

**DE LA CARTOGRAFÍA DEL DESPLAZAMIENTO A ESPACIOS DEL
CONFLICTO: MIGRACIÓN Y CAMPO DE BATALLA EN LA DRAMATURGIA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

**BETWEEN CARTOGRAPHY OF DISPLACEMENT AND SPACES OF
CONFLICT: MIGRATION AND BATTLEFIELD IN CONTEMPORARY SPANISH
DRAMA**

FECHA DE ENVÍO 10/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 01/12/2024

KAMIL SERUGA / KAROLINA KUMOR
Universidad de Varsovia / Universidad de Varsovia

RESUMEN:

Este artículo analiza once textos teatrales de dramaturgas contemporáneas publicadas en España que abordan la migración. El corpus se centra en el espacio dramático como campo de batalla, en la intersección entre lo social y lo teatral. Dicho espacio se configura relacional y performativamente, reproduciendo tensiones políticas, sociales y humanas inherentes al movimiento migratorio. El teatro escenifica y critica las prácticas de control y exclusión estatal mediante metáforas espaciales como mares, muros y fronteras, que simbolizan los múltiples obstáculos enfrentados por las personas migrantes. Argumentamos que el teatro es una plataforma clave para visibilizar y cuestionar las dinámicas de poder, dramatizando luchas por pertenencia y reconocimiento.

PALABRAS CLAVE:

migración, teatro español contemporáneo, dramaturgia femenina, espacio

ABSTRACT:

This paper analyzes eleven contemporary Spanish plays by women that address migration. The corpus focuses on dramatic space, conceptualized as a battlefield where sociological and theatrical dimensions intersect. We argue that space is a relational, performative configuration that reveals the political, social, and human tensions inherent in migratory movements. Theater stages and critiques state practices of control and exclusion through spatial metaphors like seas, walls, and borders, symbolizing the barriers migrants face. This study contends that theater is a powerful medium for exposing and questioning power dynamics and exclusion, using dramatic space to represent struggles for belonging and recognition.

KEY WORDS:

migration, contemporary Spanish theater, female dramaturgy, space



1. Introducción

La migración es un tema que el teatro español viene procesando desde hace ya décadas. No son pocas las experiencias migratorias que se presentan en escena y que evidencian esta problemática social. Existe, pues, una intersección destacada entre los estudios sociológicos de los fenómenos migratorios y los análisis de las artes escénicas en el contexto espacial. Y es precisamente aquí, en ese lugar donde la migración y el teatro convergen, que queremos centrar nuestro enfoque. La migración, como acción, implica obligatoriamente el tránsito de un lugar a otro; y parece evidente que este tránsito o desplazamiento de personas en búsqueda de una mejor vida adquiere un valor social y político. Así vemos que el espacio enfrenta dos necesidades opuestas: la del sujeto hegemónico de defender su “propio” espacio y la de las personas migrantes en su derecho de vivir una vida digna, de encontrar un nuevo y mejor hogar. En el ámbito teatral, por otra parte, el espacio constituye un elemento fundamental en la construcción del mundo representado, ya que la obra teatral históricamente ha materializado una perspectiva contenida en los textos dramáticos (aunque, evidentemente, esto ya no es un requisito indispensable en la actualidad). Necesariamente, el teatro genera la(s) puesta(s) en espacio de un conflicto determinado, lo que hace que sea un arte predilecto para entablar la cuestión de la migración.

El creciente interés de los dramaturgos por la problemática migratoria, perceptible en el contexto español desde la década de 1990, evidencia la necesidad de profundizar en el tema también desde una perspectiva académica. Así lo corroboran las investigaciones de Eileen Doll (2013), Jeffrey K. Coleman (2020) o Carla Guimaraes de Andrade¹, además de diversos estudios de menor extensión que, junto con algunas interpretaciones de obras selectas, ofrecen valiosos aportes panorámicos acerca de la migración en el teatro. Entre estas contribuciones destacan, especialmente, los trabajos de Pérez-Rasilla (2010), Gutiérrez Carbajo (2012) y García Manso (2011, 2016), entre otros.

En el marco de nuestro estudio, hemos decidido centrarnos en las obras de dramaturgas contemporáneas publicadas en España que tratan el tema de la migración². Para ello, hemos examinado un corpus de más de cuarenta obras escritas por mujeres, en las que se representa a personajes migrantes o se reflexiona sobre la temática migratoria. Con el objetivo de profundizar en nuestro análisis, hemos optado por presentar los resultados de un estudio específico de once textos dramáticos de distintas autoras que, salvo contadas excepciones, han recibido escasa atención académica y que, a nuestro juicio, ilustran de manera especialmente contundente las distintas manifestaciones de la experiencia migratoria. Con ello, deseamos brindarle una mayor visibilidad no solo a la temática en sí misma, sino también a las obras teatrales que han escrito mujeres, quienes han demostrado una mayor empatía hacia la vulnerabilidad de los sujetos migrantes en general, y de las mujeres migrantes y las circunstancias que rodean su decisión de desplazarse en particular (García Manso, 2011: 115). De igual forma, deseamos homenajear a las mujeres que han reivindicado la iniciativa y el liderazgo en los

¹ La tesis doctoral inédita *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, dirigida por Ángel Berenguer y codirigida por Carlos Alba Peinado, fue defendida en 2008 en la Universidad de Alcalá (España).

² Si bien todas las obras analizadas se inscriben en la dramaturgia (y el teatro) español, consideramos fundamental incluir voces de dramaturgas no-españolas, dado que nuestra aproximación a un tema tan específico como la migración exige una perspectiva más amplia.

procesos migratorios, pues consideramos de vital importancia el visibilizar a las mujeres que abordan la temática migratoria en sus diversas dimensiones.

2. Espacios migratorios: hacia la conceptualización del *campo de batalla*

El espacio es un elemento intrínsecamente ligado al movimiento migratorio. Aquí nos interesa evidenciar su carácter social, para lo que recurrimos a las teorías sociológicas del espacio de pensadores como Henri Lefebvre, Edward Soja y Doreen Massey. Todos estos teóricos entienden el espacio como una configuración de relaciones performativas, noción que nos es crucial a la hora de definir el concepto clave de nuestro análisis: el *campo de batalla*.

