí mismo (*agency*).

Teniendo en cuenta el enfoque de nuestra investigación debemos recordar, siempre siguiendo a Giddens, que la seguridad ontológica en cuanto cualidad de cada ser humano empieza a desarrollarse en las tempranas etapas de la infancia. Recurriendo a las teorizaciones de Erik Erikson, el sociólogo inglés afirma que la confianza se sustenta en el vínculo emocional entre el hijo y sus cuidadores, vínculo que le garantiza la resiliencia necesaria contra amenazas y peligros de la realidad (Giddens, 1997: 54). De ahí que la presencia de los padres en cuanto garantes de la estabilidad afectivo-cognitiva resulte decisiva para el desarrollo del niño. En el caso de los movimientos migratorios, sin embargo, un motivo recurrente es la separación forzada entre el menor migrante y sus cuidadores, bien por parte del poder institucional o bien por trágicas ocurrencias de la travesía. En consecuencia, los niños migrantes experimentan el proceso de desalojo y desarraigo que desemboca en la pérdida de la seguridad ontológica.

Ahora bien, en los textos teatrales que analizaremos a continuación, el protagonismo de los personajes infantiles permite observar ciertos mecanismos de afrontamiento que ellos mismos emplean para contrarrestar la pérdida de la seguridad onto-

⁵ A modo de ejemplo, citemos a Vaughan-Williams y Pisani, que destacan que “[r]egardless of the country of origin, the search for ontological security and peace were consistently listed as the primary motivating factor for fleeing: the priority and immediate need simply being to escape danger, and then to search for a better life” (Vaughan-Williams y Pisani, 2020: 659).

lógica. Dichos mecanismos, una vez trasvasados al lenguaje dramático y teatral, se tornan una potente arma delatadora de las injusticias, humillaciones y sufrimientos vividos en su éxodo, a la vez que socavan los cimientos de las políticas migratorias de Occidente. Todo ello resulta posible ya que en el marco de la intersubjetividad los menores migrantes se consideran seres más vulnerables y, en consecuencia, evocan una respuesta afectiva más empática por parte del público.

El primero de los textos estudiados desde este enfoque, *El viaje de Adou* de Diana de Paco, se centra en la perspectiva infantil valiéndose de un elemento muy eficaz desde el punto de vista dramático: el poder de la imaginación del niño. Al construir la figura del menor migrante (inexorablemente vinculada a fuertes cargas emocionales), la dramaturga se sirve de los mecanismos de la percepción de la realidad y la reinención de la misma típicos de la etapa de la infancia. Como sabemos, la importancia de la imaginación para el desarrollo emocional y cognitivo del ser humano en esta etapa de la vida difícilmente podría ser sobrevalorada (véase Vygotsky, 2004; Engel, 2005). El niño usa la imaginación para comprender, interpretar y recrear el mundo que le rodea, configurando así lo que se conoce en el psicoanálisis como el mundo representacional (Sandler y Rosenblatt, 1962).⁶ La fantasía le ayuda a entender ciertas reglas, a ponerse en el lugar del otro, o crear un entorno íntimo al que solo él tiene acceso. En este mundo imposible donde las reglas y las decisiones pertenecen solo al niño y es él quien puede controlar todo y a todos, a menudo exterioriza sus propios problemas e inquietudes, así como intenta refugiarse y protegerse de lo real. En este sentido, el infante se sirve de su imaginación para imponer un orden cognitivo a una realidad que, de otra manera, se escaparía a su comprensión; o, lo que es lo mismo, procura recuperar su sentido de la seguridad ontológica.

Es así precisamente como ocurre en el caso del protagonista de Diana de Paco, Adou, un chico de ocho años proveniente de Costa de Marfil que dialoga con un hombre de mediana edad que resulta ser traductor. La conversación se produce en una habitación descrita en una de las acotaciones como “una sala cerrada”, o “una especie de oficina”, que no es sino la representación de un puesto fronterizo. De forma inmediata, los espectadores reconocen la situación dramática que apunta a la detención de un menor migrante por los Servicios de Inmigración. El espacio hostil y amenazante de la comisaría es, no obstante, transformado, por medio de la ima-

