



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

**T E S I S**

**“Hablar de la frontera”**

**Desarrollo del movimiento de Dramaturgia del Norte a través del estudio de**

***El viaje de los cantores, una obra de Hugo Salcedo***

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Letras Latinoamericanas**

Presenta:  
**Mitzi Julio Arguijo**

Asesor:  
**Mtro. Carlos Gayón Díaz Caneja**

Co-asesor:  
**Mtra. Annesy del Rosario Pérez Echeverría**

**Toluca, Estado de México, 2021.**

## Hablar de la frontera

### Desarrollo del movimiento de Dramaturgia del Norte a través del estudio de *El viaje de los cantores*, una obra de Hugo Salcedo

#### Índice

1. Introducción
  1. Planteamiento del problema
  2. Justificación
  3. Hipótesis
  4. Objetivos
  5. Estado de la Cuestión
  6. Marco teórico
  7. Metodología
2. Capítulo 1. Dramaturgia del Norte de México: definición y delimitación
  - 1.1 Literatura dramática latinoamericana del siglo XX
  - 1.2 Literatura dramática del septentrión mexicano
  - 1.3 Descentralizar el discurso dramático, ¿Por qué mirar hacia el norte?
  - 1.4 Dramaturgia de Hugo Salcedo
3. Capítulo 2. Texto y contexto: análisis del texto dramático *El viaje de los cantores*
  - 2.1 *El viaje de los cantores*: implicaciones desde la frontera
  - 2.2 Identidad y temporalidad, diálogo y acción
  - 2.3 Caracteres significativos: personajes femeninos y líneas fronterizas
  - 2.4 Desarraigo cultural y resiliencia al conflicto: una mirada desde el contexto social de la migración
  - 2.5 Configuración del hecho comunicativo en *El viaje de los cantores*
4. Capítulo 3. Retrospectiva del Movimiento de Dramaturgia del Norte
  - 3.1 Trascendencia de la obra de Hugo Salcedo *El viaje de los cantores*
  - 3.2 Dramaturgia actual del Norte de México, movimientos y grupos de creación
  - 3.3 Conclusiones generales
5. Bibliografía

## Planteamiento del problema

Delimitar un movimiento o una manifestación cultural, entendida como el desarrollo y difusión de una actividad, supone un arduo trabajo; no obstante, es necesario demarcar características para comprender su origen.

En América Latina, y particularmente en México, se han gestado múltiples manifestaciones sociales cuya consecuencia es el surgimiento de movimientos de carácter diverso que han permitido un vasto despliegue de complejidad cultural a lo largo de la historia.

El quehacer literario latinoamericano se ha distinguido como espacio propiciador de movimientos literarios, los cuales tienden agrupar a escritores o autores cuya obra gira en torno a un tema de interés común. Tal es el caso de la “Dramaturgia del Norte” o “Teatro de la Frontera”, términos que refieren a toda la producción dramática de los estados limítrofes con la frontera sur estadounidense, como es el caso de Baja California Norte, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, debido a que comparten una misma cultura que los distingue del resto de otras zonas del país.

Partiendo de las implicaciones sociales de habitar la frontera, el ejercicio creativo de la dramaturgia norteña se caracteriza por apelar a la diversidad y al cambio, siendo su principal objetivo descentralizar el discurso hegemónico, dando voz a problemas de un sector importante de la sociedad mexicana, generalmente ignorado.

Dentro de este movimiento literario, se inserta *El viaje de los cantores*, nombre que Hugo Salcedo, dramaturgo jalisciense, da al texto que le valió el premio Tirso de Molina en 1989, así como el de mejor autor mexicano en 1990.

Basada en un documento periodístico, fechado el 3 de julio de 1987, *El viaje de los cantores* narra la historia de un grupo de dieciocho hombres provenientes de Zacatecas, quienes, con el afán de cruzar la frontera con Estados Unidos en busca

de nuevas oportunidades laborales, pagan su traslado a un “pollero”<sup>1</sup>, cuyo plan es que viajen dentro de un vagón de carga al caer la noche. Después de que los inmigrantes pactan el precio y están resueltos a irse, todos suben al vagón y el tren se pone en marcha; sin embargo, éste se detiene a mitad del camino por varias horas debido a una avería, provocando que mueran asfixiados. Con sólo un sobreviviente, la noticia de la tragedia llega hasta el pueblo de donde partieron: Ojo Caliente, Zacatecas, y son las mujeres quienes se encargan de rendir homenaje a sus maridos, hijos y nietos, que perdieron la vida en el intento de cruzar al otro lado.

El fragmento de nota periodística que se inserta al principio de la obra hace que el lector se vea implicado de inmediato en el acontecimiento. Soledad, desigualdad, injusticia, violencia y muerte, son algunos de los temas que saltan a la vista desde las primeras líneas; desarrollados a través de diálogos extensos que develan la postura de los personajes ante los acontecimientos y el mundo que los rodea.

El conflicto que se plantea alude directamente al problema migratorio situado en la frontera entre México y Estados Unidos, entendido éste como un fenómeno de carácter social; sin embargo, son muchas las cuestiones que se abordan a través de la ficción: el abandono del lugar de origen, el desarraigo cultural, la resiliencia manifestada en las voces femeninas y el carácter de denuncia que impregna al texto, son algunas de ellas.

La presente investigación propone una lectura interpretativa de la obra de Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, confrontando las situaciones descritas con el contexto socio-histórico planteado dentro del texto, lo que marcará la pauta para poder concretar una propuesta respecto del movimiento de “Dramaturgia del Norte” y sus implicaciones culturales en el desarrollo del quehacer literario dramático actual.

---

<sup>1</sup> Según la segunda acepción del DRAE: Persona que transporta trabajadores indocumentados a los Estados Unidos de América. Vid. <https://dle.rae.es/pollero?m=form>

## Justificación

La necesidad de explicar un fenómeno cultural como el de la Dramaturgia del Norte, en la que los aspectos geográficos e históricos funcionan como motivo de desarrollo, supone un movimiento de cambio respecto a las miradas centralistas de la producción literaria en México; rescatar y visibilizar el carácter crítico de las obras creadas a partir de dichos parámetros estéticos, sociales y territoriales, permite observar y ubicar la atmósfera creativa del Norte de México y su relación con la historia y la cultura patrimonial regional.

No obstante, la ambigüedad que supone el concepto de “Dramaturgia del Norte” resulta problemática, en tanto no es posible acotar sus múltiples manifestaciones tanto textuales, como espectaculares, a un solo grupo de escritores o a un periodo de tiempo determinado.

Por ello, un análisis a profundidad de los caracteres significativos que conforman la escritura de Hugo Salcedo, en una de las obras que resulta ser un punto clave para entender e interiorizar el tema migratorio a través de la literatura, la puesta en relación de los elementos contextuales con las manifestaciones teatrales, y la configuración de la ficción a través de las propuestas estéticas del autor, han de marcar la pauta para poder concretar una propuesta reflexiva en torno al movimiento de “Dramaturgia del Norte”; cómo surge, por qué y de qué manera *El viaje de los cantores* responde a las características discursivas de este movimiento literario dramático y cultural.

## **Hipótesis**

Tomando como punto de partida las características del movimiento de “Dramaturgia del Norte”, y planteando esta relación entre los elementos contextuales y las diversas manifestaciones teatrales, el análisis de la obra de Hugo Salcedo bien puede ajustarse a la perspectiva de los estudios culturales, ya que se toma en cuenta la atmósfera territorial para la construcción del texto, que constituye un hecho comunicativo que funciona como un signo totalizador de la problemática social manifestada a través de la ficción.

Un estudio detallado de la configuración de los elementos significativos dentro de la obra, como la construcción de personajes, la identidad y temporalidad a la que responden, los acontecimientos de los que son partícipes, el manejo del espacio y el tiempo, así como los elementos formales que la conforman, se convierten en un punto clave para la problematización del texto.

Lo anterior permitirá explicar su funcionamiento como parte del sistema literario, creado por el movimiento de “Dramaturgia del Norte”, la delimitación geográfica, histórica y cultural que remitirá a los principales aspectos sociales de la frontera norte de México.

## Objetivos

### Objetivo General

Concretar una propuesta reflexiva en torno al desarrollo del movimiento de “Dramaturgia del Norte” a través de la obra *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, su impacto como producto cultural y la trascendencia que supone en el desarrollo del quehacer literario dramático actual.

### Objetivos específicos

Establecer y explicar el vínculo entre texto y contexto a través del problema social de la migración, planteado entre la obra de Hugo Salcedo y el surgimiento y desarrollo del movimiento de “Dramaturgia del Norte”.

Identificar las características concretas y las propuestas estéticas planteadas por el autor, presentes en *El viaje de los cantores*, que aluden al problema de la migración desde diversas perspectivas, como los personajes femeninos, el tiempo, y el espacio, lo cual implica una delimitación y comprensión profunda del movimiento de “Dramaturgia del Norte”.

## Estado de la cuestión

La “Dramaturgia del Norte” como movimiento, surge dentro de un contexto de creación espontánea, que nada tiene que ver con formas de organización que supongan un interés exclusivo por parte de un grupo hacia un tema en especial, más bien se trata de una respuesta al medio social en el que creadores pertenecientes a diversas corrientes estéticas, pero afincados en un territorio geográfico específico, se desenvuelven.

El empleo de dicho termino para designar a este grupo de dramaturgos y su producción, fue acuñado por Enrique Mijares, dramaturgo duranguense, cuyo interés estaba puesto en creadores del norte del país, dedicados a la dirección teatral durante las últimas décadas del siglo XX, puesto que la intención era generar proyectos escénicos en situaciones contextuales desfavorables.

Poco a poco, dicho término se amplió y se utilizó para designar a grupos de creadores y jóvenes dramaturgos cuya línea temática eran las dificultades que planteaba el medio social: desigualdad, diversidad y migración, eran los principales temas a tratar. Con respecto al origen y desarrollo del concepto de “Dramaturgia del Norte”, menciona Rocío Galicia:

[...] la dramaturgia del Norte no corresponde necesariamente a la conformación volitiva de sus integrantes, puesto que no existe una asociación o grupo que los congrege. En este caso no hay pautas u objetivos que rijan a sus agremiados, como ha sucedido con otros movimientos culturales o literarios. Tampoco hay una figura guía, o un manifiesto que proclame su posición política o estética.

El concepto “Dramaturgia del Norte”, no es una construcción artificial de Enrique Mijares, a quien es atribuible el término. El conocimiento del corpus de obras que se han generado en esta porción del territorio nacional permitieron desarrollar el concepto. Se trata de una abstracción que considera el vínculo estrecho entre entorno y escritura teatral.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Rocío Galicia, *La dramaturgia actual del norte de México*, Dramaturgia en contexto I, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2006, p. 2.



El principal objetivo de este movimiento ha sido descentralizar el discurso hegemónico; no obstante, todo lo que se ha dicho en torno a la “Dramaturgia del Norte”, no viene sino de quienes lo han propuesto como forma de hacer literatura, y quienes, por supuesto, provienen o escriben desde el lugar de desarrollo: la frontera México-Estados Unidos. Al respecto, Susana Báez Ayala, investigadora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, menciona:

Cada localidad de esto que llamamos frontera, ofrece un corpus, lo suficientemente amplio y sólido para ser explorado, analizado y difundido a la par de la creación que se gesta en las ciudades que por “tradición” han aglutinado a los escritores: llámese México, Monterrey, Guadalajara, Veracruz, etc.<sup>3</sup>

Por ello, la necesidad de visibilizar y, por ende, problematizar la gestación de la Dramaturgia del Norte dentro de un contexto, que si bien se encuentra alejado de las condiciones socio-culturales de la región fronteriza de la república mexicana, no debería ser ajeno a ellas, ya que el discurso que propone el movimiento, no es sino estudiado como un hecho aislado, no sistematizado, que se desencadena de diversas problemáticas lejanas e inverosímiles.

Respecto de la obra de Hugo Salcedo, y su inserción dentro de la categoría de dramaturgia o teatro del Norte, es necesario mencionar que sólo una parte de su producción dramática adquiere las características que corresponden a dicha clasificación.

*El viaje de los cantores* es la obra que mejor condensa el interés del autor por dichas líneas temáticas; se trata de una obra icónica para entender cómo se ha gestado la producción teatral en el norte del país, así como su inserción dentro del sistema literario mexicano y la relevancia que tiene actualmente. Peter Beardsell comenta:

La obra era una reacción artística a aquella notoria tragedia cuando, un par de años antes, dieciocho mexicanos murieron en un vagón de ferrocarril mientras intentaban cruzar la frontera a los Estados Unidos. Era también una expresión del sentido público de frustración e indignación ante las

---

<sup>3</sup> Susana Báez Ayala, *Dramaturgos en frontera*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2002, p. 6.

condiciones económicas que habían provocado viajes tan desesperados, y ante la falta de acción política para enfrentarse al asunto. La obra tenía, además, una evidente cualidad trascendente que la elevaba por encima de las circunstancias específicas, e invitaba a la contemplación de temas universales. Y no menos importante, era una obra teatral extraordinariamente innovadora, hermosa e impactante, escrita por un autor joven que no era de la capital, sino de Jalisco.<sup>4</sup>

Al respecto, Hugo Salcedo desarrolla un par de artículos, en relación a la dramaturgia mexicana contemporánea, el devenir del teatro en México<sup>5</sup> y las nuevas implicaciones de ser creador dramático, tema que ocupa al autor y que fortalece el vínculo con su escritura, la cual no se ciñe a un tema en particular, ni obedece a una tendencia demasiado limitada.