Según Lefebvre, el espacio social no es un mero contenedor pasivo; se trata más bien de un producto dinámico y en constante transformación que “incorpora los actos sociales” (2013: 93). Siguiendo esta línea, Massey lo define como una “configuración de relaciones sociales”; el espacio es un “producto de las «relaciones» [...] que están necesariamente implícitas en las prácticas materiales que deben realizarse, siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado” (2012: 158). En este contexto, la politización del espacio se refiere al proceso mediante el cual ciertos lugares adquieren un significado político y se convierten en palestra de la disputa y de la negociación. Es más, como sostiene Soja, el espacio no es un objeto científico aislado sino que debe entenderse como un elemento político y estratégico (1989: 80).

Partimos de la premisa de que tanto la representación teatral del proceso migratorio como el proceso en sí mismo se manifiestan como la colisión entre dos mundos y, por ende, evocan un campo de batalla. Aunque Sergio Caggiano lo ha abordado previamente, este concepto no ha sido definido de manera explícita. El investigador parece utilizarlo como una convincente metáfora, haciendo recurso de la definición de Andrijasevic y Walters para destacar el carácter conflictivo del movimiento migratorio: “Los desplazamientos humanos en general, y de ahí el «gobierno internacional de las fronteras», conforman «un campo de especialización e intervención saturado, heterogéneo y, a veces, disputado» (Andrijasevic y Walters, 2010: 979)” (Caggiano, 2019: 21-22). Sin embargo, Caggiano no explora las amplias posibilidades de esta noción, que combinan la espacialidad del “campo” y lo conflictivo de la “batalla”. Si bien en este contexto migratorio no nos referimos a un campo bélico en su sentido militar, la dinámica del enfrentamiento entre sus actores sugiere una geometría de fuerzas que podemos asociar a las de un campo de batalla entendido literalmente.

Consideramos pertinente aclarar que nuestro enfoque, tan influenciado por la sociología del espacio y los estudios culturales, se inspira en las teorías de Pierre Bourdieu. Entendemos el campo de batalla como un espacio físico, perceptible y tangible, al igual que de naturaleza social. Según interpreta Vázquez García, un campo, para 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” (2002: 118). El campo de batalla, entonces, deviene en una materialización espacial, simbólica y material, donde confluyen y se confrontan diferentes intereses y proyectos sociales. El campo de batalla está en constante construcción, por lo que las relaciones que lo conforman cambian continuamente. Algunas de estas relaciones ya existen, mientras que otras están en proceso de construirse o quizá nunca lo hagan. Así, el campo de batalla es un ámbito particular dentro del espacio social que visibiliza y espacializa las diversas prácticas económicas,

culturales y políticas, así como las interacciones (o más bien conflictos) entre sus actores. Y debido a estas dinámicas, el espacio físico sufre una continua transformación. En el contexto del flujo migratorio, observamos una paradoja. El migrante, aunque visto como actor invasor de la frontera, está siempre en desventaja frente a su oponente, quien disfruta de una posición ventajosa, ya sea institucional, económica o cultural. La actitud defensiva de este último enmascara la agresividad y la violencia, tanto a nivel físico como simbólico. Por lo tanto, el campo de batalla es un espacio que perpetuamente se extiende y se redefine; en otras palabras, sus límites no están bien marcados. Al carácter mutable y performativo del campo de batalla debemos sumarle su doble dimensión en cuanto al peligro que enfrentan los migrantes: uno es de orden natural (como, por ejemplo, sus condiciones precarias y arduos caminos) y otro, social. Esta última dimensión es particularmente relevante para la dramaturgia contemporánea, la cual comprende que lo político y lo social permean todas las dimensiones de nuestra vida cotidiana, tal y como nos lo explican los postulados posestructuralistas.

En este sentido, el espacio no es solo un parámetro crucial para los movimientos migratorios por su aspecto geográfico (lugar de origen y de destino), sino también por su inherente dimensión política. En el caso del campo de batalla es precisamente el aspecto transformativo de este espacio lo que más nos interesa: su dimensión física se somete a la transformación por medio de las prácticas sociales que operan en él. Ni la aduana, ni el campo de refugiados, ni el mar que los migrantes intentan cruzar en pateras o cayucos son lugares o espacios neutros no-referenciales. Vemos cómo dentro del contexto de los movimientos migratorios y de las obras teatrales que los tematizan, uno de los fenómenos recurrentes es el campo de batalla: aquel espacio atravesado por las leyes y, ante todo, la política.

3. El mar Mediterráneo, cayucos y pateras

Si consideramos el contexto geográfico y sociopolítico español y, por extensión, europeo, no debemos sorprendernos de que el mar Mediterráneo sea uno de los espacios predilectos de la dramaturgia española actual sobre la migración. De hecho, el mar, en cuanto escenario de numerosas historias migratorias, se convierte –según Fernández Soto y Checa y Olmos– en “otro gran actor invitado en ese gran viaje migratorio” (2016: 19)³. La función reproductiva a la vez que productiva del espacio se manifiesta en la superposición de la idea del Mediterráneo como frontera sobre su dimensión física. Se trata de un espacio que, en principio, parece infranqueable y muchas veces constrictivo, pero que es, ante todo, espacio que determina a los agentes del campo de batalla. En *Cifras de Mar* Gómez Glez (2012), los protagonistas se hallan mar adentro con migrantes rescatados a bordo que tratan de alcanzar el puerto de La Valeta. La obra está inspirada en un incidente real de 2006, en el que un barco pesquero con bandera española rescató a cincuenta y un migrantes náufragos y se quedó varado cerca de las costas de Malta. Mientras los diplomáticos deliberaban sobre qué hacer, la tripulación permanecía a la deriva en condiciones infrahumanas, confinada y sin abastecimiento.