⁶ Cabe destacar que los citados autores se sirven de la metáfora teatral para explicar la construcción del mundo representacional: “The representational world might be compared to a stage set within a theater. The characters on the stage represent the child’s various objects, as well as the child himself. Needless to say, the child is usually the hero of the piece. The theater, which contains the stage, would correspond to aspects of the ego, and the various functions such as scene shifting, raising or lowering the curtain, and all the machinery auxiliary to the actual stage production would correspond to those ego functions of which we are not normally aware” (Sandler y Rosenblatt, 1962: 134).

ginación de Adou, en un mundo alternativo donde él es un superhéroe invencible y dotado de poderes mágicos. Como tal, ha de emprender un súper viaje apasionante, no solo estimulante por la expectativa del reencuentro con sus padres, sino también por constituir una prueba de fuego que demostraría su invencibilidad y sus cualidades sobrehumanas. Más allá de un sencillo juego infantil, en la historia del niño se reconocen fácilmente las claves de todo el duelo migratorio en cuanto el quebrantamiento de la seguridad ontológica. Esta va desde la violación de los derechos de niños en el país de origen (la negación de escolarización o la explotación laboral) hasta la separación forzada de sus padres en el país de llegada. La única arma de la que Adou dispone es su imaginación. Diana de Paco de manera consciente introduce, pues, la perspectiva del niño para quien el viaje es una gran aventura, accesible únicamente para aquellos dotados de poderes mágicos. Solo con estos Adou podrá vencer los peligros que le acechan durante su trayecto y al llegar a su meta, cuando se encuentre con sus antagonistas que percibe como extraterrestres, criaturas incomprensibles y amenazantes.

No obstante, cabe señalar que el mundo de fantasía construido por Adou germina de una narración fabulosa que los adultos crearon. En los preparativos del superhéroe previos a la aventura participan el abuelo y, de lejos, el padre del chico, quienes intentan proteger al niño de los posibles peligros del itinerario migratorio. Las visiones fantásticas que le imponen resultan eficaces, puesto que Adou –como probablemente lo haría cualquier niño de su edad– les sigue el juego. No es, pues, de extrañar que el chico crea a ciegas en ese mundo imposible poblado de extraterrestres quienes en el mundo real no son sino hombres policías, representantes del poder del país de acogida. De la misma manera, llevado por el juego de imaginación, está convencido de la existencia de una nave espacial que, en realidad, es una maleta corriente en la que viaja confinado. Dicha maleta no solo constituye el medio de transporte sino, ante todo, un escudo con el que protegerse ante los peligros del viaje. Así, por ejemplo, durante su itinerario Adou se imagina defendiéndose contra los meteoritos espaciales que lo golpean, si bien en realidad –y como puede suponerse–, se trata de meros volteos en la cabina de equipaje. La “cualidad protectora” de la maleta se hace aún más evidente al final de la obra, cuando el chico –al enterarse de la imposibilidad de reunirse con sus padres– se decide a coger de nuevo su nave espacial: “[s]e acurruca en la maleta y cierra los ojos, aprieta los puños, se coloca dentro de la maleta en posición fetal” (de Paco Serrano, 2016: 247). Puede entenderse que se ve a sí mismo escapando del lugar hostil y amenazante, encerrándose en un espacio oscuro y claustrofóbico que él, no obstante, considera seguro y ameno. Adopta mientras tanto una actitud típica de niño que con la citada cadena de acciones desea desplazar la realidad. Prueba de ello son sus últimas palabras, con las que se cierra la obra:

“¡Venga, vámonos, súper Adou en misión de rescate! ¡No nos gusta este lugar lleno de extraterrestres disfrazados de hombres policías! ¡Salvaremos a papá, recogeremos a mamá y volvemos a casa!” (de Paco Serrano, 2016: 247).