De esta manera, la visión del entorno adquirida durante su estancia en ciudades fronterizas, plasmada en su producción artística, sugiere el cambio de paradigma que dará pie al desarrollo del movimiento, propiciando que el vínculo entre texto dramático y entorno social sea aún más evidente.

---

<sup>4</sup> Peter Beardsell, *El viaje de los cantores*, Prólogo Primera Edición, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Estado de México, 2014, p. 9.

<sup>5</sup> Hugo Salcedo, *Dramaturgia mexicana contemporánea ¿Qué rayos está pasando?*, Latin American Theatre Review, Madrid, 1993.

## Marco teórico

Dado que la mira central de este análisis estará puesta en establecer y explicar el vínculo entre texto y contexto a través del problema social de la migración, planteado entre la obra de Hugo Salcedo y el surgimiento y desarrollo del movimiento de “Dramaturgia del Norte”, será necesario reconocer algunos parámetros teóricos sobre los que apoyar la lectura interpretativa. Para empezar, entenderemos el concepto de texto dramático como un suceso ficcional con dos vertientes específicas, una literaria y otra espectacular; según Bobes Naves:

El texto dramático se perfila pues como una creación con caracteres específicos en el conjunto de las creaciones artísticas y literarias; se afirma como proceso de comunicación específico, que se inicia con la creación, se formula mediante un texto escrito en el que cabe distinguir un texto literario destinado a la lectura y un texto espectacular destinado a la representación, como aspectos simultáneos de una forma única.<sup>6</sup>

El texto, entonces, será comprendido como un proceso comunicativo que da pie al análisis de su contenido simbólico, teniendo presente la relación entre las partes que lo conforman como tal. De esta manera se conjuga el análisis de las unidades semánticas literarias y dramáticas, otorgando al texto un carácter de conjunto significativo, en el que cabe la representación como un hecho comunicativo autónomo, sin despegarse de la idea de realización acústica del texto escrito.

El hecho comunicativo de la obra dramática abordada en este análisis, se enlaza de manera inmediata con el contexto social que plantea, a través de los estudios culturales, estableciendo un vínculo entre la forma de escritura y representación como función estética y social del texto; la definición de frontera y la migración como problemática detonante.

Abordando de manera particular el desarrollo del movimiento de “Dramaturgia del Norte”, es pertinente mencionar cómo se configura el proceso comunicativo, no sólo a partir del hecho social, sino también del entorno y las condiciones dadas.

El entorno marca las preocupaciones, obsesiones y apuestas de los dramaturgos, puesto que es la materia prima para ficcionar, para construir

---

<sup>6</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, 1997 p. 44.

con los instrumentos de la convención aquello que teniendo raíces en la cotidianidad se convierte en metáfora sobre el escenario.<sup>7</sup>

El análisis va encaminado a develar la configuración simbólica de la obra, como parte de un sistema de creación que demanda una construcción estética a partir de la situación contextual dada a través del fragmento de nota periodística inserta en el texto.

---

<sup>7</sup> Rocío Galicia, *op.cit.*, 2006, p. 3.

## Metodología

Para desarrollar un análisis únicamente formal de la obra, se atenderá a los criterios de clasificación de: personajes tipo, estereotipo, arquetipo, simples o complejos, el tipo de material: posible, probable o imposible y el cauce de presentación del texto.

En un segundo momento, debido a que la investigación se realizará con base en los planteamientos teóricos de la semiótica del texto dramático, es necesario comprender que dichos conceptos se aplicarán e irán orientados a un análisis de los personajes que pueblan la obra, por medio de su construcción, sus acciones y su forma de diálogo, se ampliará la categoría de personajes tipo, lo que dará pie a la identificación de las características específicas presentes en *El viaje de los cantores*, que aluden al problema migratorio.

De esta manera se tomará como idea central, el esquema de análisis planteado por María del Carmen Bobes Naves en su texto *Semiología del texto dramático*, en donde se plantean dos niveles de significación: los elementos que sugieren la representación y los elementos argumentativos o anecdóticos, es decir, la historia en sí. Elementos que finalmente situarán a la obra como parte de un hecho comunicativo.

La investigación se situará en un primer momento en cada uno de los personajes encontrados dentro de la obra, haciendo una debida clasificación entre personajes masculinos y femeninos, lo que permitirá describir y analizar su función axiológica dentro del texto.

Posteriormente el análisis irá enfocado a la configuración del texto y su inserción en el movimiento de "Dramaturgia del Norte". Finalmente, la orientación será hacia el fenómeno social de la migración evidenciado a partir de los elementos anteriores, todo esto a través de la interdisciplinariedad.

En el capítulo I, se abordará la definición de "Dramaturgia del Norte" a partir de las características planteadas por Rocío Galicia en el texto *Dramaturgia en contexto I*, la delimitación como movimiento dramático y de creación artística y literaria. El lugar

en donde se origina y la puesta en relación con el contexto y el desarrollo cultural de esa zona geográfica del país. Lo anterior conllevará una descripción de la trayectoria y obra de Hugo Salcedo, la cual es pertinente para ubicar al autor en un tiempo y un espacio determinado, como forma de vincular, nuevamente, su producción dramática con los elementos históricos, sociales, geográficos y culturales que permitirán esbozar un análisis profundo de la obra en cuestión.

El capítulo II estará dedicado a *El viaje de los cantores*, como objeto de análisis, que permitirá ejemplificar y dar cuenta de la configuración del movimiento de “Dramaturgia del Norte” a través de los elementos encontrados dentro del texto. Este análisis irá orientado a significar los caracteres femeninos como un elemento importante en contraste con las voces masculinas que surgen a partir del acontecimiento que desencadena el hecho social de la migración.

Lo anterior dará pie a generar una reflexión en torno al funcionamiento del movimiento de “Dramaturgia del Norte”, el objetivo que desea alcanzar y la trascendencia de los productos culturales y las líneas temáticas que desarrolla, conceptualizado en el capítulo último de la presente investigación.

## Capítulo 1. Dramaturgia del norte de México: definición y delimitación

### 1.1 Literatura dramática latinoamericana del siglo XX

La tradición teatral latinoamericana es vasta y se remonta a las obras de pequeño formato y contenido ancilar que llegaron de Europa con la conquista; sin embargo, fue el siglo XX un periodo excepcional para la dramaturgia en América Latina puesto que se abrieron nuevas perspectivas de creación y representación escénica.

La llegada de las vanguardias europeas al continente americano, propició una apertura cultural que inminentemente repercutió en el arte dramático, el cual se propuso como una expresión de la realidad particular de cada espacio de creación, con técnicas de expresión propias, y que encontraba soporte teórico en los postulados de Bertolt Brecht<sup>8</sup>.

De esta manera, el teatro abogaba por recuperar realidades sociales, problemas políticos y de conciencia social. Ejemplo de ello es el trabajo de Enrique Buenaventura en Colombia, director y fundador del teatro experimental de Cali (TEC) en 1955, quien da comienzo a una actividad teatral importante a nivel de propuestas de creación colectiva; así también, el brasileño Augusto Boal, quien en 1975 publica *Teatro del oprimido*<sup>9</sup>, texto que diseña y coordina una corriente teatral que pretende hacer frente a las estructuras opresoras. Uno de los textos que explicita y

El teatro latinoamericano del siglo XX se divide en tres generaciones de dramaturgos cuyas propuestas se suman a dicho cambio de paradigma: la Realista

---

<sup>8</sup> Hasta finales del siglo XIX el arte en general, y el teatro en particular, fue concebido y realizado en busca de la representación más cercana a la realidad (mimesis) y con el único objetivo de generar aquello que Aristóteles ha dado en llamar catarsis. Bertolt Brecht postula un desprendimiento de este tipo de moldes realistas o costumbristas en el teatro y propone un tipo de teatro al que llamo Teatro Épico. Por lo tanto, el efecto de identificación mimética en busca de la catarsis aristotélica ya no será el objetivo de la representación teatral y a diferencia, se postula un efecto distanciador, consistente en alejar al espectador de la representación en aras de que asuma una actitud diferente frente a lo mostrado. Carlos M. López Tombe, *Brecht de cara a Aristóteles. Distanciamiento versus catarsis*, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Cali, Colombia, 2011 p.,7.

<sup>9</sup> Vid: Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, 1a. ed., trad. de Graciela Schmilchuk, Brasil, Alba Editorial, 2013.

(1900-1920), la Vanguardista (1920-1950) y la Posvanguardista-actual (segunda mitad del siglo). Un ejemplo de ello es *La de cuatro mil* (1903), del peruano Leónidas Yerovi, o bien *El estanque* (1910) de Ernesto Herrera, obras que en definitiva inauguran el siglo con un imperante tono realista.

En México, el siglo XX comenzó incorporando temas de orientación folklórica al teatro nacional. Durante la Independencia y después el Porfiriato, el quehacer dramático estuvo encaminado a los gustos populares de corte nacionalista.

El teatro de revista, cuyos principales autores eran periodistas, informaba, entretenía y frecuentemente era censurado por su sátira mordaz contra personajes de la vida Pública. El circo y la revista se daban la mano en espectáculos presentados bajo una lona de carpas itinerantes, mientras el Teatro el Murciélago se ocupaba en desplegar ante públicos capitalinos la riqueza de las danzas regionales. En 1929 la Secretaría de Educación Pública comenzó su larga tradición de patrocinio del teatro popular con el itinerante Teatro el Periquillo. Al mismo tiempo, el naturalismo inspirado en Zola sobrevivía en dramas que retrataban conflictos violentos del medio rural<sup>10</sup>.

Años después de la lucha de Independencia, cuando la nación mexicana surgía y se conformaba como tal, aparece una generación de dramaturgos importante, cuyo trabajo destaca como transitorio entre el neoclasicismo y el romanticismo, autores como Manuel Eduardo de Gorostiza, con su obra *Contigo pan y cebolla* (1833), y Fernando Calderón con *A ninguna de las tres* (1849), "formaron parte de los repertorios nacionales en diversas ocasiones, llegando a tener, incluso, algunas representaciones ya avanzado el siglo XX en la década de los ochenta".<sup>11</sup>

No obstante, diferentes sucesos políticos y sociales fueron los que propiciaron un cambio radical en la temática de la dramaturgia mexicana, estos variaban respecto a las condiciones sociales e históricas de la región, pero en esencia, el teatro comenzó a mirar a los indígenas, a los campesinos, al proletariado urbano y a todas

---

<sup>10</sup> Donald H. Frischmann, "Desarrollo y florecimiento del Teatro Mexicano: siglo XX", *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, núm. 2, 1992, p.,53.

<sup>11</sup> Laura García y Shanik Sánchez, *Contigo pan y cebolla: comedia original en cuatro actos*, Enciclopedia de la Literatura en México ELEM (FLM), Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2017, <http://www.elem.mx/obra/datos/8071>.



las clases sociales en desventaja; para nombrarlos, darles voz, y así, evidenciar la injusticia que hasta entonces había permanecido ajena al discurso dramático y literario.

De tal influencia, surgieron autores como José Joaquín Gamboa, quien escribe *La venganza de la gleba* (1907), obra de temática social en la que se trata la desigualdad y la opresión ejercida por latifundistas hacia campesinos; otro ejemplo de ello es *Justicia, S.A.* (1931), obra de Juan Bustillo Oro, que aborda los abusos de un sistema judicial que favorece a las clases dominantes; asimismo, en *Los que vuelven* (1933), Bustillo Oro recupera las experiencias de los campesinos y obreros migrantes en Estados Unidos, enfocado en el contexto social y las preocupaciones de clase media. Por otro lado, surge una generación interesada en introducir a México el teatro experimental, técnicas y autores extranjeros traducidos y adaptados por el grupo de jóvenes intelectuales conocido como Los Contemporáneos.<sup>12</sup>

El teatro experimental fue introducido en México en 1928 por el pionero Teatro Ulises. Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen montaban a autores norteamericanos y europeos traducidos por primera vez al español -O'Neill, Lord Dunsany, Vildrac y Cocteau- a la vez que experimentaban con técnicas contemporáneas de dirección e iluminación, además de escenografía y actuación. Preocupaciones comerciales se subordinaban a consideraciones artísticas. Julio Bracho y los Escolares del Teatro introdujeron innovaciones en el teatro mexicano en su montaje de *Proteo* de Francisco Monterde (1931). Bracho también introdujo el teatro obrero y fundó en 1936 el Teatro Universitario en la Universidad Nacional Autónoma (UNAM).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> De aquel renacentista conjunto de educadores, filósofos, pintores, escultores y escritores de que se rodeó Vasconcelos en la Secretaría de Educación surgió una generación de poetas cuya obra, unida a la de otros hasta entonces aislados, llevará plenamente a una nueva estación a nuestra literatura: el vanguardismo. El grupo de Contemporáneos –así llamado por el nombre de la revista más importante que crearon (1928-1931)– lo conformaban en un primer momento Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Octavio G. Barreda, Jaime Torres Bodet y José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo que escribían en *Ulises* (1927-1928), penetrados ya de las nuevas inquietudes literarias. Los caracterizó su preocupación exclusivamente literaria y los límites que impusieron a su formación cultural. José Luis Martínez, *Contemporáneos*, Enciclopedia de la Literatura en México ELEM (FLM), Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2018, <http://www.elem.mx/estgrp/datos/8>.

<sup>13</sup> Donald H. Frischmann, *op.cit.*, p. 54.