³ Es así que no sorprende el hecho de que los citados investigadores han prestado para el título de su antología de los textos teatrales dedicados al tema de la migración precisamente el que encabeza la obra de Vanesa Sotelo: *Los mares de Caronte*. Además de este texto, el volumen comprende también otros textos que recrean o evocan el espacio del mar Mediterráneo: *Babel* de Juana Escabias, *A la deriva* de Fernando de Olaya, *Castigat ridendo mores* de Ozkar Galán y *Del arte de la pesca con caña*, de Alfonso Zurro. No son, por supuesto, las únicas muestras de tal ambientación dramática.

Gómez Glez dramatiza este hecho y, a partir de allí, nos invita a reflexionar sobre el proceso de migración y la política internacional.

La trama se construye principalmente en torno al personaje del Patrón del pesquero, quien rescata a los migrantes náufragos siguiendo la ley del mar: “hoy por ti y mañana por mí” (Gómez Glez, 2012: 72). Esto desencadena un conflicto diplomático entre la Embajadora de España y el Ministro de Exteriores maltés, con la participación de un representante de la Unión Europea. Las negociaciones empiezan a configurar el espacio marítimo en función del dominio político y así, las aguas internacionales se convierten en un campo de batalla diplomática, donde tanto la tripulación española como los migrantes rescatados quedan a merced de las decisiones políticas. Los intereses antagónicos de las partes involucradas impiden llegar a un acuerdo para encontrar una solución humanitaria. Un ejemplo de esto es el debate sobre la ubicación del pesquero para determinar quién debería asumir la responsabilidad sobre las personas migrantes:

MINISTRO: Se encontraban en aguas de rescate y vigilancia libias y no maltesas. Corrijo. Libia debería formar parte de la negociación.

EMBAJADORA: Insisto. El barco se encontraba a 100 millas del puerto maltés La Valleta y a 116 millas de Libia (Gómez Glez, 2012: 46).

El texto muestra cómo las vidas de los migrantes se convierten en un problema que todo el mundo desearía evitar. El tono desalmado e impasible de las negociaciones, centradas principalmente en las cuotas de reparto, contrasta con los diálogos desesperados de los marineros que dan cuenta de la precaria situación en la que se encuentran tanto la tripulación española como las otras más de cincuenta y una personas rescatadas, quienes luchan por su propia supervivencia con los escasos recursos a su disposición. Mientras los mediadores procuran deshacerse del problema, los tripulantes, atrapados en el mar y carentes de espacio vital para todos, se van quedando sin agua ni alimentos: “No nos queda nada más. Sólo han enviado pan. Tres paquetes de pan de molde, 75 rebanadas, con su corteza, pero con una cantidad irrisoria de proteínas y minerales” (Gómez Glez, 2012: 62-63).

Durante unos días llenos de tensión, los marineros enfrentan la deshumanizada realidad del Mediterráneo, al tiempo que se dan cuenta de las consecuencias de su acto de bondad y humanidad. Las aguas se convierten en un limbo diplomático, en un espacio de suspensión que no permite ni avanzar ni retroceder. El Mediterráneo se transforma así en un tablero de ajedrez metafórico, donde los políticos (tanto el Ministro como la Embajadora) juegan una partida para alcanzar sus particulares objetivos políticos. En este choque de fuerzas, las personas migrantes –los verdaderos protagonistas– están privados de cualquier tipo de agencia, lo que se evidencia en su ausencia en el escenario: es tan solo a través del relato de la tripulación española que llegamos a saber de los cincuenta y un africanos rescatados.

En *Cifras*, un pesquero a la deriva muestra las fuerzas en juego dentro del campo de batalla, de manera similar a lo que ocurre con la imagen de la patera, tan divulgada por los medios de comunicación de masas y bien arraigada en el imaginario social como símbolo de la migración. La patera se erige como una constante del discurso de los medios, y así se convierte, según Coleman, en un objeto del sensacionalismo que genera un fuerte miedo a la invasión (2020: 10). Al adentrarse en el discurso sociopolítico, la patera, con todas sus connotaciones simbólicas, se transforma en una herramienta de ejercicio de poder. Su potencial político no puede pasar desapercibido y las dramaturgas españolas lo explotan con asiduidad. Conscientes del gran impacto dramático de la

imagen de la patera, no solo la emplean como referente a la realidad extra-teatral, sino que también la utilizan para escenificar la colisión de estos dos mundos. Es esencial mencionar que nuestras dramaturgas no le atribuyen a la patera un valor amenazante o invasivo; muy al contrario, se valen de ella para conmover y sensibilizar al público, poniendo de relieve el aspecto humanitario y habitualmente desafiante de la travesía marítima. Un ejemplo es el trayecto marítimo realizado por algunos personajes de *Babel* de Juana Escabias. Es esta una obra de carácter coral y fragmentario, que da cuenta de la pluralidad de experiencias migratorias de diversas latitudes geográficas y múltiples espacios escénicos. En el contexto del simbolismo de la patera, el más paradigmático es el relato de una mujer que narra su periplo en una frágil y provisoria lancha. La patera, sobrecargada de pasajeros vulnerables y expuesta a las fuerzas de la naturaleza siniestra, no es sino la representación del duelo migratorio y del anhelo por una mejor vida. La mujer rememora el miedo que experimentó durante la expedición y el gran alivio que sintió al pisar la costa griega, la “tierra prometida”:

Las olas cada vez más fuertes. La barca comenzó a zozobrar. Todos gritamos. Las olas se metieron en la barca. [...] Apreté a mis dos hijas muy fuerte, contra mi pecho, para que se callaran. El hombre repetía: que no se mueve nadie. Obedecemos. Ni siquiera respirábamos por miedo a que la embarcación volcara. Transcurrieron millones de segundos. La tierra estaba cada vez más cerca. Transcurrieron millones de millones de segundos. La tierra estaba cada vez más cerca. [...] Cuando llegué a tierra firme me puse de rodillas y besé el suelo (Escabias, 2016: 253).

Los migrantes, como actores en el campo de batalla, se asocian con la imagen de la patera o el cayuco, tan vulnerables como estos frágiles y provisionales medios de transporte marítimos que utilizan. La posición del migrante en este campo está claramente delineada, especialmente si la comparamos con los recursos de los que los europeos disponen. El Mediterráneo se vuelve así una frontera difícil de franquear, funcionando como una especie de valla defensiva de Europa.