Un parecido vehículo dramático de la imaginación fantástica y, por ende, de la presentación del proceso migratorio como un juego infantil se ofrece en el otro texto de Diana de Paco: *En un lugar de nadie*. Si bien este procedimiento no engloba los cinco cuadros de los que se compone la obra, se convierte en su eje estructurador y al estar presente en el primero y el último constituye un marco significativo. Los dos cuadros liminales se ubican en un espacio vacío, en el epónimo “lugar de nadie”, al que “todos vendrán, antes o después” (de Paco Serrano, 2018: 180). En este lugar, dos niños dialogan y comparten sus experiencias migratorias. Mientras que el niño relata su viaje en barco acompañado por su madre que intentaba protegerlo de otros hombres para que no lo aplastaran, la niña cuenta cómo trataba, junto con su madre y hermana, de cruzar la frontera saltando una valla. En ambos casos, los niños –al igual que Adou– conciben el viaje como una aventura que, sin embargo, pronto deja de serlo para desembocar en una muerte: el niño se ahoga en el mar y la niña es asesinada a golpes. No obstante, desde la perspectiva de los niños, la muerte no supone el cese del juego. Solos, en “un lugar de nadie”, se ponen a imaginar una ciudad en las nubes donde no habrá “muros, ni fronteras, ni puertas, ni barreras” (de Paco Serrano, 2018: 184). Esta nueva ciudad, “la ciudad del sol”, es un espacio que nunca será exclusivo, ya que “podrá entrar quien quiera” (de Paco Serrano, 2018: 184), siempre y cuando siga la regla del juego que es saber “volar con la imaginación” (de Paco Serrano, 2018: 184). El proyecto de los niños nos remite intertextualmente al argumento de la comedia utopista y fantástica de Aristófanes *Las aves*, en la que los dos protagonistas, Evélpides y Pisterero, hartos de desorden e intrigas, abandonan Atenas en busca de una ciudad pacífica donde puedan vivir tranquilos y sosegados (Fernández Soto, 2018: 27); aspiración que se cumple con la construcción de una ciudad en los aires. En otro orden de cosas, la idea de “la ciudad de las nubes” hace pensar en la materialización física de lo que Freud llama “el sentimiento oceánico”,⁷ el cual, a su vez, nos vuelve a dirigir hacia el concepto de la seguridad ontológica. El lugar sin límites que diseñan, al eliminar cualquier noción de amenaza, sería garante

⁷ Como punto de partida le sirve la carta de Romain Rolland que escribe sobre “Un sentimiento que preferiría llamar sensación de ‘eternidad’; un sentimiento como de algo sin límites, sin barreras, por así decir ‘oceánico’” (Freud, 1992: 65). A pesar del contexto religioso subyacente a esta noción, nos interesa recalcar el anhelo del sujeto de fundirse con el mundo exterior: “Este ser-Uno con el Todo, que es el contenido de pensamiento que le corresponde, se nos presenta como un primer intento de consuelo religioso, como otro camino para desconocer el peligro que el yo discierne amenazándole desde el mundo exterior” (Freud, 1992: 72). En este sentido, el sentimiento oceánico, al anular la exterioridad (por tanto, las amenazas y peligros) permite al sujeto experimentar plenamente la seguridad ontológica.

de la seguridad ontológica para todos sus habitantes. Al igual que en la comedia aristofánica, nos encontramos aquí con una visión utópica del espacio que, no obstante, en la reinterpretación de Diana de Paco está vinculado estrechamente con el de la muerte, haciéndonos pensar que este sueño puede cumplirse solo en el más allá donde las reglas del juego de los adultos no se aplican.

También la cuarta escena del drama hace referencia a “un lugar de nadie” que solo en apariencia mantiene una leve relación con la historia de los dos niños migrantes. Si bien en este cuadro la dramaturga abandona por un momento a sus pequeños protagonistas y deja de lado la idea de jugar y reinventar la realidad circundante típica de los niños, para nada llega a renunciar a la perspectiva infantil. En el centro del cuadro pone la figura de Astianacte, llamado “el niño de la muralla”, que esta vez remite al universo de la mitología griega y, por consiguiente, al de la tragedia clásica: *Las Troyanas*, de Eurípides. La breve escena evoca el episodio de la despedida entre Andrómaca (aquí la Mujer Troyana) y su hijo Astianacte, arrancado a la fuerza de los brazos de su madre y arrojado desde los muros de Troya por orden de Odiseo. El cuadro se compone tan solo de dos monólogos breves articulados por el niño y la madre, quienes “sin dejar de mirarse, [...] frente a frente lloran sus recuerdos” (de Paco Serrano, 2018: 183). Situados en un ámbito anatópico y anacrónico, en pocas palabras repasan en su memoria el momento de separación impregnado de llanto, dolor y violencia. El hijo, consciente de su destino ineludible, se aferraba a los brazos de su madre pero, una vez arrancado de ellos, solo podía mirarla como diciéndole sin palabras que la esperará en “un lugar de nadie”. Al igual que en los cuadros liminales de la obra, este lugar se vincula con el espacio de la muerte, al parecer, el único donde puede cumplirse la promesa de felicidad y realizarse el sueño de reencontrarse con sus queridos. El cuadro se cierra con una voz coral en off, cuya intervención enlaza el destino del personaje infantil de la tragedia griega con el de los niños migrantes de los cuadros anteriores, todos ellos víctimas inocentes de las políticas de los adultos. Visto así, la figuras del “niño del agua” y la “niña de la jaula” no son sino otras tantas reencarnaciones del personaje de Astianacte, pues como advierte la Mujer Troyana: “No importa de dónde seas. Troya es todas las guerras. Troya es todos los lugares y los tiempos. Troya es el siempre y el jamás” (de Paco Serrano, 2018: 183). De este modo, con el uso de la intertextualidad el tema de la migración actual queda sometido al proceso de la historización, pero también (y sobre todo) al de la universalización, desembocando en una conclusión amarga: los niños, con su inocencia y vulnerabilidad, siempre acaban siendo las víctimas (en este caso, mortales) de los conflictos de los adultos.