Este teatro de vanguardia introdujo la literatura dramática universal al panorama artístico mexicano, lo que supuso una renovación teatral con primicias escénicas importantes, que más tarde serían retomadas por Celestino Gorostiza en el grupo de Teatro Orientación, en donde se introdujeron técnicas de directores teatrales como Gordon Craig, Max Reinhardt y Erwin Piscator, figuras capitales en la concepción de la dirección escénica contemporánea.

Otra de las figuras importantes de la época fue Rodolfo Usigli, quien se lleva el título de padre del teatro mexicano moderno, y cuya obra también retoma temas sociales, de vanguardia y crítica política, como en *Noche de estío* (1935), o *El gesticulador* (1938). De sus trabajos más representativos está la trilogía *Corona de sombras* (1943), *Corona de fuego* (1960), *Corona de luz* (1963), piezas teatrales en las que aborda temas históricos como el reinado de Maximiliano y Carlota en México, la conquista, y el culto a la Virgen de Guadalupe.

Dueños de una gran actividad intelectual, social y política, esta generación se posicionó como una de las que más han aportado a la identidad del teatro mexicano; en 1953 Salvador Novo fundó el Teatro la Capilla y presentó obras de Samuel Beckett y Eugène Ionesco<sup>14</sup>. Más tarde, gracias al trabajo investigativo de Xavier Villaurrutia, Novo y Rodolfo Usigli principalmente, se fundó el teatro universitario y la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, lo cual permitió la formación de nuevas generaciones de dramaturgos, actores y directores.

Fue entonces que el teatro en México adquirió una identidad mucho más sólida y consciente de las temáticas que preocupaban, ocupaban y eran del gusto del

---

<sup>14</sup> Representantes del Teatro del Absurdo: Ionesco y Beckett, ponen en evidencia lo sorprendente y lo escandaloso de la realidad que es la condición humana, no la están denunciando como absurda. Pero el asombro o el escándalo que esos autores experimentan ante el ser del mundo y del hombre, no lo expresan por medio de disertaciones, de discursos o de razonamientos, sino a través de unos hechos, de un lenguaje o de un proceder, que parecen carecer de sentido, y que por tanto con toda lógica se pueden calificar de absurdos. Es un modo práctico de presentar la realidad. El escenario se convierte para estos dramaturgos en un espectáculo, más cómico que trágico, que muestra, de una manera ciertamente original, lo asombroso y lo escandaloso de la condición humana. Federico Vélez, "Teatro del Absurdo", *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, vol.31, núm., 109, 1997, pp. 357-358.

espectador; sin embargo, la influencia extranjera jamás dejó de ser importante para constituir una dramaturgia propia, y en 1939, la llegada de Seki Sano, director y actor japonés, supuso un giro importante en las formas de creación mexicanas.

Seki Sano llegó a México en calidad de exiliado político en 1939, procedente de Nueva York, perseguido por el gobierno japonés. Durante su juventud participó en la renovación teatral japonesa y después en la vanguardia teatral soviética. Introdujo en México el método de Stanislavski y fundó a su llegada, en 1939, con apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, el Teatro de las Artes y otros importantes centros de formación teatral como el Teatro de la Reforma. Formó numerosos cuadros de actores y directores. Entre sus puestas en escena más destacadas están *La coronela* (1940), en colaboración con la coreógrafa Waldeen; *La rebelión de los colgados*; *Un Tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams; *Prueba de fuego*, de Arthur Miller; *El rey Lear*, de William Shakespeare; *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli, entre muchos montajes más, legendarios en el teatro mexicano moderno.<sup>15</sup>

La incidencia de Seki Sano en la dramaturgia mexicana, conjeturó un cambio de paradigma y la adopción de nuevas técnicas de dirección y actuación; introdujo el método Stanislavski<sup>16</sup>, suceso que moldeó a toda una generación de dramaturgos entre los que se encuentran Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Héctor Mendoza, quienes con un extraordinario dominio de la técnica teatral, innovaron y propusieron nuevas formas de creación basadas en la libertad estructural y la diversidad temática.

Así se conformó la Generación del 50, que comprendió un grupo de narradores e intelectuales que revolucionaron no sólo el teatro sino la literatura mexicana en general; no adscritos a ningún dogma estético, dicho grupo otorgó nuevas perspectivas dramáticas, catapultando el teatro mexicano a la escena internacional.

---

<sup>15</sup> Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, *Seki Sano*, Enciclopedia de la Literatura en México ELEM (FLM), Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2007, <http://www.elem.mx/autor/datos/3764>.

<sup>16</sup> El efecto de Seki Sano (Japón, 1909-66) en el teatro mexicano ha sido profundo. Discípulo de Meyerhold, dio a conocer a éste y a Stanislavsky a más de 6.500 discípulos entre 1939-66, introduciendo así en México por primera vez un sistema coherente de actuación. En 1941 Sano fundó, conjuntamente con el pintor Gabriel Fernández Ledesma y la bailarina-coreógrafa Waldeen Falkestain, el revolucionario y anti-comercial Teatro de las Artes. En 1948 creó el Teatro de Reforma, un centro para la experimentación profesional que funcionaba dentro del recientemente constituido Instituto Nacional de Bellas Artes. Su montaje en 1948 de *Un tranvía llamado Deseo* constituyó un evento señero para el teatro en México. Donald H. Frischmann, *op. cit.*, p. 55.

Además de Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Héctor Mendoza, se suman otros nombres a la lista como Elena Garro, Jorge Ibarguengoitia, Luis G. Basurto y Rosario Castellanos.

La generación del 50 es un grupo de jóvenes dramaturgos que coinciden en el recién fundado INBA. Coinciden, por tanto, en el efervescente Distrito Federal, abierto al mundo tras décadas de convulsiones e incertidumbre. Pero, además de la fascinación por la capital cosmopolita, compartían muchos de ellos el ser originarios de provincias alejadas del D. F. Estos jóvenes conocían facetas de México tradicionales y marginales que los nuevos tiempos desdeñaban e ignoraban. La generación del cincuenta, por tanto, es testigo privilegiado de los cambios que el desarrollo ejercía en las gentes de México, tanto en las que quedaban lejos del bullicioso foco de modernidad como en las que intentaban participar del nuevo ideal.<sup>17</sup>

El aporte de esta generación al teatro mexicano se encuentra en la vuelta a la mexicanidad, pero ya sin los tintes de folclorismo ni nacionalismo exacerbado, sino más bien desde la conjugación de las dos realidades nacionales: la de un país occidentalizado y con grandes avances económicos, en contraste a lo tradicionalmente arraigado, las costumbres de provincia y las diversas condiciones de vida que no figuran en el contexto citadino y cosmopolita.

Entre las obras más representativas de la Generación del 50 están *Rosalba y los llaveros* (1950), *El Censo* (1977) y *Rosa de dos aromas* (1985), todas de Emilio Carballido; *Los frutos caídos* (1957), *Los huéspedes reales* (1956), *Los grandes muertos* (1999-2001) de Luisa Josefina Hernández; *Un hogar sólido* (1957), *La señora en su balcón* (1959), *Felipe Ángeles* (1967) de Elena Garro; *Los signos del zodiaco* (1951), *Moctezuma II* (1954) de Sergio Magaña; *La danza del urogallo múltiple* (1970), *In Memoriam* (1975) de Héctor Mendoza; *Frente a la muerte* (1954), *El candidato de Dios* (1978), *Cada quien su vida* (1983) de Luis G. Basurto, *El viaje superficial* (1960), *El atentado* (1963) de Jorge Ibarguengoitia; y *Tablero de damas* (1952), y *El eterno femenino* (1975) ambas de Rosario Castellanos.

---

<sup>17</sup> Daniel Touriño Vázquez, *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España, 2008, p.25.

A la par del trabajo de dichos autores, surge el de directores reconocidos por implementar un nivel de experimentación que hizo posible que la libertad creativa característica de esta generación, rindiera frutos; algunos de los nombres más reconocidos en este rubro son Luis de Tavira, Julio Castillo, Ludwick Margules, José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola.

Abriendo paso a la dramaturgia contemporánea mexicana, en 1963 Vicente Leñero, reconocido periodista y novelista jalisciense, publica *Los albañiles*, novela basada en sucesos sensacionalistas extraídos de los diarios nacionales, y que más tarde sería adaptada en escena por Ignacio Retes, marcando la pauta del teatro documento en México, género que floreció y diversificó sus técnicas debido a la atmósfera de tensión política y social por la que pasaba el país.

Carballido, Arguelles y Hernández, junto con Héctor Azar y Vicente Leñero, han sido maestros importantes para la generación contemporánea de dramaturgos. Este numeroso grupo, cuyo desarrollo se remonta a las convulsiones políticas y sociales y a la masacre de Tlatelolco de 1968, ha tenido que luchar para abrirse camino. Temas de protesta social y de conflictos generacionales dentro de un molde realista inicial, se volvieron una multiplicidad de estilos y géneros con la influencia marcada de Brecht, tanto al nivel estructural de las obras como en sus perspectivas políticas.<sup>18</sup>

Los conflictos sociales y la nueva dinámica de urbanidad se colaron en el teatro de la época, buscando no sólo la exposición o denuncia de una extenuante realidad, sino también, el cuestionamiento de un sistema que priorizaba la simulación de un crecimiento económico acelerado y una imagen internacional fortalecida, contra la sensación generalizada de impotencia y disconformidad que reinaba entre la población mexicana.

La producción dramática desde espacios no centralistas, inaugura una nueva etapa del teatro mexicano; justo en la transición ente el siglo XX y el XXI, surge una generación de dramaturgos, encargados de escribir desde las afueras de las ciudades más importantes de México, evocando problemáticas sociales de las zonas limítrofes del norte, el sur y también el centro del país. Estos nuevos espacios permiten una diversificación de temáticas, pero también hacen posible nuevas

---

<sup>18</sup> Donald H. Frischmann, *op. cit.*, p. 56.

estructuras textuales, que parecen ajustarse o adaptarse a las circunstancias que rodean al quehacer artístico de la época.

En esta etapa del teatro en México, no se dejaron de lado los temas populares e históricos, pero su tratamiento ya no era el mismo; se resignifican los mitos nacionales y hay una incursión considerable en temas de actualidad que incluyen también los avances tecnológicos y la ruptura del discurso unitario.

Resaltan los nombres de Willebaldo López, Pilar Campesino, Hugo Iriart, Jesús González Dávila, Óscar Liera, Juan Tovar, José Agustín, Oscar Villegas, Enrique Cisneros, Ignacio Betancourt Robles, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, y más tarde, Enrique Mijares y Hugo Salcedo; también pioneros de la dramaturgia de frontera, que suele emplear técnicas de teatro documento para abordar temáticas como la violencia, el narcotráfico, la migración y la violencia de género.

Más tarde, se suman a esta lista los nombres de Gerardo Mancebo del Castillo, Elena Guiochins, Humberto Leyva e Israel Cortés (por mencionar a algunos). La diversidad temática y estructural de esta generación de dramaturgos, cerró con broche de oro el siglo XX, haciendo eco de las transformaciones sociales, políticas y económicas de orden global, cada vez más apremiantes.

## **1.2 Literatura dramática del septentrión mexicano: resignificar la frontera**

El territorio septentrional mexicano, es decir, el que está delimitado por la frontera norte con Estados Unidos, ha sido objeto de múltiples discusiones a lo largo de la historia, ya sea por su vastedad geográfica o por sus características culturales, esta región ha sido representada, y muchas veces asumida, como una zona altamente conflictiva, peligrosa y distorsionada, en la que el orden y lo humano son conceptos no aplicables a dicho contexto; no obstante, esta generalización respecto al espacio fronterizo no abarca la gran diversidad que representa, generando apreciaciones erróneas para el resto de los habitantes del país y por supuesto, para quienes están 'del otro lado', ciudadanos estadounidenses, comunidades latinas, identidades chicanas, híbridas y transculturales, para quienes la frontera es un constante conflicto de relaciones de poder y dominación.

La presente investigación aborda esas problemáticas dentro del contexto mexicano de la frontera norte con Estados Unidos, espacio representado a lo largo de la historia, como un lugar aislado dentro del territorio nacional, con sus propias reglas y sus propias manifestaciones sociales, que nada tienen que ver con el acontecer de la zona centro o sur del país; mucho de lo cual se asume como verdad, debido al prejuicio de la peligrosidad de ese lugar inhóspito, ingobernable e inhabitable que resulta la frontera, ya sea por el ambiente conflictivo, hostil y constantemente violento, que se manifiesta dentro del territorio fronterizo, como por la cercanía y el casi obligatorio contacto con lo desconocido: 'el otro lado', el mundo estadounidense, el norte, que nada tiene que ver, y que a la vez se compagina, con la realidad mexicana, de tal manera que es necesario su reconocimiento.

En un primer momento es necesario comprender qué es la frontera, cómo se define y en qué términos opera esta definición: en su acepción etimológica la palabra frontera tiene raíz latina (del latín *fortis*) que significa frente, fachada, fisonomía o apariencia, aludiendo a la idea de una separación o protección entre un lugar y otro, pero en el transcurso de la historia, se han generado múltiples acepciones, y el concepto de 'frontera' se relativiza al surgir la noción de los territorios vistos o entendidos como Estado-Naciones, con un gobierno, una población y por supuesto,

un territorio bien delimitados; bajo estos términos, la frontera adquiere un significado mucho más allá del espacio físico y comienza a implicar nociones más profundas y específicas de acuerdo a la perspectiva con la que se aborde.