En *Zahra, favorita de Al-Andalus* obra de Antonia Bueno (2005)⁴ el mar Mediterráneo funciona de manera similar. La acción se construye en torno a dos personajes llamados Zahra pero que viven en dos espacios temporales distintos: una, es mujer favorita en un harén del siglo X, y la otra, una mujer magrebí del siglo XXI que llega a la Península Ibérica en patera. La obra contrapone la gloria de la Zahra andalusí, para quien Abderramán III erigió Medina Azahara, con la realidad de la Zahra migrante contemporánea, quien enfrenta los obstáculos fronterizos y los desafíos propios de una trabajadora migrante. En esta segunda historia, el mar es un espacio donde operan dos agentes: por un lado, en un cayuco se encuentran los migrantes “exhaustos y ateridos sin refugio posible” (Bueno, 2005: 56) y por el otro, el Servicio de Fronteras que sobrevuela en helicóptero la zona. El helicóptero se posiciona como fuerza hegemónica, dominante y amenazadora para los migrantes desprovistos de recursos. La dimensión simbólica de la máquina se evidencia cuando es descrita como “el águila formada por miles de ángeles refulgentes de luz”, cuyo ruido “desgarra las piedras celestes” (Bueno, 2005: 56), ensordeciendo a los viajantes y haciendo que no solo sean incapaces de escuchar su propia voz, sino que también la pierdan por completo. El helicóptero o “ángel de la muerte” (Bueno, 2005: 56) simboliza las políticas de extranjería del Estado

⁴ Es la segunda entrega de la trilogía de mujeres medievales creada por Antonia Bueno, precedida por *Sancha, Reina de la Hispania*, y seguida por *Raquel, hija de Sefarad*.

y sus mecanismos de prohibición, remitiendo a la expulsión simbólica de los migrantes fuera del campo de batalla en cuanto figuras actantes.

4. Muros, vallas y puestos fronterizos

El muro es otra potente metáfora y elemento referencial a la hora de plasmar con contundencia la regulación política de la frontera. A diferencia de lo que ocurre con la patera, el muro (en todas sus variantes: vallas, puestos fronterizos o aduanas) se percibe como un producto tangible de la actividad política y suele representar el dominio del poder hegemónico. Todos estos lugares, que sufren transformaciones dentro del marco del espacio social, están vinculados a la institución y al control del Estado. Son lugares heterotópicos, lo que en palabras de Foucault viene a describir espacios “*absolutamente distintos*: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*” (2010: 20)⁵.

Por otra parte, recordemos que la construcción de un muro, como cualquier otra delimitación territorial, transmite la necesidad de protegerse del “Otro”; de aquellas personas que no comparten nuestras mismas características, como pueden ser la etnia, cultura, idioma, y un largo etcétera. Arroyo Alejandro y Rodríguez Álvarez apuntan acertadamente que “durante muchos años se ha desarrollado la necesidad de protección como un sentimiento psicosocial gregario casi inevitable, dada la gran diversidad de grupos de población que comparten un determinado territorio” (2018: 90). Dicha necesidad está hoy en día vinculada, sobre todo, con la migración, siendo el muro entre México y los Estados Unidos el caso más notorio divulgado por los medios de comunicación⁶. A pesar de la demostrada ineficacia de los muros para frenar la migración, muchos gobiernos continúan erigiendo todo tipo de barreras físicas. Si tenemos esto en cuenta, no debe extrañarnos que las dramaturgas aquí estudiadas hagan asimismo recurso del muro, bien para aludir a este motivo (como en el caso de *En un lugar de nadie* de Diana de Paco o *Babel* de Juana Escabias), bien para utilizarlo como elemento clave de la configuración del espacio dramático (como en el caso de *Más allá de la línea azul* de Carmen Pombero).

En *En un lugar de nadie* (2016), un niño y una niña dialogan y comparten sus experiencias migratorias. El chico relata el viaje en barco con su madre, mientras que la muchacha describe su intento de cruzar la frontera saltando una valla, acompañada por su madre y su hermana. En *Babel* de Juana Escabias (2016), se mencionan las leyes del parlamento húngaro en contra de los migrantes indocumentados, lo que hace de la estación de trenes Keleti de Budapest otro campo de batalla simbólico. Es así que el proyecto de construcción de un muro en la frontera entre Hungría y Serbia –“que nos protegería de una avalancha de migrantes, del nomadismo migratorio” (Escabias, 2016: 260-261)– demarca una nueva barrera y, por ende, perpetúa el campo de batalla.

En *Más allá de la línea azul* de Carmen Pombero (2009), la “línea azul recién pintada” que restringe el acceso al aeropuerto de Tijuana simboliza el control fronterizo. El enfoque de la autora es distinto al de la mayoría de las otras obras aquí estudiadas: es la historia de mujeres mexicanas que despiden a maridos, hermanos e hijos que emigran

⁵ Curiosamente, el mismo teatro es un lugar heterotópico por excelencia, ya que el escenario teatral contiene un amplio abanico de espacios en el marco de la puesta en escena.

⁶ Nos referimos aquí, por supuesto, al plan de la construcción del muro entre Estados Unidos y México, una de las promesas de Donald Trump más destacadas durante su campaña presidencial de 2016.