Otro ejemplo de un personaje infantil que paga con su vida la desmesura e irracionalidad de las políticas migratorias lo presenta el siguiente texto, *Camión al pa-*

raíso, de Antonia Bueno.⁸ Este, al igual que *El viaje de Adou* y *En un lugar de nadie*, evoca la imaginación infantil, aunque aporta una perspectiva libre de lo fantástico. El protagonista de Antonia Bueno ya no es ningún superhéroe que lucha con extra-terrestres. Tampoco es un arquitecto de las nubes que idea una ciudad irreal. Se trata de un niño migrante normal y corriente que con el viaje emprendido junto con su madre espera encontrar la seguridad ontológica y satisfacer sus necesidades básicas, como ir a la escuela, aprender idiomas o hacer amigos. Las expectativas del niño se mezclan con la descripción de las circunstancias del viaje en un camión alborotado. El niño experimenta la oscuridad y el amontonamiento de personas en un lugar confinado, el hambre y hasta la imposibilidad de satisfacer necesidades fisiológicas tales como respirar y orinar.

Todo el monólogo opera sobre la tensión dramática que se origina del contraste entre la situación del niño en el camión y la imaginación del paraíso en el que quiere entrar. La cuestión de cómo es este paraíso se establece ya desde el propio título como una dominante del texto. Para encontrar la respuesta a la pregunta que le perturba, el niño se sirve de la realidad circundante para establecer una serie de antítesis: calor-frío, ruido-silenció, oscuridad-luz. Si al principio las evocaciones del frío, el silencio y la luz cegadora vienen asociadas –a modo de contraste con lo experimentado en el camión– con lo placentero y, por consiguiente, con el supuesto paraíso, al final acabarán por convertirse en determinantes de un ambiente amenazador: “Abrázame, madre, tengo mucho miedo. Madre, ¿por qué todo se ha detenido, los gritos, los golpes...? Madre, ¿por qué no me respondes? Madre, ¿por qué no oigo mi propia voz? Madre, ¿dónde estamos?” (Bueno, 2018: 104-106). Estas citas evidencian el papel que desempeña la madre en cuanto garante de la seguridad ontológica del niño. Que el protagonista sea incapaz de alcanzar a su madre, desestabiliza su orden cognitivo y, en consecuencia, el menor padece una intensa angustia existencial y se fragmenta ontológicamente. Al mismo tiempo, la pérdida de la seguridad ontológica revela la verdadera cara del espacio en el que se encuentran. Por mucho que al protagonista le parezca haber llegado por fin a su destino, no nos cabe la menor duda de que se trata del espacio metafórico de la muerte. El espacio paradisiaco se convierte en el llamado *locus horridus*, donde la aparición de las figuras blancas resulta ambivalente: si el menor migrante se empeña en verlas como ángeles que habitan el paraíso, los espectadores intuyen que no son sino verdugos, representantes del poder hegemónico.

⁸ La no inclusión en el corpus de nuestro trabajo de otro texto de Antonia Bueno, *Aulidi (hijo mío)*, publicado en *Los mares de Caronte*, ha sido un acto deliberado ya que el personaje infantil, el hijo de Aisha, no se puede considerar una figura actante, a diferencia de lo que ocurre en los otros textos analizados. Para el análisis de este texto, véase Kumor y Seruga, 2020.