La frontera se define inicialmente como una línea divisoria geográfica y política, una línea demarcatoria trazada en la superficie de la Tierra para señalar los linderos entre los territorios de dos Estados o entre ellos y el mar. De esta manera el concepto se complejiza y surgen elementos definitorios a partir de las relaciones entre individuos (habitantes de un Estado-Nación) y la frontera, ya sea física, geográfica, mental o emocional, éstas últimas derivadas también de las condiciones sociales, políticas y económicas del área que se habita. En palabras del geógrafo alemán Frederich Ratzel, la frontera es un común acuerdo de delimitación entre naciones.

[...] una mera línea geográfica que separa a dos territorios distintos, sujetos a dos soberanías diferentes, y que debe funcionar como un artefacto natural y necesario que, al igual que la epidermis de un ser vivo, provee protección, así como la posibilidad de intercambio con el mundo exterior.<sup>19</sup>

En una tercera acepción, menciona Elisabeth Mager Hois que la frontera es “un ámbito espacial o el área territorial que comprende la línea demarcatoria y su zona contigua, es decir, la faja territorial próxima a ella y situada a sus dos lados”.<sup>20</sup> Así, la frontera toma en cuenta las relaciones humanas que se desarrollan en los territorios que convergen en la demarcación territorial, construyendo ambos la noción de frontera a través de este intercambio. Dentro de un ámbito mucho más global, la frontera y sus implicaciones políticas se entienden como una relación entre naciones que genera un flujo constante de reciprocidad.

En este tenor, la globalización y la transculturación, entendida como “un proceso cuyas partes resultan modificadas y del que emerge una nueva realidad, compuesta

---

<sup>19</sup> Vid: Everardo Garduño, “Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales”, *Frontera Norte*, vol. 15, núm. 30, 2003, pp. 65-89.

<sup>20</sup> Elisabeth Albine Mager Hois “Migración y fronteras étnicas”, en Sequera Meza, Zermeño Espinoza y Villegas Morán (comp.), *Procesos de significación de las fronteras*, Universidad Autónoma de Baja California, Arizona State University, México-Estados Unidos, 2017, p. 81.



y compleja; que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente”<sup>21</sup>, se compaginan para configurar la política territorial que implica la zona fronteriza. Por un lado, la globalización permite el contacto y acercamiento constante entre naciones, entre estructuras de mercado y prácticas culturales, dimensiones que se involucran la una con la otra, y que tienden a la creación de un sistema mundial que pretende abarcar procesos y conceptos ya de por sí complejos para cada comunidad, razón por la cual lo transcultural como categoría de análisis, permite visualizar esos procesos como una parte intrínseca del encuentro entre naciones, territorios e individuos.

En los últimos tiempos, primero de manera tímida pero cada vez más insistentemente, vemos (re)aparecer la palabra «transcultural», que intenta situar lo intercultural como una dinámica que reconoce el proceso inherente a cualquier interacción o intercambio cultural. El mundo anglosajón ha relanzado especialmente este concepto a modo de reconocimiento del fracaso multicultural. Sin embargo, la historia nos muestra que el término fue acuñado en 1940 en Cuba por Fernando Ortiz, historiador y criminólogo, en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Para el autor, lo transcultural, más que un resultado, es un proyecto, una posibilidad: «El producto de un encuentro entre una cultura o subcultura existente y una cultura migrante, recién llegada, que transforma las dos y crea en este proceso una neocultura, también sujeto de transculturación [...]».

Si el pensador cubano proponía fijar este neologismo de alguna manera para probar la africanidad de Cuba, era porque «expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, ya que éstas no consisten únicamente en el hecho de adquirir una cultura nueva y distinta, como indica la palabra inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica necesariamente la pérdida o el *déracinement* de una cultura precedente (deculturación parcial) y, además, significa la creación resultante de nuevos fenómenos culturales (neoculturación)».<sup>22</sup>

En este sentido se retoma el concepto de transculturación, en relación con el proceso que conlleva, aportando una noción mucho más esclarecida de transición entre culturas, evitando preponderar la idea del dominio de una sobre la otra, tanto

---

<sup>21</sup> Yolanda Onghena, “Transculturalismo e identidad de relación”, *Quaderns de la Mediterrània*, IEMed, núm. 10, Barcelona, 2008, p. 366.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 367-368.

en el ámbito de lo colectivo como en lo individual. La transculturación, es el proceso que surge inminente, de la complejidad de relaciones entre realidades y visiones de mundo distintas, pero que conviven entre sí de manera constante, apartándose un poco de los acelerados procesos globales, para generar una interacción independiente entre culturas, con sus propias reglas y ritmos, no necesariamente apacibles, pero sí dinámicos y autónomos; proceso plenamente identificable en las zonas fronterizas, y particularmente visible en la frontera México-Estados Unidos.

No obstante, desde el discurso meramente diplomático, oficial y políticamente correcto, la frontera no supone una pugna, sino todo lo contrario, un espacio de aparente intercambio pacífico, que permite afianzar relaciones de interés económico y político, sobre todo.

Los formuladores de políticas hoy conciben las fronteras de diferente forma que en el pasado, es decir, no como una línea que divide y separa los territorios sino como puentes eficientes, pacíficos y amistosos por donde circulan y confluyen una multiplicidad de bienes, servicios, capital y flujos humanos tanto de visitantes como de trabajadores y/o inversionistas, aumentando sustancialmente la interdependencia entre los Estados<sup>23</sup>.

Pero lo subyacente a este discurso es la noción de una línea fronteriza que representa una batalla simbólica y real, por la cual dos naciones disputan y negocian sus soberanías, con el fin de defender sus intereses estratégicos; esta visión de la frontera es en esencia, una línea divisoria que surge con base en acuerdos políticos, por lo tanto, se trata de un concepto de carácter artificial, ya que no engloba todo lo que éste espacio puede significar, y más bien, la ciñe a un aspecto de interés oficial, que funciona para la construcción de una idea sólida del Estado-Nación.

Concepto que no considera la desigualdad, en términos de asimetría entre el desarrollo de ambas naciones (asimetría muy marcada entre México y Estados Unidos, y que parece desprenderse de asuntos oficiales, precisamente por el fluctuante proceso de transculturación entre naciones), permitiendo un juego de dominación de un territorio sobre otro, y acarreado, por ende, problemas de índole social que se traducen en inestabilidades políticas y económicas; planteado de esta

---

<sup>23</sup> Elisabeth Albine Mager Hois, *op. cit.*, p.74.

manera, la nación dominante busca una inminente expansión territorial y el territorio dominado acata silenciosa e inconscientemente las medidas fronterizas que propician esa expansión.

Por tanto, las relaciones dispares que se establecen entre un territorio y el otro, modifican la noción de frontera en cuanto al intercambio recíproco que se pretende. En el caso específico del norte mexicano, la frontera en el ámbito diplomático es vista como una línea a partir de la cual hay que respetar los derechos del otro, pero es en la praxis que esta visión se vuelve difusa y aún peligrosa, por tratarse de un espacio de indeterminación y constante fluctuación, no sólo entre diversos intereses, sino también entre diversas culturas y visiones de mundo.

El espacio septentrional mexicano se vuelve inconsistente ante la dinámica de jerarquías político-económicas, y la evidente desigualdad que estas generan, apela más a los conceptos de hibridez y heterogeneidad, que a la definición que aborda de manera recurrente, aspectos de intercambio político y económico estables; a pesar de que existe una línea de demarcación, un límite establecido de manera oficial, y que toma en cuenta las limitaciones naturales, como montañas, ríos o mares, el país dominado siempre es mucho más vulnerable. Aunque no se manifiesten abiertamente las intenciones expansionistas, éstas permean tanto las dinámicas sociales del territorio en cuestión, que la producción económica, política y cultural, está en función de la nación dominante.

Elisabeth Mager Hois menciona un ejemplo claro de la intervención estadounidense en territorio mexicano que ha propiciado un intercambio asimétrico de las relaciones de poder: “existen incursiones indebidas a tal país, con pretextos de la seguridad, ayuda de diversas índoles y beneficios económicos para ambos, por ejemplo, el caso de la instalación de maquiladoras en el país dependiente”.<sup>24</sup> Cuestiones que modifican la estructura social de México, en cuanto al trabajo y las relaciones de estabilidad y crecimiento económico, convirtiéndose en una división entre

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 83.

decisiones de inversión y de producción, que finalmente, alcanzan un nivel de complejidad en tanto interfieren en diversas esferas de desarrollo humano.

De manera contraproducente, estas dinámicas y el modelo económico en el que se insertan tienden a disolver las fronteras nacionales a través de los mercados de un mundo globalizado, debido a la colaboración y al intercambio internacional en el aspecto económico y político, las desigualdades entre individuos y sus comunidades se acrecientan, evidenciando la necesidad de permutas entre países y culturas. En este sentido, la frontera se resignifica a través de su heterogeneidad, como un territorio disímil al resto del país, cuyo contexto apela a múltiples puntos de contradicción que describen, precisamente a la región transcultural que representa.

Hablar de una territorialidad fragmentada porque el sentido del territorio se traslada con los nómadas contemporáneos, se re-imagina, adquiere cada vez más una plasticidad particular. Como una membrana, la frontera ofrece una permeabilidad asimétrica de individuos, conocimientos, prácticas y bienes.<sup>25</sup>

Desde esta perspectiva, la línea fronteriza puede verse como un territorio poroso, que supone fragilidad de los pueblos vecinos en la frontera, ante eventuales conflictos derivados de las relaciones que se establecen entre ambas naciones, definición que se ajusta más al conflicto de identidades que da pie al surgimiento de la cultura y el arte dentro del territorio septentrional mexicano.

Dicho lo anterior, es imposible hablar de la frontera como un punto homogéneo que no supone más que el límite espacial de un lugar en concreto, puesto que equivale a una negación rotunda del lugar en sí; queda claro que la frontera va más allá de las cuestiones meramente territoriales, y que a lo largo del tiempo ha adquirido una importancia relevante en el dinamismo socio-histórico de las colectividades alrededor del mundo: desde la visión meramente política-económica de las relaciones de mercado, hasta la del territorio innegablemente fragmentado que representa.

---

<sup>25</sup> *Idem.*

Las diversas acepciones de frontera convergen en una noción espacial de las cosas; las demarcaciones y el encuentro con el *otro* son fundamentales para conceptualizar la identidad, tanto del individuo como de la comunidad circunscrita. No obstante, para dar cuenta de una identidad fronteriza demandante de reconocimiento por sí misma y en su esencia, este *otro*, que muy a menudo se entiende en la categoría de lo desconocido, se resuelve como un concepto integral que apela a diversas categorías de apropiación y auto-aprobación, y no solamente desde el discurso oficial de una diversidad consensuada, ajena a la interseccionalidad como concepto que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder<sup>26</sup>.

Es hora de dejar de plantear la diversidad únicamente a partir de un inquietante «otro», un intruso que podría desestabilizar nuestra seguridad. [...] La diversidad nos da miedo. No sabemos cómo tratar las tensiones sociales y morales que trae consigo y, por ello, casi todos los esfuerzos de una sociedad se concentran en organizar aquello que es diferente para controlarlo; demostrando y acentuando diferencias, más que asumiéndolas. Necesitamos categorizar lo desconocido para poder estar seguros de que lo extraño no nos inquieta, ni nos amenaza. La manera más sencilla de comprender el desorden, que no lo es tanto por su contenido sino por el ritmo vertiginoso con que se presenta, es clasificarlo en categorías: «nosotros» y «ellos», los «buenos» y los «malos». Utilizamos la identificación cuando hablamos de todos aquellos que están dentro y categorización, cuando nos referimos a los de fuera.<sup>27</sup>

Así, la frontera como espacio de desarrollo se problematiza a partir de la condición de hibridez que se genera del estar o no en un lugar determinado, o bien, ser o formar parte de una comunidad u otra, identidad forjada no sólo en lo que se

---

<sup>26</sup> Desde su primera formulación por Kimberlé Crenshaw (1989), el concepto de interseccionalidad se ha desarrollado y elaborado en distintas maneras, transformando profundamente los estudios feministas. Habiéndose nutrido del pensamiento feminista afroamericano, el enfoque de la interseccionalidad ha permitido reconocer la complejidad de los procesos formales e informales que generan las desigualdades sociales. Este enfoque revela que las desigualdades son producidas por las interacciones entre los sistemas de subordinación de género, orientación sexual, etnia, religión, origen nacional, (dis)capacidad y situación socio-económica, que se constituyen uno a otro dinámicamente en el tiempo y en el espacio. María Caterina La Barbera, "Interseccionalidad, un "concepto viajero": orígenes, desarrollo e implementación en la Unión Europea", *Interdisciplina*, vol. 4, núm. 8, 2016, p. 106.

<sup>27</sup> Yolanda Onghena, *op. cit.*, p. 366.

pretende a nivel territorial y político, sino que va más lejos, entendiéndose como un proceso relacional entre pasado-presente; México-Estados Unidos. Articulada a partir de la toma de posición en contestación a algo, en este caso, las injusticias y la marginalidad de las comunidades que la habitan, pero también de sí misma.