a Estados Unidos en busca de trabajo. En lo que se refiere al proceso de politización del espacio y su reconfiguración social, de la mayor envergadura son los dos cuadros liminales que se desarrollan en el mismo lugar, por lo que constituyen un marco significativo que subraya el significado de la epónima línea azul. La obra comienza y concluye con una escena de alboroto en la que las voces y lamentos de estas mujeres se confunden con los ladridos perrunos. En este ambiente revoltoso, la “figura imponente de un policía [...] de las patrullas mejicanas fronterizas” (Pombero, 2009: 193) intenta cerrar el paso al aeropuerto a todas las madres, mujeres e hijas que se despiden de sus hombres que están a punto de cruzar la frontera; esta viene representada por una verja metálica y la ya mencionada línea azul que divide física y mentalmente el espacio dramático en dos zonas bien diferenciadas y casi impermeables entre sí. Se trata de la zona de los que se van (un espacio latente) y la de los que se quedan (un espacio patente), perfilándose entre ellas una franja intermedia y tenue que ocupan los representantes del sujeto hegemónico, o lo que es lo mismo los servicios del control fronterizo. Si bien son ellos los que adoptan una actitud aparentemente a la “defensiva” ante la “invasión” de mujeres que van avanzando, no nos cabe duda de que son ellos mismos quienes disfrutan de ventaja en este “enfrentamiento” al poder servirse de armas, perros, leyes, etc. Un coro de mujeres, con voces impregnadas de amor, ternura y tristeza, contrasta significativamente con la actitud defensiva de los policías que toma una forma agresiva y violenta, tanto a nivel físico como simbólico: “Putá mierda... Esteban, suelta los perros, carajo, que ya me harté de estos pendejos”, “Se tienen que quedar más allá de la línea azul”, “Ni me pisen la línea azul... o las sirvo de almuerzo a los perros”, “¡Atrás carajo! *Tres disparos. Oscuro*” (Pombero, 2009: 193-195). En el último cuadro, la violencia aumenta aún más, lo que termina desembocando en una tragedia.

Ahora bien, el potencial simbólico del muro en cuanto barrera física y material – aunque no necesariamente una construcción arquitectónica– que impide el paso de un espacio a otro se puede manifestar con la misma fuerza en otros lugares igualmente heterotópicos. Se trata de lugares que condicionan a los personajes, que imponen su propio orden para controlarlos y que, por tanto, son sometidos al proceso de transformación simbólica que refiere al concepto del espacio social. Ya sea “una sala cerrada, una especie de oficina”, como en *El viaje de Adou* de Diana de Paco (2016: 237), “una sala en un puesto fronterizo entre Iraq y Jordania”, como en *Una silla en la frontera* de Bahira Abdulatif Yasin (2018: 73), o un centro de detención para inmigrantes, como en *Los girasoles de Van Gogh* de Marcela Terra. En el primer texto mencionado, un chico de ocho años proveniente de Costa de Marfil dialoga con un hombre de mediana edad que resulta ser un traductor. La conversación tiene lugar en una sala que representa un puesto fronterizo, lo que de inmediato desvela la detención de Adou, un menor migrante, que han llevado a cabo los Servicios de Inmigración. El hostil y amenazante espacio de la comisaría contrasta con el mundo alternativo que el niño inventa, confiando en que pronto sus padres le recogerán o que, al menos, podrá llamarles por teléfono. Mientras que el Traductor intenta explicarle al menor migrante la legislación, lo único que Adou comprende es la imposibilidad de comunicarse o reunirse con su padre. Tampoco sorprende, entonces, que llegue a la conclusión: “Vaya ley más patata que tienen aquí” (de Paco, 2016: 239). La misma ley, como se revela hacia el final de la obra, conduce a la detención del padre de Adou y a la obligación de pagar una fianza de cinco mil euros para liberar a la madre del pequeño. De este modo, el espacio se configura en función de las regulaciones que tratan la migración como un problema que ha de resolverse y que consiguen, en este caso, dividir a la familia. En lo

que concierne al otro texto arriba mencionado, *Una silla en la frontera*⁷, el puesto fronterizo no solo se presenta como un espacio de tránsito, “una sala vacía, fría y oscura, en cuyo rincón se encuentran unas sillas” (Abdulatif Yasin, 2018: 73); es también un territorio en disputa que los terroristas atacan continuamente y dilapidan, lo que refuerza nuestra lectura del espacio dramático en clave de campo de batalla. La batalla principal se desata entre las dos protagonistas anónimas, una de las cuales quiere salir de Iraq para ver a su hijo y otra que desea entrar para así poder asistir al funeral de su madre. En el trasfondo, se desarrolla otro conflicto a nivel político entre los militantes del antiguo régimen dictatorial y aquellos del nuevo orden; esto desemboca en un nuevo asalto terrorista al puesto fronterizo al final de la obra. Este trasfondo político determina la situación de sendas mujeres, quienes se encuentran a merced de la decisión del aparato administrativo, retenidas e inmovilizadas en “tierra de nadie”. En la primera parte de la obra, este no-lugar y no-tiempo⁸ desarrolla una dialéctica entre los que han decidido quedarse en el país (la Madre) y los que han optado por exiliarse (la Joven). En la segunda parte, el puesto fronterizo se convierte en un ámbito de confrontación entre las protagonistas y el representante del poder: un miliciano violento e inhumano que toma decisiones sobre el destino de estas mujeres, a quienes les niega el permiso de salir de y/o entrar en el país; en el primer caso, porque al hijo de la Madre se le considera un traidor y, en el segundo, porque a los ojos del régimen la Joven es una mera extranjera y persona *non grata*. *Los girasoles de Van Gogh* de Marcela Terra (2018), presenta una situación similar también protagonizada por dos mujeres, Amina y Badra, que se encuentran en la sala de un centro de internamiento de inmigrantes. Al igual que las protagonistas de *Una silla en la frontera*, las mujeres están a la espera de la resolución sobre su deportación. Se muestran inseguras, congeladas en el tiempo y atrapadas en un hostil espacio que las subyuga y que les roba el control sobre su destino. Ambas son conscientes de que la situación está fuera de su control, que dependen de los representantes del poder hegemónico. A diferencia de lo que ocurre con *El viaje de Adou* (el caso del Traductor) o *Una silla de la frontera* (las figuras del Policía y el Oficial), este no se materializa de ninguna forma. Pero, aun así, actúa como una fuerza que aunque invisible posee un gran poder para transformar el espacio en un campo de batalla. La dinámica de las interacciones en este lugar genera una conversación entre las dos protagonistas sobre sus experiencias migratorias y planes futuros. El diálogo se convierte en una especie de competición en torno al coste que cada una ha pagado por cruzar la frontera. Si bien la historia de Badra está llena de lagunas y omisiones, Amina, inicialmente distante e indiferente, en un arrebato, hace reproches sobre todo lo que tuvo que sacrificar durante el itinerario. En su intento de cruzar la frontera en un pequeño barco, primero perdió a su hija que, al soltarse del cuello de su padre, se deslizó al agua. En el intento de rescatar a la niña, también se ahogó su marido. A Amina no le quedó otra que seguir adelante con su pequeño hijo pegado a su regazo, con la esperanza de poder al menos salvarle a él. Cuando, después de varias horas