Si Antonia Bueno se centra en una voz singular, Juana Escabias con su *Babel* cede la palabra a varias figuras de niños migrantes, que proceden de distintas partes del mundo: Líbano, Siria, Afganistán o países de América Latina. El vehículo dramático deja de ser aquí la imaginación o la fantasía infantil; pero, al igual que en el caso de *En un lugar de nadie*, al drama de los menores migrantes se le impone el prisma de la tragedia griega. Todos estos personajes infantiles componen, junto con otras figuras, el llamado Coro de suplicantes que rinde homenaje al teatro antiguo, lo que de antemano programa la percepción del duelo migratorio como una tragedia contemporánea. Pero no se trata solo de una mera actualización del tema ni tampoco del establecimiento de una simple analogía, pues las transformaciones respecto al modelo original afectan hasta la estructura profunda del texto dramático. Entre las más importantes cabe señalar el trasvase de la función comentadora del coro griego a la figura del Mensajero de los dioses, mientras que el coro contemporáneo adquiere nuevas funciones. Por un lado, actúa como una sola voz que desempeña la función apelativa a la vez que denunciadora; y por el otro, como las voces singulares que emergen del Coro de suplicantes para relatar sus propias historias migratorias y, por consiguiente, encargarse de llevar la acción dramática.

Pero lo que resulta interesante es que estas voces singulares, es decir, los personajes de *Babel*, en vez de actuar, apuestan por retratar de manera sugestiva las imágenes drásticas y horripilantes de las travesías migratorias. De entre miles de voces que componen el titular *Babel*, nos interesan en particular las de los niños. En la primera historia, que refiere el viaje de un niño en el barco, no se eluden ni los más mínimos detalles. El protagonista menor relata el proceso de su muerte: al hundirse la embarcación, se separa de su madre y las olas le llevan al fondo del mar. Las aguas cristalinas con sus caballitos de mar y estrellas marinas se convierten en una especie de decorado típico de los cuentos de hadas y que perdura hasta que “la luz se apagó” (Escabias, 2018: 252). Con esta perspectiva fabulosa contrastan los detalles de la descripción que sigue: “un cadáver de treinta y dos centímetros de largo encallado en las arenas de tu costa” (Escabias, 2018: 252). Si esta yuxtaposición ya de por sí resulta drástica, Escabias da un paso más hacia la denuncia social cuando subraya que el niño que desconoce hasta su propio nombre representa a todo migrante despojado de voz o futuro. La única voz y el único futuro que tiene es el de aparecer como un encabezado en algún periódico. Las noticias ilustradas con las fotos del niño muerto son llevadas hasta nuestras casas y servidas “sobre el immaculado mantel” (Escabias, 2018: 252) para acompañar el desayuno y el café diario. Es la única manera en la que *el otro* puede invadir el ámbito sosegado del *nosotros* para perturbar “el trabajado equilibrio emocional” (Escabias, 2018: 252) y remover nuestra conciencia.

Otra historia la protagoniza una niña palestina, Reem, que representa a los migrantes que luchan por la mejora de su situación en el país de acogida, en este caso, Alemania. Sus aspiraciones de estudiar son quebrantadas ante la amenaza de deportación, muy a pesar de su integración en la sociedad alemana. El representante del poder, una Angela Merkel ficcionalizada, explica de manera cruda las reglas del juego: “A veces la política es dura [...] Alemania no puede acoger a todas las personas procedentes de campos de refugiados ya que generaría un efecto llamada para miles de personas del continente africano” (Escabias, 2018: 254). Y aunque Reem consigue conmover a la canciller y, por ende, quedarse en “el paraíso”, la conclusión es amarga: la actitud humanitaria es siempre regulada por los determinados intereses políticos. Prueba de ello puede ser también la situación de los cientos de niños detenidos en la frontera de México y EE. UU, a quienes hace referencia el Mensajero de los dioses. A estos adolescentes no les espera la misma suerte que a Reem: todos ellos están a punto de ser deportados a sus países de origen, es decir, están destinados a regresar “a las mismas miserables condiciones sociales por las que inicialmente migraron sin que se tengan en cuenta los riesgos a los que quedan expuestos” (Escabias, 2018: 255).