Es bien sabido que uno de los referentes de la frontera (sea cual sea alrededor del mundo) es la migración, entendida como un fenómeno social y cultural que surge como consecuencia inminente de los procesos de globalización de un Estado-Nación, y el impacto que estos tienen en la vida de los ciudadanos o habitantes del lugar en cuestión. Sin embargo, la migración implica a su vez, perspectivas muy variadas que sugieren múltiples posibilidades de interpretación del fenómeno: desde el estudio de las particularidades del contexto geopolítico, hasta el nexo entre migraciones, territorios, desplazamientos y procesos de repatriación.

El fenómeno migratorio se deriva de la necesidad o determinación de cruzar la línea oficial de la frontera, romper el límite y corromper el orden pretendido por las instituciones, con lo cual se adquiere, así sea el caso, el estatus de turista, inmigrante o extranjero.

Las problemáticas derivadas de esto responden a cuestionamientos básicos del ser humano, como el miedo al cambio y a lo diverso, la vida en función del otro, la identidad y el viaje. Como se ha mencionado anteriormente, el encuentro con ese otro que resulta diferente y por tanto peligroso, se materializa de manera precisa en el fenómeno migratorio.

La sensación de inseguridad, tanto del migrante como de quien lo acoge, se origina, sobre todo, por el estar fuera del país de origen, no sentirse en casa, y por el temor al enfrentamiento, choque o conflicto; aunado a esto, están las diferentes leyes y reglamentos del país extranjero que condicionan la estancia del migrante, y lo vuelven vulnerable ante la población con mayor peso social y económico dentro de la comunidad.

Sin embargo, los motivos de las migraciones tampoco son exclusivamente de índole económico, sino que al igual que las fronteras, suelen ser diversas, surgiendo por ejemplo a raíz de celebraciones comunitarias, reunificación familiar, repatriación o expectativas individuales, por factores personales o determinantes del lugar de origen, como presiones demográficas, regímenes políticos represivos, las políticas inmigratorias más abiertas, los beneficios e incentivos que un Estado receptor provea, así como vínculos por redes o contactos personales. Así mismo, los procesos migratorios pueden ser de índole legal, ilegal, grupal e individual, y muchas veces surgen de la toma de decisiones dentro de una familia o comunidad que requiere o desea salir de su lugar de origen.

En un primer momento, esto permite identificar el fenómeno social de la migración con respecto a la relatividad de la frontera como espacio, otorgando una idea general de lo que significa este proceso en cuanto a la dinámica fronteriza se refiere. Es claro que en cada lugar y bajo determinadas circunstancias, existen factores que detienen y atraen a la gente, así como factores que la expulsan. Este modelo de expulsión en el lugar de origen, y de atracción en el lugar de destino, varía en los migrantes porque intervienen factores personales, o circunstancias que escapan a lo medible.

Las diversas maneras de migrar, a la par de las múltiples fronteras que se tienen que cruzar, se manifiestan en una indeterminación identitaria por parte de quienes llevan a cabo este desplazamiento, lo cual, permite interrelacionar el proceso de migración con la transculturación, adaptación y asimilación, ya sea de los migrantes al lugar al que van, de regreso a su lugar de origen, los habitantes del país de acogida, o bien, quienes habitan lugares abandonados o desolados, producto de la movilidad migratoria, y que también se enfrentan a un proceso de pérdida y resignificación identitaria.

La desigualdad socioeconómica o el desequilibrio entre dos naciones asimétricas provoca la migración del país subordinado hacia el país dominante. En el contexto particular del migrante mexicano que se dirige hacia Estados Unidos, el factor de peso son las oportunidades que atraen a las personas de lugares de mayor

descontento hacia los de mayor esperanza, lo cual acarrea problemas que tienen que ver con la asimetría de poder, la oferta y la demanda laboral, y por supuesto, una distorsionada asimilación cultural de un país a otro, y viceversa.

Esta segmentación, flexibilidad y filtración de la frontera, son los elementos que inciden en la pluralización de las experiencias sociales y de las identidades. De esta manera la unificación y división fronteriza van a la par de los intereses políticos y económicos que engloban aspectos personales y sociales, como de comunidad.

Así, los límites fronterizos de una nación sirven también para dar una idea de la heterogeneidad que reina dentro de los límites establecidos del comportamiento humano: los hábitos, los valores, las relaciones sociales, las ideas sobre la vida cotidiana, el ejercicio de la sexualidad, los derechos del hombre, todo se relativiza.

Por ello, la multiculturalidad de las zonas fronterizas se traduce en fenómenos que dan origen a conceptos como la identidad transnacional, las subjetividades migrantes y la desfronterización, los cuales se irán abordando conforme avance la investigación y sea necesario puntualizar niveles de entendimiento respecto del desarrollo de las dinámicas migratorias en la frontera México-Estados Unidos.<sup>28</sup>

Al ser abordadas de esta manera, las fronteras suponen, implican, requieren o apelan a la cuestión de la memoria y la rememoración, de los pueblos y de la historia oficial, y en el caso particular de la frontera norte del Estado mexicano, zona geográfica a la que se aboca la presente investigación, es necesario destacar aspectos culturales privativos del lugar; en un primer momento, entendiendo el espacio fronterizo México-Estados Unidos como el que comprende los estados de Baja California, Baja California Sur, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León, Sinaloa, Sonora y Tamaulipas.

Un área específica del territorio mexicano, con rasgos culturales determinados que han influenciado en mayor medida, la imaginación popular a cerca del contacto entre

---

<sup>28</sup> Será necesaria la revisión de estas categorías en función del análisis del texto dramático que ocupa a esta investigación, para reescribir el panorama literario de *El viaje de los cantores* a través de su contextualidad y la identidad de sus personajes.



culturas, no sólo como un intercambio entre los países vecinos antes mencionados, sino entre toda Latinoamérica y Europa, pues México no es nada más un país migrante, también es un país de tránsito y por supuesto, de acogida.

La frontera norte de México también evoca, en el imaginario colectivo de los mexicanos, la proximidad con Estados Unidos, “la tierra de las oportunidades”; lo que atrae a millones de migrantes a la región en busca de mejores condiciones laborales y de vida.

También la frontera mexicano-americana, como espacio geográfico, ha sido identificada con el desierto, un obstáculo latente para los millones de mexicanos y latinoamericanos que pretenden cruzarla ilegalmente. Las condiciones geográficas también se convierten en un correlato constante dentro del conflicto fronterizo, la lucha social entre culturas se compagina con la lucha del individuo frente a la naturaleza, que representa un lugar ya de por sí inhóspito: animales ponzoñosos, calor extremo, frío nocturno, etcétera. Aunado a la intervención humana en el espacio en el que convergen ambos países: violencia por grupos paramilitares de Estados Unidos, como la *Border Patrol*, el narcotráfico o los grupos de personas que se dedican a traficar con la vida de seres humanos, trata de blancas, prostitución, cruce ilegal, por mencionar apenas algunos. Peligros inminentes del cruce de la frontera.

Esta condición particular de la frontera, permea de manera paulatina en todos los estratos de la sociedad mexicana, encontrando una forma de representación en las producciones artísticas de ambos países. Entre otras cosas, la relación que se establece con Estados Unidos tanto por la cercanía como por el aspecto cultural y social, es el punto de partida para establecer conexiones.

Como se menciona anteriormente, la diversidad de la frontera México–Estados Unidos, permite el despliegue de distintas manifestaciones culturales y artísticas inherentes a los procesos históricos de la región, que se traducen en una multiplicidad de referentes simbólicos.

Al conformarse por fenómenos sociales heterogéneos, que evidencian el constante intercambio cultural, la hibridez, la movilidad y vulnerabilidad de los grupos o colectivos sociales que habitan esa zona del país, las formas de representación de la frontera del septentrión mexicano surgen como un conjunto de rasgos que conforman una identidad grupal. Es entonces que comienzan a surgir propuestas artísticas que se visibilizan gracias al movimiento de los colectivos ciudadanos dentro del contexto fronterizo, aunado a las demandas culturales del momento.

De esta manera, el arte fronterizo irrumpe conscientemente en el canon establecido, toma por sorpresa, a veces de manera disruptiva, al arte en general, pues, en algunos casos, también es una forma de hacer política, una forma de protesta y de denuncia, puesto que las ciudades fronterizas son centros de opresión y de violencia, así como de liberación y de creatividad, ambivalencia que genera vacíos y rezagos que conforman una geografía individual en la que va implícita la violencia hacia el otro.

La dramaturgia, la literatura, el cine, la fotografía y las artes plásticas, son algunas de las disciplinas artísticas que han sobresalido en la frontera México–Estados Unidos. Todas son igualmente ricas en contenidos conceptuales, ideológicos, estilísticos y temáticos.

Lo que las hace más asequibles es el alcance y la recepción que se tenga de ellas en distintos ámbitos, que pueden ir de lo académico a lo cotidiano; de lo artístico a lo político; de lo regional a lo global; de lo individual a lo colectivo.<sup>29</sup>

Desde la interpretación de la cultura visual y los procesos sociales, económicos y políticos que se viven en la experiencia cotidiana. La producción artística del norte manifiesta, en sus obras artísticas, aquellas nociones que discuten los habitantes de la región, principalmente los procesos de migración, la urbanización, la industrialización y la cultura de la región.

---

<sup>29</sup> Roxana Rodríguez Ortiz, “Literary Distance on the U.S.-Mexican Border”, *Andamios: Revista de Investigación Social*, vol.5, núm.9, p.114.

En este tenor, teorizar al respecto de la identidad fronteriza y la producción artística derivada de ésta, se vuelve un ejercicio fundamental para aproximarse y comprender el pensamiento latinoamericano desde la difusa perspectiva de los grupos minoritarios y las comunidades y sus procesos sociales, que surgen de las políticas separatistas entre una nación y otra, producto de la colonialidad.

En lo que respecta a la literatura, el panorama literario mexicano de finales del siglo XX, propiciaba el surgimiento de nuevas voces que propugnaban una nueva manera de contar las cosas. Tal es el caso del grupo de dramaturgos afianzados en el norte del país, cuya organización y producción dramática dio pie a un movimiento que buscaba, más que otra cosa, narrar desde nuevas perspectivas los fenómenos culturales y sociales de la frontera.

Estos fenómenos como la multiculturalidad, el desarraigo del lugar de origen y la desigualdad, por mencionar algunos, son el punto de anclaje para la creación artística; la dramaturgia del Norte de México o Teatro del Norte, engloba toda la producción dramática de autores de diversos estados septentrionales, que comparten características en común: el discurso descentralizado sobre el hecho social.

La producción dramática en México ha sido variada y constante, a lo largo de la historia ha servido a diferentes propósitos, y ha dado pie a diversas manifestaciones artísticas; en el caso de la frontera y sus grupos o movimientos teatrales, estos comienzan a visibilizarse en las últimas décadas del siglo XX, momento en el que un gran número de autores, que aún sin ser originarios de la zona norte del país, migran al norte y escriben sobre las problemáticas de ese territorio en particular.

Por ello, la literatura dramática de frontera o Teatro de frontera se define como un movimiento artístico de creación que marca las nuevas maneras de producción y de relación profesional entre los autores a fin de dar a conocer sus productos en otras latitudes que rebasaron los límites del ámbito local y que se sucedieron en la zona norte de México.

Partiendo del hecho que la frontera va más allá del fenómeno migratorio que se asocia eternamente a México/Estados Unidos, y que más bien refiere a todas las relaciones humanas que desencadena dichos aspectos sociopolíticos del espacio geográfico, este espacio se convierte en el material de trabajo de una generación de dramaturgos que hacen teatro (escriben, dirigen y producen) tomando en cuenta la riqueza cultural del norte mexicano como un territorio rico, intenso y complejo, en el que cada problemática se puede mirar desde diversos ángulos, que ofrece múltiples posibilidades, pero siempre partiendo de una perspectiva regional, que, por su calidad y significación humana, tiende a volverse universal, adquiriendo una especial relevancia dentro del sistema literario nacional e internacional.

Es el crítico inglés Peter Beardsell quien propone una definición más o menos precisa de lo que representa la dramaturgia del norte de México como movimiento, justo en 1998 tras la aparición de una serie de antologías tituladas *Teatro del norte*, menciona:

[...] llamó la atención sobre la notable calidad de la obra dramática que se producía en la región. Naturalmente, ya se conocían varios de los cinco dramaturgos representados en la colección por las piezas que habían puesto en México y en el extranjero –algunos de ellos eran ganadores de concursos nacionales e internacionales–, pero desde la publicación de la antología se formó cierta identidad colectiva.<sup>30</sup>

Esta identidad colectiva de la que habla Beardsell, corresponde a una organización, casi inintencionada de dramaturgos pertenecientes a varios estados del norte mexicano, desde Baja California hasta Chihuahua, los cuales coincidieron en renovar las formas de hacer teatro a partir de algo que tuviera más relación con sus entornos culturales, sociales y hasta naturales, que no dependiera necesariamente de las políticas centralistas que, hasta ahora, siguen determinando las promociones de sus creadores.

---

<sup>30</sup> Peter Beardsell, *Teatro del norte: identidad consolidada*. Ed. Teatro del Norte 6. Tijuana: Teatro del Norte, Universidad Autónoma de Baja California, 2006, pp. 9-11.

De esta manera, la identidad que se crea en este grupo de creación es resultado de las implicaciones de la frontera como espacio geográfico y metafórico de múltiples aspectos de la vida y la realidad mexicana.