⁷ La obra está escrita en dos versiones: la española y la árabe. Su autora, Bahira Abdulatif Yasin, era profesora universitaria en Iraq pero tuvo que emigrar a España a raíz de la Guerra del Golfo. Es así como testimonia el proceso de escritura de *Una silla en la frontera*: “He escrito la obra en español y árabe casi a la vez. Cuando hablaba del exilio me veía más propensa en español, mientras que cuando desarrollaba la parte relacionada con la patria me brotaban las frases en árabe. De hecho, por este motivo tenía que cambiar mucho en el texto, en sus dos versiones. Una experiencia curiosa para mí, pues era la primera vez que escribía los dos textos casi a un tiempo” (Abdulatif Yasin, 2018: 17).

⁸ Augé definió el no-lugar como un espacio arrelacional, ahistórico y no identitario (2000: 44), características que pueden atribuirse a la temporalidad presente en estos lugares, formando así la factura no-temporal.

flotando, llegaron a la orilla y la mujer salió “del mar en cuatro patas, como una perra con su cachorrito entre los dientes” (Terra, 2018: 358), el niño ya no respiraba. Esta gran tragedia personal desmotiva a Amina para seguir adelante; es por eso que propone intercambiarse los papeles con Badra para ayudarle a entrar en Europa, mientras que a ella la deportan en su lugar. Está convencida de que la dejarán quedarse porque, como ella misma enfatiza: “eso me lo deben” (Terra, 2018: 354). Esto plantea la cuestión de la conciencia de los europeos y su actitud hacia los inmigrantes. De vez en cuando, como dice Amina, necesitan hacer un gran gesto para aliviar su culpa, y no por bondad ni por compasión, sino como una calculada manifestación de poder y estrategia política.

5. Otros lugares heterotópicos: hacia una ambientación distópica

Otra variante de los espacios migratorios heterotópicos la vemos en los textos dramáticos de Amaia Fernández y Vanesa Sotelo. Al igual que los muros, vallas y puestos fronterizos, estos no-lugares revelan el campo de batalla, aunque ahora se tiñen de una ambientación distópica.

En *Amarás a tu prójimo* de Amaia Fernández (2007), la acción se desarrolla en un campamento de refugiados en un tiempo y espacio indeterminados, donde los desterrados esperan a que mejore su suerte y puedan cruzar la frontera. El establecimiento está en medio de la nada, a 15 kilómetros de la ciudad más cercana y a 50 de la frontera que desean alcanzar. Tal ambientación refuerza la ontología de este no-lugar desolado, que se entiende como un espacio jerárquico y conflictivo, donde gobierna Robin, símbolo del poder hegemónico y que hace pasar gente al otro lado. Su poder se autoriza por la peculiaridad del lugar que “existe pero no existe” (Fernández, 2007: 32) y cuyos habitantes “no importan a nadie” (Fernández, 2007: 33). Aunque el texto no hace ninguna referencia explícita a un futuro hipotético como marco temporal – rasgo propio de toda distopía –, sí que incluye elementos que permiten situarlo en esta línea. Basta con decir que la obra se desarrolla en un momento indeterminado de la historia en el que los refugiados del campo son ingleses, españoles o alemanes. Con tal planteamiento, los papeles se invierten y son ahora los habitantes de la Europa occidental quienes se ven forzados a migrar y a estar sometidos a las prácticas de exclusión y el rechazo. Desde la perspectiva del espectador de esta obra (supuestamente público español actual) el espacio recreado se presenta como una proyección de la hipotética e indeseable realidad, considerablemente peor que la del ahora.

Al código distópico recurre también Vanesa Sotelo, en su breve obra *Frontera* (2010). Aquí, la frontera se representa como un estrecho pasillo de cristales traslúcidos que separa al “país más feliz del mundo” del resto, donde el Controlador se encarga de mantener el orden. Su principal misión consiste en controlar el flujo de personas aplicando las rígidas normas de selección que le dan paso solo a aquellos considerados “útiles” para la sociedad de acogida: se prefiere a los jóvenes, sin ningún tipo de discapacidad y que sean aptos para trabajar. Solo el cumplimiento de dichas reglas asegura la continuidad del Estado-paraíso que, para seguir siéndolo, debe vigilar su número de habitantes y nunca superar el límite establecido. Es por ello que los solicitantes de asilo solo pueden cruzar la frontera si alguien de los habitantes muere, dejando así un hueco. Al final de la obra el Estado decide proclamar nuevas leyes y cerrar definitivamente las puertas al país, convirtiendo la frontera en una fortaleza inquebrantable e insuperable; con ello, el espacio vuelve a configurarse como campo de batalla.

Ambos textos, tanto el campamento de refugiados de Fernández como el centro de tránsito de Sotelo, son ejemplos paradigmáticos de lo que Foucault describe como “heterotopías de desviación: es decir, [...] lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que las rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal, respecto de la media o de la norma exigida” (Foucault, 2010: 23). En otras palabras, el campo de batalla migratorio se revela en sendas obras como la oposición al constrictivo control del Estado que ha creado estos lugares para controlar el influjo migratorio. En *Amarás a tu prójimo*, el campamento de refugiados es un cuasi-estado gobernado por Robin, que invisibiliza a los residentes que se sitúan fuera de la norma. En *Frontera*, el espacio de tránsito también está atravesado por una serie de leyes y regulaciones que imponen semejantes prácticas de invisibilización y deshumanización del migrante. A las personas de este colectivo que piden asilo se las marginaliza, se les priva de su nombre de origen y se les asignan números identificativos tipo: N21, N22 o N23 lo que remite claramente al imaginario de los campos de concentración⁹.