Un destino también incierto e inseguro le espera a Berishna, una niña de diez años, víctima de las normas sociales a la vez que lo es de la violación física. De nuevo, Escabias lanza a la cara del espectador una serie de detalles impactantes:

BERISHNA.– El día que cumplí diez años el Mulá me dijo, quédate a limpiar, Berisha, ya eres una mujer [...]. El Mulá cerró la puerta y se arrojó sobre mí. Me ató las manos, arrancó mis ropas. [...] Cuando regresé a mi casa, mi madre, alarmada por la sangre que corría por mis piernas, me llevó al hospital de la media luna roja. El médico le dijo a mi madre algo que no comprendí, que yo tenía desgarrados el recto y la vagina. (Escabias, 2018: 254)

La huida de Afganistán es la única forma de salvar la vida, ya que la menor en su país de origen corre el riesgo de ser azotada y decapitada “para limpiar con sangre la vergüenza de lo que ha sucedido” (Escabias, 2018: 255).

Tal y como hemos podido comprobar, todos los relatos migratorios incluidos en *Babel* se construyen alrededor de imágenes descarnadas cuyo fin es el de evocar una respuesta afectiva en el público y, por ende, sacudir su conciencia. Las narraciones de miedos, sufrimientos, humillaciones y muertes puestas en boca de los personajes infantiles perturban con su contundencia y precisión casi anatómica. La figura del niño asociada tradicionalmente con la inocencia, la vulnerabilidad o la fragilidad, al ser convertida en la figura actante en el proceso migratorio, ha de producir en el

público la disonancia cognitiva, impidiéndole mantenerse en su autocomplacencia. En la misma línea se sitúan las frecuentes apelaciones al público en cuanto otro recurso que hace hincapié en la dimensión crítica de la obra. Una muestra de ello es el relato del niño ahogado que se dirige al espectador utilizando constantemente el pronombre “tú”, lo cual demarca la frontera entre *el otro* y *el nosotros*. Donde esta técnica se pone aún más de manifiesto es en las intervenciones colectivas del Coro de suplicantes, en el marco del cual las voces individuales se refuerzan y resuenan en un fuerte llamamiento a Europa que inaugura toda la obra:

Coro de suplicantes.– Escúchanos, Europa, te anhelamos como la seca sabana el rocío que la conforta, como las flores el sol del que reciben la vida. Ya te alcanzamos, Europa. Te hemos divisado a lo lejos, una diminuta línea, una costa que recorta de pronto el horizonte. Desde la barquichuela que nos ha conducido hasta ti te hemos visto aproximarte a nosotros y volverte imponentemente extensa, Europa. Ya pisamos sobre ti. (Escabias, 2018: 252)

Los migrantes salen aquí para recobrar su propia voz y para ser escuchados. Sus relatos ponen en evidencia que no son ni invasores económicos ni culturales, sino figuras que quieren ser acogidas en la nueva tierra prometida y que lo que buscan es amparo y protección “de la guerra, de la barbarie, de la precoz y atroz muerte de la que deseamos salvar a nuestros hijos” (Escabias, 2018: 261). En otras palabras, lo único que anhelan es llegar a un lugar que les garantice la seguridad ontológica. Teniendo en cuenta el proceso y las circunstancias de la comunicación teatral, los representantes de esta Europa interpelada en el citado fragmento somos nosotros mismos, es decir, el público, al que el coro de suplicantes obliga a adoptar una postura crítica hacia los hechos relatados o, mejor dicho, a reevaluar su manera de percibir a los migrantes.

De similar manera funcionan las intervenciones del Mensajero de los dioses que, como hemos advertido, desempeña el rol de comentarista. Al tratarse de una especie de narrador omnisciente, sus comentarios completan las historias individuales de los migrantes a la vez que las dotan de otra perspectiva. Como advierten Fernández Soto y Checa y Olmos, su personaje “se convierte en intérprete autorizado del drama, cronista que cruza las fronteras y ejerce el arte de la hermenéutica al testificar los acontecimientos [...]” (2018: 46). Así, por ejemplo, la historia del niño ahogado culmina con la apostilla: “El policía guardacostas que recogió el cadáver del niño de tres años Aylan Kurdi ha manifestado: cuando lo tomé en mis brazos pensé en mi hijo” (Escabias, 2018: 253). De esta manera, las palabras del policía transmitidas en estilo indirecto se orientan a resonar con la sensibilidad del público, el cual puede