La cuestión de la frontera parece imantar a los dramaturgos, quienes escriben sin admitir otros paisajes y resaltan la particularidad de su espacio y su momento, como si algunas cuestiones que hoy afectan a sus sociedades no pudieran partir de otro sitio, y es que a merced de varios factores, se expresan mediante parámetros más o menos comunes como por ejemplo, la distancia geográfica con la capital del país, la cercanía cotidiana con los Estados Unidos, el determinante flujo migratorio en ambos sentidos, así como las diversas y muy particulares posturas respecto a la literatura y el teatro.

Esa frontera parece también separar a los dramaturgos en múltiples aspectos, por ejemplo, el aislamiento respecto a su trabajo artístico, el cual también los deja capturados, a pesar de sus esfuerzos por superarlos, en ideales de propiedad, de individualidad, de estilo y de roles tradicionales.

De todo lo anterior, se puede concluir que la dramaturgia del norte de México, no es una sola dramaturgia, sino muchas formas nuevas de realización del texto dramático que han surgido como un movimiento que pretende visibilizar los conflictos derivados de la transculturación del territorio colindante con Estados Unidos desde diversas aristas y matices que la vuelven parte de un sistema literario y de representación dramática fundamental para exponer, humanizar y acaso comprender el espacio fronterizo.

### 1.3 Descentralizar el discurso dramático ¿Por qué mirar hacia el norte?

Muchos de los conflictos surgidos a través del intercambio cultural y las condiciones de vida del espacio fronterizo en el norte de México, no lograron visibilizarse sino por medio del arte, resignificándose por completo y adquiriendo una dimensión de profundidad que les dio apertura en el ámbito creativo mexicano.

Dichos conflictos se convirtieron en una nueva materia de la expresión artística que abordaba temas como la globalización, la migración, la vida y la cultura de las personas que habitan un espacio transculturado, manifestaciones que incorporan la preocupación de los creadores por temas difícilmente abordados por la cultura hegemónica.

Artísticamente hablando, la frontera México–Estados Unidos es un sitio renovado por innovaciones estilísticas, algunas veces utópicas, que irrumpen el concepto de ciudad moderna y las normas que racionalizan la vida pública. En contraste, el espacio urbano liminal se erige como un centro desarticulado, resultado de su desarrollo acelerado, que sustituye los espacios de encuentro colectivo tradicionales (plazas, iglesias) por otros semiprivados (centros comerciales, barrios) que incentivan el consumo, el individualismo e incluso la inseguridad.<sup>31</sup>

Fue en los años noventa, cuando comenzaron a surgir las primeras condiciones para el desarrollo del arte en el norte del país (especialmente en Tijuana, ciudad fronteriza de gran relevancia para comprender el desarrollo del teatro del norte) ya que fue necesario, en un primer momento, repensar la relación con el exterior y el discurso propio de esa zona del país: si los medios de producción artística, las industrias culturales y la política cultural no ayudaban para que el arte emergiera desde esa región, era necesario que los interesados realizaran sus propios proyectos desde la autogestión.

---

<sup>31</sup> Roxana Rodríguez Ortiz, *op. cit.* p. 118.

Las instituciones culturales en el medio fronterizo carecían de una solidez que pudiera reafirmar las expresiones artísticas que ahí surgían, lo que provocó la búsqueda, aparentemente aislada de los creadores y artistas, principalmente en la literatura y las artes plásticas. Al respecto comenta Paola Suarez Ávila, la idea que da pie al surgimiento de la tendencia de apropiación de diversos movimientos y propuestas artísticas:

A mitad de los años noventa, en la comunidad artística, se hizo general el lema de los *punks* en Inglaterra: *Do it your self* (hazlo tú mismo). El concepto retomado de la ética del punk funcionó en Inglaterra en los años ochenta para producir obras artísticas y otros productos funcionales para la vida cotidiana, tales como la vestimenta, la creación de aparatos eléctricos que se reciclaban, y otro tipo de propuestas para que los jóvenes, que no tenía los medios para realizar sus propuestas artísticas y culturales, pudieran manifestarlo.<sup>32</sup>

Bajo este lema 'Do it your self', los artistas, desintegrados de los medios de producción y de las instituciones culturales centralistas, quienes de alguna manera operaban la cultura de ciudades fronterizas, encontraron una alternativa que hacía evidente su trabajo en el ámbito artístico en el que se desarrollaban, lo cual, permeo en las esferas de dramaturgos y creadores teatrales, quienes vieron una oportunidad para afianzar sus propuestas escénicas y literarias a través de la tendencia autogestora.

Otra connotación se manifiesta en la diversidad de propuestas artísticas, las cuales han descentrado el discurso hegemónico sobre la frontera y han aprovechado otros discursos de la sociedad como la forma de producción de la región, la vida cotidiana, la cultura norteña y la 'narcocultura' para expresarlos en el arte. Revistiendo de importancia el uso del arte en la región, para la transformación del uso político y subversivo por un espíritu distinto, que lo lleva a interpretar los procesos de la región desde una esfera que piensa a la frontera como espacio abierto, y no un espacio de confrontación y limitación de la cultura.

---

<sup>32</sup> Paola Suárez Ávila, "Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana", *Anuario de Historia*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, vol.1, 2007, p. 32.

Por ello, el surgimiento del movimiento de dramaturgia del norte, que dio pie a la creación de una categoría un poco más general denominada Teatro de Frontera, supone también una descentralización absoluta del objeto artístico, es decir, la producción teatral ya no sólo pertenece a un grupo reducido de creadores que siguiendo el orden hegemónico de la vida artística del país, se afianzan en una sola lógica sino que se propone un cambio radical respecto a los temas literarios: no se trata únicamente de un desapego de la capital del Estado mexicano en términos geográfico-espaciales sino también del distanciamiento entre formas de creación y la inserción de motivos, que hasta entonces no habían sido configurados de manera artística en ningún lugar.

La manera de hacer teatro, hasta entonces limitada a formas y líneas temáticas convencionales, expande las posibilidades de creación y la inserción de nuevas perspectivas, por tanto, hablar de la frontera norte del país se vuelve una manera de evidenciar las voces y el surgimiento de nuevas propuestas creativas en torno a diversos territorios.

El discurso de lo teatral se traslada a una región específica y adquiere un sentido y dimensión social que modifica los parámetros epistemológicos del teatro mexicano; ante todo se busca visibilizar la vulnerabilidad de las diversas formas de vida de la zona norte de México y los fenómenos asociados a ésta, al respecto Rocío Galicia, identifica tres líneas temáticas explotadas por los dramaturgos de frontera que ejemplifican las particularidades de la creación teatral y sintetizan el conflicto expuesto a partir de su región: la frontera, la denuncia de lo que acontece en el entorno y la cultura patrimonial regional,<sup>33</sup> en ese orden, se abordan y se configuran de manera distinta en diversos textos, las problemáticas inminentemente derivadas del contexto fronterizo, como la migración, los enfrentamientos culturales, la desigualdad económica y las múltiples formas de violencia.

---

<sup>33</sup> Rocío Judith Galicia Velasco, *Dramaturgia en Contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*, México, Conaculta-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste / INBA-CITRU, 2007, p. 46.



Ahora bien, la línea temática de “frontera”, engloba aspectos como las migraciones, la transculturación, la fragmentación territorial, la indeterminación identitaria, la repatriación, y otros fenómenos asociados al conflicto que supone el transitar de un espacio a otro.

Por otra parte, la “denuncia de lo que acontece en el entorno” tiene que ver con aspectos como la injusticia, el vandalismo, el narcotráfico, la trata o la prostitución, todo en relación a los fenómenos sociales que se acentúan de manera particular en la región norte del país.

Por último, la “cultura patrimonial regional” admite subtemas que aluden al acontecer histórico del norte, como la revolución, las luchas internas, la cultura urbana, etc. Todo contado a partir de las figuras de personajes populares, leyendas o tradiciones locales, tal como Enrique Mijares afirma:

[...] se alza una importante oleada de obras de los dramaturgos del norte dedicadas no sólo a ciertos episodios históricos protagonizados por determinados personajes locales, sino también a una gran variedad de acontecimientos que en rigor forman parte de la prosa cotidiana, pero que han sido relevantes para la configuración de la idiosincrasia y el desarrollo cultural del norte del país.<sup>34</sup>

Cada una de estas líneas temáticas ilustra de manera global los intereses y las posturas de los dramaturgos de frontera, haciendo posible la inserción de múltiples formas de interpretación de los fenómenos y las manifestaciones socioculturales del norte mexicano a través del teatro, espacio de creación y en este caso, de reivindicación del discurso cultural.

Es preciso mencionar que se distinguen estos tres grandes rasgos como parte de un todo que aborda la problemática de lo fronterizo; no obstante, las obras que se consideran parte de la Dramaturgia del Norte no son estáticas ni herméticas, sino que generan a su vez más subtemas que se entrelazan con otros y que suelen

---

<sup>34</sup> Enrique Mijares, “Los héroes y la historia nacional”, *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 3, México, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Querétaro, Instituto Veracruzano de Cultura, CONACULTA-INBA-Instituto Cultural Helénico, CONARTE / CITRU, núms. 14, 15, 2004, p. 19.

abordarse desde diversos ángulos, como ejemplo, tres obras de tres dramaturgos fundadores del Teatro de Frontera que dejan entrever en sus textos las múltiples formas en las que se insertan las líneas temáticas propuestas anteriormente: la primera de ellas pertenece al dramaturgo chihuahuense Víctor Hugo Rascón Banda quien escribe *La mujer que cayó del cielo* (2000), abordando el problema de la migración y la interculturalidad a partir de lo regional: una mujer rarámuri de la Sierra Tarahumara, que viaja hasta la ciudad de Kansas, en Estados Unidos, donde es atrapada y procesada legalmente porque no puede comunicarse con los demás debido a que nadie entiende su lengua indígena.

En *La ley del rancho* (2005), de Hugo Salcedo, esboza un ambiente nocturno de un bar de frontera en el que varios personajes confluyen y confrontan sus pasiones humanas al descubrir un asesinato que pone en peligro su estabilidad emocional; un texto que expone el espacio y el tiempo del norte del país a través del mundo íntimo de los personajes.

Finalmente, en *Jauría* (2010), de Enrique Mijares, el conflicto plantea la violación de una mujer a manos de un grupo de hombres que no saben bien a bien por qué la atacaron y disertan sobre las posibles causas de su comportamiento, abordando de ésta manera el tema de “la denuncia de lo que acontece en el entorno”, cuyos ineludibles matices confrontan problemáticas fronterizas como la violencia de género, la desigualdad y la impunidad ante este tipo de crímenes.

Las tres, visiones dramáticas que convergen y se exponen todas de distinta manera, a pesar de formar parte de un conjunto de creaciones y formas de hacer teatro que reivindican el espacio de denuncia y enfrentan a través de su contenido las injusticias derivadas del contexto.

De esta manera se configura la producción dramática del norte y así mismo, el espacio fronterizo se constituye y se reafirma como autónomo del acontecer social, cultural, político y económico del resto del país. La descentralización del discurso emerge de la necesidad del grupo de dramaturgos y creadores teatrales afincados en el norte, de hablar de su entorno de manera libre, contar sus circunstancias

inmediatas y tener registro del vasto universo norteco a través de textos y creaciones artísticas que en su conjunto erigen una nueva forma de hacer teatro.

Como es posible apreciar, el movimiento de Dramaturgia del Norte, no es un estilo ni un modelo de creación particular y homogéneo, sino que se trata de dramaturgias diversas que abordan fronteras diversas (geopolíticas, sociales, emotivas, de género, de orientación sexual, étnicas, laborales, etcétera.); todas ellas, no obstante, forman parte de una frontera más estructural, razón por la cual, a pesar de admitir localizaciones precisas, la dramaturgia del norte de México se puede interpretar como variaciones fantasmáticas de una problemática que va más allá de los conflictos que afectan a una región y pueden apelar a otros públicos... de ahí la universalidad de los textos.

Cabe resaltar las enormes diferencias encontradas entre el desarrollo de la dramaturgia en espacios como Durango, Chihuahua o Baja California, pues a pesar de retomar los mismos temas, el trabajo de escribir y representar queda supeditado a las diversas visiones de mundo y las condiciones, desde climáticas hasta históricas, en los que el conflicto se plantea.

La visión que se tiene de la frontera cambia según la hora, el barrio, quien la narra e, incluso, según el momento histórico. Lo que no cambia es la relación binacional que conforma una metrópoli transfronteriza capaz de transgredir los espacios prohibidos y los espacios del arte, gracias al desplazamiento, como una forma de conocimiento que estimula los sentidos físicos y merma las estructuras.<sup>35</sup>

Lo fundamental, no obstante, sigue siendo el trabajo y las propuestas escénicas que cada dramaturgo ha llevado a cabo en su región, lo cual ha determinado la génesis del movimiento, pues sin la práctica teatral, sin los pasos que se han dado para la formación de agrupaciones y sin un público, el surgimiento de la dramaturgia norteco sería impensable.

---

<sup>35</sup> Roxana Rodríguez Ortiz, *op.cit.*, p. 123.

En ese sentido, hay que señalar que gran parte de los dramaturgos considerados como paradigmáticos del movimiento son hombres (y mujeres) de teatro en toda la extensión de la palabra. Su experiencia escénica en varios casos, dio inicio en la actuación, continuó en la dirección, y al no encontrar textos que tuvieran que ver con su realidad, comenzaron a escribir.

La importancia de establecer un sistema regional literario, radica en que esto permite identificar los parámetros de desarrollo nacional en el norte de México, las realidades que se manifiestan a través del texto dramático (en este caso, y en el arte en general) son representaciones innegables de los entornos que coexisten en la realidad material.