6. Mapas mentales y la colonización discursiva del espacio

Tal y como hemos observado, las leyes y regulaciones impuestas por el poder hegemónico dominan el espacio. No obstante, esta práctica puede manifestarse de maneras más sutiles, sin que deba materializarse en fenómenos palpables y/o materiales como los comentados anteriormente. Aquí queremos referirnos a la colonización discursiva, aquella que genera una forma particular de “pensar” el espacio y que, en consecuencia, conduce a la delimitación de fronteras según las premisas de la ideología dominante, que las instituciones políticas respaldan. La obra de Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2005) presenta una contundente crítica, en la que la autora en su papel de la Puta, acusa al destinatario ficticio, el Señor Puta, representante del poder hegemónico y figura metonímica de la sociedad española.

En su análisis de la colonización espacial, el personaje de la Puta evoca el concepto del mapa que mejor plasma la necesidad de delimitar espacio y marcar fronteras. El mapa al que alude la Puta representa los contornos de África, pero desde una perspectiva eurocentrista. Veámos cómo recuerda el momento de su etapa escolar cuando en una clase presentó su dibujo de África:

Mi mapa de África era el mejor mapa de África.
Mi mapa de África era el único mapa de África clavado con
chinchetas en la pared del colegio.
Pero en mi mapa de África no había ni un solo nombre.
No había escrito un solo país.
Mi mapa de África estaba completamente vacío.
Pero mi mapa era el mejor mapa de África. (Liddell, 2012: 20)

El espacio mental, o la representación del espacio en forma de mapa, apela a una clase de espacio *imaginado*, pero bien impregnado de ideología. La cita desvela la

⁹ Las asociaciones entre el espacio propio de las personas migrantes y de los campos de concentración no son nada raros en las obras de las dramaturgas españolas. Destaca, en particular, *Camión al paraíso* de Antonia Bueno, donde este imaginario se construye a través del camión titular que lleva a los protagonistas hacia la muerte y por tanto nos hace pensar en las transportaciones a estos campos de concentración.

mirada simplista de los europeos que tiende a amalgamar todo el continente, obviando los países que lo conforman. En *No es país para negras* de Silvia Albert Sopale (2018) podemos apreciar una similar aproximación a los mapas mentales. La dramaturga afroespañola dramatiza su propia experiencia vital en una serie de cuadros; uno de ellos, titulado “En clase”, evoca a su compañero de colegio, quien oscila entre su propia ignorancia y cierto asombro por el continente africano:

Él. África es un país... no, no, no... África no es un país... mmm es un continente... mmm es el tercer continente más grande del mundo. Lo constituyen 54 países, mmm ¡y tiene mil millones de habitantes! Puffff!, Silvia, Silvia. Yo no sabía que África estaba debajo del todo, debajo de Europa, de España. Ayer fui a comprar un mapa y no te crearás dónde estaba el mapa de África. Debajo de todo; que sí, que es verdad, que la verdad, como dice mi iaia, se encuentra debajo del todo (Albert Sopale, 2018: 94).

Estas formas de “pensar” el espacio hacen eco de la colonización que marcó no solo las fronteras físicas del dominio imperial, sino también las fronteras mentales según las cuales se ordenaba el mundo. Estas fronteras mentales aún persisten en la actualidad – aunque la época colonizadora se entienda como pasado– y, lo que es más preocupante, permean las prácticas sociales de los países de acogida; prácticas que califican a la persona migrante de enemigo e intruso. Parece ser por eso que tanto Sopale como Liddell no se ciñen a una mera anécdota escolar; pero es esta segunda la que plantea –a través de su alter-ego performativo– una serie de preguntas retóricas con contundentes respuestas:

¿No estaremos haciendo algo mal, señor Puta?
¿No estaremos pagando por todo [sic] esos mapas, señor Puta?
¿Cómo dibuja el mapa de África su hija, señor Puta?
¿Cómo dibujan el mapa de África las hijas del presidente, señor Puta? (Liddell 2012: 21)

Dentro de este contexto de la espacialización de la frontera a través de los mapas mentales también debemos considerar la cuestión del lenguaje. La autora reproduce el discurso hegemónico sobre el idioma que los migrantes supuestamente no dominan, lo que les impide reclamar sus derechos:

No se preocupe por el negro, señor Puta, no puede protestar,
los negros están fuera del lenguaje, necesitan el lenguaje para protestar,
un lenguaje propicio para la protesta,
un lenguaje propicio para la revolución, pero están fuera del lenguaje,
nosotros estamos dentro del lenguaje, pero ellos están fuera del lenguaje,
y no pueden protestar (Liddell, 2012: 8).

La cuestión del lenguaje es primordial, ya que es en él que se construye la distinción Nos-Otros. Es el europeo blanco quien decide, en esencia, excluir al inmigrante y colocarlo “fuera del lenguaje” en un asesinato simbólico que le excluye de la esfera social. Las personas migrantes son los “Otros” porque su lengua y su cultura son diferentes, y esta diferencia se utiliza para justificar su exclusión. De la última cita, sin embargo, se desprende un aspecto espacial muy potente que parte de la oposición dentro-fuera. Más allá de la simple referencia a las cuestiones lingüísticas, aquí identificamos el discurso segregacionista que establece una frontera, que si bien es inmaterial, es muy difícil de cruzar. El espacio dentro del lenguaje reúne a aquellas personas que comparten las mismas raíces culturales; dicho de otra manera, se conceptualiza un “nosotros” europeo frente a un “otro” forastero que no puede entrar en el círculo. El migrante alienado, producto de la postura neorracista que lo quiere mantener fuera del espacio reservado a una mayoría selecta y privilegiada, si bien no supone su muerte física, sí que lo convierte en una especie de muerto viviente desde el ángulo de lo social. De esta manera, la cuestión del lenguaje (o el discurso) no es sino la espacialización de las mismas fronteras mentales que se trazaron “en el mejor mapa del África”.