empatizar (o hasta identificarse) con la pérdida de un niño. Asimismo, las intervenciones del Mensajero de los dioses nos introducen en un ámbito menos subjetivo y más documental ya planteado en la visión escenográfica. Cabe señalar, pues, que esta última programa desde el principio la inclusión de proyecciones audiovisuales de imágenes documentales del “éxodo migratorio que desborda las fronteras europeas en el año 2015 después de Cristo” (Escabias, 2018: 251). Este recurso que se orienta principalmente para resaltar la vulnerabilidad de los migrantes compagina con los comentarios del Mensajero de los dioses, repletos de datos estadísticos y referencias a leyes, decretos y convenios:

Cuando hablamos de niños y niñas factibles de ser asilados o refugiados, nos referimos a aquellos que pueden recibir asilo o estatuto de refugiados, basándonos en la definición de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951 y el Protocolo de las Naciones Unidas sobre el Estatuto de los Refugiados 1967 [...]. Se debe tener en cuenta que la observación general 6 del Comité de Derechos de Niños establece que, aún cuando no sea elegible para asilo, si corre riesgo no puede ser devuelto al país de origen. Es una ampliación del principio esencial del derecho internacional de *non refoulement* (no devolución) para el caso de niños y niñas (Escabias 2018: 255).

Es interesante notar que Juana Escabias, a diferencia de Diana de Paco y Antonia Bueno, que también recurren a la realidad extrateatral (noticias de prensa o televisión),⁹ no solo opta por sensibilizar al público mediante la construcción de la ficción dramática que tiende a ser emotiva e impactante, sino que también, de alguna manera, pretende concienciar a los espectadores acerca del vigente estado legal a nivel internacional. Sus palabras se convierten, asimismo, en una clara denuncia de los estados de Occidente que por mucho que promulguen leyes muy democráticas y humanitarias, no las ejecutan al ajustarse a los fines e intereses políticos del momento.

Ahora bien, en el mundo actual, regido por la constante defraudación de las leyes y los derechos humanos, un mundo envuelto en la violencia y la segregación cada vez más profundas, los niños parecen ser los únicos capaces de reinventar el aquí y ahora para crear espacios utópicos sin fronteras. De este modo, las dramaturgas consiguen abordar el proceso migratorio desde una nueva perspectiva al introducir a

⁹ Como advierten los editores de la antología *Los mares de Caronte*, donde se incluye *El viaje de Adou*, Diana de Paco se inspiró para su texto en una noticia de prensa sobre un inmigrante subsahariano de ocho años que iba a cruzar la frontera en una maleta de viaje y que fue detenido por la Guardia Civil de Ceuta al ser detectado por el escáner del puesto aduanero de El Tarajal (Fernández Soto y Checa y Olmos, 2018: 45). Asimismo, el texto de Antonia Bueno, *Camión al paraíso*, está inspirado en el hecho que sucedió en 2015; es decir, la muerte por asfixia de setenta y un refugiados sirios, entre ellos cuatro niños, que viajaban por Austria en un camión frigorífico, y que se encontró abandonado en una autopista (Fernández Soto y Checa y Olmos, 2018: 29).

personajes infantiles como actantes. Con la ayuda de la fantasía y de la imaginación, entendidas como una especie de escudo en contra de la realidad, los protagonistas de *El viaje de Adou*, *En un lugar de nadie* y *Camión al paraíso* crean universos paralelos en los que se refugian y protegen del mundo hostil que los rodea. Si bien el espacio de imaginación les permite crear la ilusión de la seguridad ontológica, esta se quebranta y desvanece frente a las amenazas del mundo real. Dichas operaciones mentales, y también dramáticas, desdibujan los límites de la realidad y la fantasía, desestabilizando al espectador con un final siempre doloroso y amargo. Otro recurso de la misma finalidad es, sin duda, la inserción del proceso migratorio en la línea de la tragedia griega, bien evocando el personaje mítico de Astianacte (*En un lugar de nadie*) o bien reescribiendo el modelo de la misma (*Babel*). Como en el teatro antiguo, el drama migratorio contemporáneo desemboca en el desenlace trágico para producir un efecto catártico al experimentar el sentimiento de la piedad hacia los personajes de menores migrantes.