Esto estimula la creación artística regional, que no se limita a copiar esquemas clásicos de expresión narrativa, como sucedió en el pasado, cuando lo propositivo se hacía en el centro del país y se excluían expresiones "irreverentes" de regiones ajenas a una identidad nacional centralizada, situación que ha restringido la difusión de la escritura fronteriza (entre otras), rica en contenidos, expresiones y voces, a pesar de que la frontera México–Estados Unidos se ha vuelto un lugar común.<sup>36</sup>

La necesidad de explicar un fenómeno cultural como el de la dramaturgia nortea, en la que los aspectos geográficos e históricos funcionan como motivo de desarrollo, supone un movimiento de cambio respecto a las miradas centralistas de la producción literaria en México; rescatar y visibilizar el carácter crítico de las obras creadas a partir de dichos parámetros estéticos, sociales y territoriales, permite observar y ubicar la atmósfera creativa del Norte de México y su relación con la historia y la cultura patrimonial regional.

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 120.

#### 1.4 Dramaturgia de Hugo Salcedo

Dentro del amplio repertorio de autores y obras que conforman el Teatro de Frontera, destaca el nombre de Hugo Salcedo, no sólo por su extensa producción dramática, sino también, por formar parte del reducido grupo de creadores que, a través de su crítica y su trabajo de investigación, comenzaron a visibilizar el movimiento de dramaturgia del norte.

Nacido en 1964 en Ciudad Guzmán, Jalisco, Hugo Salcedo se licenció en Letras por la Universidad de Guadalajara y es Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid; con una vasta producción, se integra a la escena de la literatura nacional con *San Juan de Dios* (1986), texto con el que obtuvo el primer lugar por tres ocasiones en el concurso *Punto de Partida* de la UNAM de ese mismo año, posteriormente con *Cumbia* (1987), libro que reúne tres obras dramáticas que fueron acreedoras al Premio Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1987.

Los reconocimientos a su obra y a su trabajo como dramaturgo, aumentaron conforme aparecían sus propuestas literarias: en 1989, Salcedo es reconocido con el Premio Tirso de Molina de España por *El viaje de los cantores*, obra que fue representada por la Compañía Nacional de Teatro del INBA en México y España.

Premio a Mejor Autor Mexicano de la Asociación de Críticos y Cronistas Mexicanos de Teatro en 1990, por la misma pieza. Además, Premio Nacional de Teatro para Niños del INBA por *Juanete y Picadillo* en el mismo año.

Se hizo acreedor también al Premio del Instituto de Cultura de Baja California, por *Arde el desierto con los vientos que vienen del sur* en 1990; y en 1996 con *Telón abierto*, una serie de ensayos sobre literatura y teatralidad. Premio para la edición de los libros: *Don Tiburcio, el tiburón y otras obras de teatro para niños*, por parte del Instituto de Cultura en 2002; y para la obra dramática *La ley del rancho* por el Centro Cultural Tijuana, publicado en coedición con Ediciones “El Milagro” en 2005.

Ganador del Concurso de Proyectos Culturales Fronterizos en 1996, y de la Convocatoria Nacional “Educación por el Arte” en 2001. Finalmente, en 2007 recibió el Mérito Académico en el área de “Ciencias de la Educación y Humanidades” de la Universidad Autónoma de Baja California;<sup>37</sup> lo que lo convierte en un autor prolífico cuyo trabajo ha sido publicado, traducido y estudiado en numerosas ocasiones.

Salcedo comienza a escribir sobre el norte, acaso por un interés que deviene de haber residido en Tijuana, lugar en el que desarrolló ampliamente su carrera como dramaturgo e investigador teatral; *jalisciense naturalizado bajacaliforniano*,<sup>38</sup> discípulo directo de Emilio Carballido, quien entonces era la figura más importante de la dramaturgia mexicana, y quien califica a Salcedo como perteneciente al colectivo de Teatro de Frontera debido a la inserción e incidencia de su obra en determinado contexto, y aún más, como miembro fundador del mismo, puesto que es a partir de su trabajo que se visibiliza y se expone la variedad y la amplitud de las nuevas maneras de hacer teatro a partir de la necesidad de narrar lo que sucede en el norte del país.

La influencia del contexto fronterizo es evidente en sus textos, a pesar de ser de origen jalisciense, la preocupación por fundamentar y estudiar de manera formal el teatro del norte como manifestación particular, surge de un interés constante en el entorno social en el que se desarrolla, las historias que lo rodean, las experiencias de vida y el contexto nacional en su conjunto.

Al respecto menciona Rocío Galicia “En 1998 aparece en Tijuana la primera de las antologías *Teatro del Norte*, iniciativa editorial de Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo, quienes encabezaban por esos años Teatro del Norte A.C.”<sup>39</sup> Es esta primera antología la que da a conocer el trabajo de quienes enarbolan las primicias de la dramaturgia nortea: Hugo Salcedo, Hernán Galindo, Enrique Mijares, Manuel

---

<sup>37</sup> Vid: Hugo Salcedo, Coordinación Nacional de Literatura CNL (INBA), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA, Enciclopedia de la literatura en México ELEM, <http://www.elem.mx/autor/datos/118426>.

<sup>38</sup> Hugo Salcedo, *21 obras en un acto*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, 2002, p. 7.

<sup>39</sup> Rocío Galicia, *op.cit.*, p. 46.

Talavera y Medardo Treviño. El mismo Hugo Salcedo, refiere a la inserción y la búsqueda constante por establecer parámetros de definición y delimitación del teatro del norte como manifestación cultural, aunado a eventos de diversa índole que desencadenan posibilidades de creación dramática en el espacio no centralista del norte, y que, de alguna manera, definen el panorama de la literatura dramática de la época.

Se había ya organizado en la Universidad Autónoma de Baja California el 'Primer Coloquio de Teatro y Literatura Dramática: Frontera Norte / *South Border*', en 1996, al que asistieron participantes no solamente del norte, sino también de diversas instancias de México y Estados Unidos. Sin duda que los importantes resultados académicos allí presentados, las lecturas escénicas incluidas, pero ante todo la conciencia de establecer esas maneras innovadoras y –en consecuencia– de organización distinta para la promoción de textos y espectáculos, fueron el detonante: se organizaron año con año otros coloquios en distintas entidades del país, iniciaron colecciones de textos dramáticos como la referida *Teatro del norte*, apareciendo después la serie *Teatro de frontera* y en fechas más recientes la *Colección Dramaturgia* de la Universidad Autónoma de Chihuahua<sup>40</sup>

En este tenor, el trabajo de Hugo Salcedo desde entonces hasta ahora, ha discurrido de manera incomparable y se ha destacado de múltiples formas, debido a su composición tanto en fondo como en forma. Las propuestas teatrales que surgen de la voz del dramaturgo jalisciense son en su mayoría piezas breves, tragedias y comedias humanas que reflejan diversas situaciones en torno a lo fronterizo como categoría vivencial, la denuncia y lo histórico regional.

Las líneas temáticas confluyen y se yuxtaponen dentro de la dramaturgia de Hugo Salcedo de tal manera que aparecen obras como *Sinfonía en una botella* (1990), texto que recrea un ambiente de eterna espera en una línea fronteriza en donde la fila interminable de conductores que se encuentran varados comienzan a interactuar entre sí, escena que plantea un diálogo profundo con respecto a problemas migratorios e identitarios bajo un contexto de tránsito constante; pero también

---

<sup>40</sup> Hugo Salcedo, "Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México", *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, año 3, núm. 6, 2014, p. 63.

aparecen textos como *Selena, la reina del Tex Mex* (1999), en el que se retoma al ícono musical popular para hablar de las particularidades del acontecer de un lugar como Tijuana o Ciudad Juárez, las violencias y las desigualdades que tienen su origen en los problemas económicos, políticos y sociales de frontera; otro ejemplo de ello es *Nosotras que los queremos tanto* (2011), que refleja toda la violencia en razón de género que viven las mujeres, desde el ámbito regional-nacional hasta lo verdaderamente universal, retratando el sistema patriarcal opresivo de diversas culturas y contextos alrededor del mundo.

Así mismo *Música de Balas* (2011), texto acreedor al Premio Nacional de Dramaturgia 2011, que aborda el tema del narcotráfico y la guerra sucia, son ejemplos de la diversidad temática del autor, que desde múltiples aristas, exponen casos de injusticia, corrupción, atropellos, disputas, devastación del medio ambiente, homicidios, violencia de género, migración, etcétera; en su mayoría, contenidos en pequeños formatos y formas experimentales que exponen en su conjunto una visión de mundo muy particular, a través de figuras de la cultura popular, personajes femeninos en carácter de denuncia y visibilización, o habitantes comunes y corrientes, residentes de la frontera por una u otra circunstancia.

De esta manera, Hugo Salcedo tiene un lugar preponderante no sólo en el desarrollo de la dramaturgia del norte, sino también en el proceso de visibilización del arte fronterizo y el crecimiento exponencial de las manifestaciones culturales en la ciudad de Tijuana, pieza clave para comprender aspectos del espacio y tiempo en la obra del dramaturgo jalisciense.

Hugo Salcedo fue el primero de su generación de Teatro de Frontera en despuntar internacionalmente debido al galardón que le fue concedido en España por *El viaje de los cantores*, momento en el cual se afianza su figura como dramaturgo nacional perteneciente a la nueva ola de creadores que apuntalaron su creación al norte mexicano para escribir sobre la frontera.

A partir del innegable éxito y reconocimiento de su obra, el teatro sobre migración despuntó como un referente de la realidad fronteriza en toda Latinoamérica e incluso



a nivel internacional, pues la infinidad de representaciones, reseñas y revisiones críticas al respecto de la obra, la han posicionado como una pieza clave en el teatro de problemática social, característica del autor, que conserva el compromiso con su realidad social y se apropia de ella a través de sus personajes y sus situaciones, dedicado a buscar nuevas perspectivas estilísticas para hacer de la dramaturgia un abanico de posibilidades, que no deja de lado las nuevas propuestas, evitando pretensiones, pero sin anquilosar su producción o ceñirla a un solo tema o estilo creativo.

Con respecto a *El viaje de los cantores*, obra que ocupa a esta investigación, es necesario puntualizar que su aparición dentro del panorama literario mexicano, representa un parteaguas en la consecuente producción teatral del norte; Salcedo aborda el tema de la migración y los indocumentados en su obra, y ésta se vuelve pieza clave del teatro mexicano de fin del siglo XX, tan es así que a partir de ella, es posible explicarse mucho del teatro y la dramaturgia mexicana de la actualidad, la cual constantemente incorpora temas como la violencia de género, la narcoguerra, la vigilancia fronteriza o las redes de trata de blancas; gracias a *El viaje de los cantores* estos elementos de la realidad mexicana, y muy particularmente de los ambientes norteños, pueden verse dictados como temas dramáticos hoy en día. Al respecto comenta el también dramaturgo y ensayista Gonzalo Valdez Medellín, en el prólogo a la obra *Onania. Seis metros, dos mil quinientos kilos y un chorro de espuma*:

Salcedo es un escritor que ha sabido dar rienda suelta a la creatividad sin ápice de sombra. Su escritura es luminosa, a veces cegadora por tanta luz que lanzan sus textos tanto en lo intelectual como en lo emotivo. Sabe ir hacia las fibras más sensibles de la gente común y tocarlas con incisivamente, labor fundamental de todo dramaturgo, desde que el tiempo es tiempo. Las obras que el lector tiene en sus manos hablan de un dramaturgo que apuesta por la forma, que explora las anécdotas a costa del devenir de sus propios personajes, que discurre en torno a la injusticia social, pero también en favor de la espiritualidad, de la honestidad del ser y de la búsqueda de una identidad que se ha colapsado.

Lindando entre la realidad (que no el realismo) y la ficción, estas obras de Salcedo son reflejo de nuestro momento y por eso se vuelven sobrecogedoras e impactantes. Sobre todo, impactantes, porque los

personajes parecen desollarse ante nuestros ojos, hasta quedar en ánimas que deambulan por el escenario; ese escenario que puede ser el de la vida cotidiana, el de nuestras propias mentes invadidas de demonios sueltos y enloquecidos.<sup>41</sup>

Esta descripción vale para toda la obra de Salcedo, pues es evidente que el autor plantea un universo dramático bien fundamentado en la crítica social y en las imágenes cotidianas, y que transforma esos recursos en un material eminente, caracterizado por poseer una dimensión emocional y espiritual profunda, que envuelve al lector y al espectador a través de escenas que a simple vista no son más que situaciones extremas, violencias verbales y físicas que emergen entre la realidad y la ficción, pero que gracias a la maestría dramática de Hugo Salcedo, se interiorizan como propias, otorgando la posibilidad de empatizar y resignificar, en un sentido más amplio, la obra y su contenido, el drama en general.

Es así como la dramaturgia de Salcedo señala uno de los tantos y tan variados caminos del teatro mexicano con espíritu crítico y esencia social, en el que la realidad misma como espejo de la nación mexicana, se presenta y representa sin recelo ni prejuicio, haciendo uso de la fuerza y firmeza de una voz dramática, que señala las faltas políticas, económicas y sociales del México de los noventa, que no resultan ajenas al contexto actual, sino que persisten y se intensifican en ciertos momentos y procesos históricos.

En este tenor, la dramaturgia identifica al lector, confiriendo una carta de identidad que se vuelve la esencia del conflicto planteado, por lo cual el teatro de Hugo Salcedo reconstruye, humaniza, recupera y desnuda la realidad fronteriza en todas sus acepciones.