7. Conclusiones

En este estudio, que parte del análisis de textos selectos de diversas dramaturgas contemporáneas (Abdulatif Yasin, Bueno, Escabias, Fernández, Gómez Glez, Liddell, de Paco, Pombero, Sopale, Sotelo, Terra), proponemos una clasificación de los espacios dramáticos de varios dramas migratorios. Hemos observado una marcada repetición de la misma ambientación que enfatiza el tono dramático de la experiencia migratoria: siempre son espacios hostiles en los que dos voluntades opuestas se mantienen en la perpetua disputa: el eterno conflicto entre la realidad de la persona migrante y aquella del sujeto hegemónico. El espacio dramático como un campo de batalla, conforme a la definición que hemos propuesto, se revela como un elemento activo, productor y/o generador de significados sociales, lejos de ser una ambientación neutra y apenas reflexiva.

El Mediterráneo, que asociamos a las travesías marítimas de alto índice de mortalidad ilustra este concepto. El espacio marítimo no solo reproduce la tan arriesgada tarea que le espera al migrante, sino que también transmite un claro mensaje: que esta es una frontera apenas franqueable, un cementerio acuático que conmueve a algunos espectadores mientras que repugna a otros.

A este espacio marítimo se suman un sinnúmero de espacios terrestres concebidos como lugares heterotópicos y, en ocasiones, hasta distópicos: puestos fronterizos, aduanas, vallas o campos de refugiados. Estos lugares diseñados y edificados por el sujeto hegemónico, funcionan como barreras infranqueables para el “Otro” pero también sugieren que existen espacios preparados específicamente para el Otro, donde deberá someterse a la voluntad del poder hegemónico.

Los espacios mentales y los espacios físicos si bien son evidentemente distintos, también se retroalimentan y limitan la agencia de los migrantes. El mapa forma parte del discurso hegemónico y con él, logra ser visualizado y difundido. El campo de batalla –más allá de su materialización física en forma de muros, aduanas o vallas– también se refleja en las delimitaciones territoriales trazadas en los mapas. Es así que el discurso institucionalizado genera los diferentes “espacios mentales” desde la etapa

escolar, reforzando ciertas ideas sobre la supuesta superioridad de algunos lugares a expensas de la inferioridad de otros.

El análisis de la representación del proceso migratorio, que pone su enfoque en los espacios dramáticos como campos de batalla revela no solo la figura del migrante, sino también una realidad desalentadora. Nuestra investigación permite afirmar que, en la mayoría de los casos, el migrante suele ser la parte perdedora; el desenlace del drama culmina habitualmente con la desilusión ante su nueva realidad, la coerción de regresar al punto de partida o, también de manera recurrente, la muerte. Si bien sabemos que las dramaturgas estudiadas (al igual que muchos como otros tantos autores que tratan el mismo tema) no pretenden perpetuar la imagen del migrante como perdedor, también es cierto que su aproximación tiende a reforzar ciertos prejuicios sobre la persona migrante y la migración. Por otra parte, esto ofrece un diagnóstico del público europeo: la única herramienta de crítica social efectiva parece ser la exposición del carácter trágico del proceso migratorio en lugar de su éxito.

En síntesis, creemos que el concepto de *campo de batalla* que hemos aquí desarrollado puede ser también de interés para el análisis de otros textos dramáticos y literarios y, más ampliamente, otros textos de cultura como películas, series o novelas gráficas, por ejemplo. Este aparato analítico interdisciplinar, situado en la intersección entre lo social y lo dramático, aborda la gran complejidad de la problemática migratoria y desvela nuevos significados que se producen y se reproducen a través de las relaciones espaciales que entendemos en términos teatrales, geográficos y sociológicos.

Bibliografía

- Abdulatif Yasin, Bahira (2018). *Una silla en la frontera*. En Concha Fernández Soto (Ed.). *Sillas en la frontera: mujer, teatro y migraciones*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 73–87.
- Albert Sopale, Silvia (2018). *No es país para negras*. En Concha Fernández Soto (Ed.). *Sillas en la frontera: mujer, teatro y migraciones*, Almería, Editorial Universidad de Almería, 89–107.
- Arroyo-Alejandre, Jesús & Rodríguez-Álvarez, David (2018). *Muros y migración México-Estados Unidos*. *Papeles de población*, 24 (95), 89-114.
- Augé, Marc (2000). *Los no-lugares*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Cuestiones de sociología*. Madrid, Akal
- Bueno, Antonia (2002). *Zahra, favorita de Al-Andalus*, Madrid, Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro.
- Coleman, Jeffrey K. (2020). *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*, Evanston, Northwestern University Press.
- Doll, Eileen (2013). *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española*. Madrid, Fundamentos.
- 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, Amaia (2007). *Amarás a tu prójimo*, Madrid, ADE.
- 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.
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Textos inéditos seguidos de una presentación de Daniel Defert Buenos Aires: Nuevas Visión
- García Manso, Luisa (2011). “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”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36.2, 113-149.
- (2016). “El teatro español sobre la inmigración en los años 90: Influencia mediática y procesos creativos”. *Hispania*, 99, 1, 137-147.
- Gómez Glez, María (2012). *Cifras*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2012). “La utopía y la emigración en el teatro español contemporáneo”. En Patrizia Botta, Debora Vaccari (eds.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 4, 367-376.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing.
- Liddell, Angélica (2012) *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. México, Paso de Gato.
- Massey, Doreen (2005). *For space*. London, Sage.
- 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.
- (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 Montserrat Iglesias Santos (ed.) *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid, Biblioteca Nueva, 87-116.
- Pombero, Carmen (2009). *Más allá de la línea azul*. En *Mujeres para mujeres. Teatro breve*. Instituto Andaluz de la Mujer. Consejería para la Igualdad y Bienestar Social, 191-230.
- Soja, Edward W. (1989). *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory*. London: Verso.
- Sotelo, Vanesa (2012). *Frontera. Acotaciones*, 28, 151-160.
- Terra, Marcela (2018). “Los girasoles de Van Gogh.” En Concha Fernández Soto (Ed.). *Sillas en la frontera: mujer, teatro y migraciones*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 351–362.

DE LA CARTOGRAFÍA DEL DESPLAZAMIENTO A ESPACIOS DEL CONFLICTO: MIGRACIÓN Y
CAMPO DE BATALLA EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Vázquez García, Francisco (2002). *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*. Barcelona, Montesino.