En este sentido, el efecto que las dramaturgas aquí estudiadas pretenden producir es, al menos, doble. Por un lado, al dramatizar el abismo existente entre los universos utópicos creados en la mente del niño y la realidad circundante con su violencia, injusticia y hostilidad, obligan al público a reflexionar sobre la imposibilidad de asegurarse la seguridad ontológica por parte de los migrantes. En consecuencia, el público se ve obligado a tomar una postura crítica frente a las consecuencias de las políticas migratorias. Por otro lado, la función catártica –que se origina en la vinculación de la inocencia y vulnerabilidad del niño con la muerte– hace que el espectador rechace sus convicciones y pensamientos estereotipados sobre el migrante en cuanto enemigo social, económico y cultural, y que empiece a ver en todas aquellas figuras de niños migrantes lo que ellas representan de verdad: el drama de una infancia (y una vida) sin futuro.

Bibliografía

- Bueno, Antonia (2016). “Camión al paraíso”. En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 103-106.
- Coleman, Jeffrey K. (2020). *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Evanston, Northwestern University Press.
- Doll, Eileen J. (2013). *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española*. Madrid, Fundamentos.

- Engel, Susan (2005). "The narrative worlds of 'what is' and 'what if'". *Cognitive Development*, 20 (4), 514-525, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2005.08.005>.
- Escabias, Juana (2016). "Babel". En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 251-262.
- Fernández Soto, Concha (2018). "Introducción. Recorrido dramático de mujer y migraciones". En Fernández Soto, Concha (ed.). *Sillas en la frontera. Mujeres, teatro y migraciones*. Almería, Universidad de Almería, 13-59.
- Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (2016). "La inmigración y las artes: el teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria". En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 7-60.
- Freud, Sigmund (1992). "El malestar en la cultura". En *Obras completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud*. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, vol. 21. Buenos Aires, Amorrortu, 65-140.
- García Manso, Luisa (2016). "El teatro español sobre la inmigración en los años 90: Influencia mediática y procesos creativos". *Hispania*, 99, 1, 137-147.
- Giddens, Anthony (1996). *The Consequences of Modernity*. Cambridge, Polity Press.
- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Traducción de José Luis Gil Aristu. Barcelona, Península.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2012). "La utopía y la emigración en el teatro español contemporáneo". En Botta, Patrizia y Vaccari, Debora (eds.). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 4, 367-376.
- Kinnvall, Catarina y Nesbitt-Larking, Paul (2011). *The Political Psychology of Globalization. Muslims in the West*. Nueva York, Oxford University Press.
- Kumor, Karolina y Seruga, Kamil (2020). "Migración, maternidad y denuncia: un nuevo campo de batalla en la dramaturgia española de mujer". *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 22, 178-200.
- Martín Clavijo, Milagro (2017). "Los mares de Caronte". *Leer Teatro*, 9. Recuperado de: www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-9/de-aqui-y-de-ahora-1/ (último acceso: 31/01/2021).
- Monleón, José (2010). "Mundialización del teatro". *Las Puertas del Drama*, 38, 23-25.
- Orazi, Veronica (2020). "Reseña de: Concha Fernández Soto (ed.). *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*. (Almería: Universidad de Almería, 2018, 375 págs.)". *Revista Signa*, 29, 939-94, DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.27214>.

- Paco Serrano, Diana de (2016). “El viaje de Adou”. En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 237-248.
- Paco Serrano, Diana de (2018). “En un lugar de nadie”. En Fernández Soto, Concha (ed.). *Sillas en la frontera. Mujeres, teatro y migraciones*. Almería, Universidad de Almería, 179-185.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2010). “Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo”. En Iglesias Santos, Montserrat (ed.). *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid, Biblioteca Nueva, 87-116.
- Sandler, Joseph y Rosenblatt, Bernard (1962). “The concept of the representational world”. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 17, 128-145, DOI: <https://doi.org/10.1080/00797308.1962.11822842>.
- Vaughan-Williams, Nick y Pisani, Maria (2020). “Migrating borders, bordering lives: everyday geographies of ontological security and insecurity in Malta”. *Social & Cultural Geography*, 21 (5), 651-673. DOI: <https://doi.org/10.1080/14649365.2018.1497193>
- Vygotsky, Lev S. (2004). “Imagination and Creativity in Childhood”. *Journal of Russian and East European Psychology*, 42 (1), 7-97, DOI: <https://doi.org/10.1080/10610405.2004.11059210>.