Dentro de su dramaturgia, es evidente que el autor asume la necesidad de hacer un teatro de índole social, que no cae en lo panfletario, pero que sí manifiesta profusas ideas y cuestionamientos políticos y morales; en *El viaje de los cantores* la exposición del problema migratorio modifica, desde la esfera artística y literaria, la

---

<sup>41</sup> Prólogo al libro *Onania. Seis metros, dos mil quinientos kilos y un chorro de espuma*, de Hugo Salcedo. Número 2 de la Colección *Tespis de Icaria* de Editorial Ariadna (México, 2016), y presentado en la Feria Municipal del Libro de Tijuana Baja California, el 14 de mayo de 2016.

concepción de la frontera norte, a través de una profunda sensibilización de un contexto y unas circunstancias que constantemente han sido prejuizadas y determinadas por las políticas fronterizas de ambas naciones.

Por lo anterior, se puede concluir que la inserción de la obra de Hugo Salcedo en las dinámicas de producción teatral de finales del siglo XX, obedece a una tendencia descentralizadora del discurso dramático, que además exploraba estructuras textuales innovadoras para ese entonces, con temáticas comprometidas y transgresoras, que buscaban diversificar el teatro y otorgar voz a quienes escribían y creaban desde la periferia.

## Capítulo 2. Texto y contexto

### 2.1 *El viaje de los cantores*: implicaciones desde la frontera

*El viaje de los cantores*, es el nombre que Hugo Salcedo da a su primer trabajo publicado, mismo que le valió el premio Tirso de Molina en 1989 y el premio a mejor autor mexicano en 1990.

En ese entonces afincado en Baja California, Salcedo inaugura dentro de su propia dramaturgia una línea temática de frontera con la escritura de *El viaje de los cantores*, dentro de un contexto de incertidumbre creativa en el que las posibilidades de inserción de contenidos relacionados con las migraciones, la violencia y la desigualdad vivida en las regiones del norte del país, eran mínimas.

Como fundador del movimiento de dramaturgia del norte y promotor de la publicación que agruparía los primeros trabajos literarios en torno al tema, Salcedo acentúa su preocupación por el territorio septentrional; y su producción dramática se enfoca en la problematización de lo fronterizo a partir de la aparición del texto antes mencionado.

El norte se convierte en el espacio referencial desde donde surge el genio creativo, y los temas que engloba Salcedo en su dramaturgia, se expresan con una mirada crítica que convierte a la región en un punto de partida para explicar la circunstancia social e histórica; es entonces cuando hablar del norte no sólo es un principio de ruptura sino de conciencia transcultural, de hibridación dentro del plano social y de creación artística y académica.

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

La conciencia transcultural, es decir, el proceso forzoso y eminentemente acentuado en la región limítrofe del norte de México de formar parte de la ambivalencia permite la identificación plena de los temas que aluden a las diversas realidades que transitan por la región, convirtiendo el material artístico en un símbolo de resistencia en torno a los problemas que se gestan desde esas latitudes.

En este tenor, la obra de Hugo Salcedo adquiere y asimila ese proceso de tal manera que el tema de la migración aunado al ímpetu de la tradición mexicana como manifestación cultural, se complejiza a través de la dramatización. Encontrando en el campo autoral, la fragmentación de un discurso globalizante, es decir, se entiende el texto a partir del lugar en el que se escribe y la problemática que aborda; las intenciones del autor son precisamente descentralizar su propio discurso dramático.

En *El viaje de los cantores*, no sólo es el hecho migratorio el que se representa; el texto no es fiel a la descripción de la tragedia ocurrida el 3 de julio de 1987, a pesar de tomarla como referencia inmediata, pues éste expone el alcance de los acontecimientos desde todas las esferas posibles: la perspectiva de cada uno de los personajes se profundiza y se vuelve esencial dentro de la configuración de esta voz colectiva que surge a través del teatro.

La anécdota se plantea de la siguiente manera: *El viaje de los cantores* es la historia de un grupo de diecinueve inmigrantes varones, quienes en el afán de cruzar la frontera con Estados Unidos en busca de nuevas oportunidades laborales, pagan su traslado a un pollero,<sup>43</sup> cuyo plan es que viajen dentro de un vagón de carga al caer la noche. Después de que los inmigrantes pactan el precio y están resueltos a irse, todos suben al vagón y el tren se pone en marcha; sin embargo, éste se detiene a mitad del camino por varias horas debido a una avería, provocando que dieciocho de los inmigrantes mueran asfixiados.

No obstante, hay varios elementos a considerar para comprender la complejidad de sus implicaciones como, por ejemplo: el tópico del viaje, el estrato social de donde

---

<sup>43</sup> De acuerdo con la segunda acepción del DRAE: Persona que transporta trabajadores indocumentados a los Estados Unidos de América.

proviene todos los personajes, tanto los que deciden viajar como los que se quedan, la repartición social del trabajo y de los deberes morales y económicos, la música y por supuesto la referencia inserta en el texto como un fragmento de nota periodística que proporciona al lector algunas pistas respecto al contexto político, social y cultural de la época.

Dentro de la obra, catalogada como una pieza teatral breve por el nivel social de sus personajes, cuyos conflictos son cotidianos, convergen historias tanto de quienes están interesados en cruzar la frontera con Estados Unidos como de quienes están a la espera de su regreso en el lugar de origen; también aparecen los que regulan el tránsito en el paso fronterizo, los traficantes de personas y los habitantes de lugares como Tijuana y Ciudad Juárez, espacios de referencia para comprender el desarrollo de la dramaturgia del norte.

El texto dramático organizado en un acto y nueve escenas, retoma un fragmento periodístico fechado el 3 de julio de 1987 que da cuenta de la trágica muerte de dieciocho inmigrantes, el cual se inserta al principio de la obra a manera de referente inmediato del contexto social, particular del norte del territorio mexicano. Al respecto el autor menciona que a pesar de tener por punto de partida una nota periodística, la propuesta literaria gira en torno a la fragmentación de la anécdota en términos formales:

Así, aunque *El viaje* partía de un hecho periodístico concreto en el que diecinueve ilegales mexicanos mueren asfixiados en el interior de un vagón de ferrocarril al introducirse en territorio norteamericano, para mí era presente el sentido de traslación, de movimiento, de una dinámica implícita.<sup>44</sup>

La nota periodística constituye un elemento de apropiación de la realidad fronteriza que indudablemente intensifica el tema de la obra y resalta la propuesta dramática de Salcedo. Junto con el itinerario de viaje y el tablero de direcciones presentado como “nota para la puesta en escena”, se condensa la idea de una obra de carácter no lineal, que pretende otorgar libertad y subjetividad para la representación; en este caso la nota periodística es el punto que aúna la acción dramática con la realidad

---

<sup>44</sup> Hugo Salcedo, “Dramaturgia mexicana contemporánea ¿Qué rayos está pasando?”, *op.cit.*, p.6

inmediata del norte de México, elemento recurrente en el teatro de abordaje social y en la dramaturgia de frontera; mientras que la nota para la puesta en escena y el itinerario de viaje sugieren posibles lecturas de cada acontecimiento, escena o momento que ha sido manifestado y expuesto a través del vínculo con la realidad.

### **2.1.2 Conflictos migratorios como detonante**

*El viaje de los cantores* parte de un hecho concreto: la migración ilegal de mexicanos hacia Estados Unidos. El conflicto que plantea la obra, alude directamente al problema migratorio situado en la frontera de México y Estados Unidos, entendido éste como “un fenómeno social de carácter centenario que involucra a millones de personas y que se materializa entre países vecinos.”<sup>45</sup>

A partir de visiones y perspectivas distintas con respecto al flujo migratorio y más específicamente al suceso que llevó a la muerte a ese numeroso grupo de inmigrantes, cada una de las escenas de la obra muestra personajes que se ven envueltos de alguna u otra manera en dicho problema; sin embargo, es necesario resaltar la importancia del tema que recupera Hugo Salcedo para escribir su obra puesto que permite abordar el hecho desde la óptica de lo social.

La migración, como tema fundamental en la literatura de frontera y especialmente dentro del movimiento de dramaturgia del norte, tiende un puente hacia el teatro social o de denuncia, como subgénero dramático con características específicas pero que se conecta con la adquisición previa de la conciencia transcultural, ya que el hecho dramático intrínsecamente ligado a las sociedades y su organización o forma de conducirse permite un ejercicio crítico de reafirmación en el lector-espectador, cuestión que ocupaba de manera especial a los miembros del movimiento de dramaturgia del norte.

Formulada a partir de un tablero de opciones a través del cual el lector elige el orden de los acontecimientos, las escenas se fechan desde ‘un día antes de la tragedia’ hasta ‘varios meses después’, en cada una de ellas los diálogos de los personajes

---

<sup>45</sup> Jorge Durand, *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, El Colegio de México, México, 2016, p. 19.

convergen en una multiplicidad de visiones de mundo respecto de la migración: las mujeres del pueblo se sientan a esperar el regreso o las noticias de sus familiares, los ven partir o los recuerdan con añoranza, los habitantes de Ciudad Juárez que están resueltos a hacer un trato para pasar al otro lado, son advertidos de la muerte de dieciocho inmigrantes a bordo de un vagón e interrogados por los judiciales, cuya función es indagar y vigilar los flujos migratorios; aunado a esto, el trabajo de los polleros, traficantes de personas quienes se encargan de guiar al grupo de ilegales, que orquestan el traslado, gestionan los medios y construyen una hermética red de comunicación a ambos lados de la frontera, el maquinista que opera el tren y finalmente, el testimonio del sobreviviente de la tragedia ocurrida dentro del vagón; todo lo cual, atraviesa el relato de la noche en la que, como se indica en una didascalia “el tren se paró para siempre.”<sup>46</sup> En este universo de personajes atravesado a su vez por la frontera, se adivina la fragmentación textual y argumental como un elemento más de la obra, que ampara un tiempo discontinuo e inexpresable sino a través de las voces que lo enuncian.

De esta manera, el texto posee en su estructura una exposición de ida y vuelta, pleno de rompimientos constantes en la linealidad discursiva que avanza a saltos y retrocesos. Algunos personajes se separan de la fábula para hablar de sus pasados y de sus expectativas, confabulan con el lector mediante el uso de apartes distanciados o trozos textuales monologados que lo apelan e involucran de manera directa.<sup>47</sup>

La configuración (o desconfiguración) de la temporalidad dramática, permite a su vez una estructura digresiva en los personajes, una salida hacia sus pensamientos, deseos y frustraciones, que como afirma el mismo Hugo Salcedo, “convoca a una reflexión incómoda y profusa”<sup>48</sup>, problematizando la frontera a través de los conflictos individuales de cada personaje; las pesadillas de las mujeres del pueblo al ver a sus familiares partir o las alucinaciones que sufren los viajeros durante el trayecto, todo se vuelve parte del conflicto.

---

<sup>46</sup> Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, Ed. El Milagro, México, 2002, p.43.

<sup>47</sup> Hugo Salcedo, “Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México”, *op.cit.* p. 69.

<sup>48</sup> *Ibid.* 69



Las implicaciones que éste tiene con respecto al desarrollo de la dramaturgia del norte radica precisamente en el tratamiento que le da al tema principal: migración y resiliencia, ambos como parte fundamental y complementaria del devenir humano determinado por las circunstancias de la región donde se desarrolla la historia, primero Zacatecas, después Ciudad Juárez, lugares que adoptan una posición importante vinculada a las circunstancias que describen los diálogos de los personajes. La hostilidad de circunstancias es lo que invita a la reflexión, el texto reafirma a partir de las líneas de los personajes el carácter de introversión que adquiere el tema, puesto que no se aboca abiertamente a un ejercicio de denuncia.

*El viaje de los cantores* no es teatro documento<sup>49</sup>, no persigue un fin panfletario ni se escribe estrictamente conforme a la historia contenida en el referente real (la nota periodística, cuya intención no es profundizar en la denuncia del suceso como tal, sino resignificarla a partir de la ficción y la construcción literaria del autor), ya que incita una respuesta crítica del lector a partir de la conexión emocional con la historia de los migrantes y las diversas esferas sociales que cohabitan el espacio norteno.

Por eso mismo, el esfuerzo de los personajes colocados en la hostilidad de las circunstancias hace que duden profunda y profusamente de su tránsito, el conflicto migratorio se relativiza y se complejiza en relación con los momentos, la aparición de los personajes y la organización textual; las escenas anacrónicas permiten confrontar puntos de vista y vislumbrar de múltiples formas el acontecimiento que se cuenta, se trata de un juego, una posibilidad de reconfiguración a partir del tablero de dirección que se propone para la selección de escenas, al respecto menciona Hugo Salcedo:

No había pues otra forma de plantear el problema que sólo mediante el juego dinámico de la propia representación. En otras palabras: cada texto debe obedecer a una exposición única, irrepetible y diferente. Dicho de otra

---

<sup>49</sup> De acuerdo con las *Catorce tesis del Teatro Documento* de Peter Weiss, el teatro documento tiene un fin partidista, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma, realizando una selección crítica del material periodístico y cuestionando su veracidad, su exposición y su intención; por lo que la nota del diario mexicano *La Jornada* inserta en el texto de Hugo Salcedo a manera de paratexto, no incide en el desarrollo de la acción dramática ni desde la crítica ni desde la dimensión periodística y solamente es tomada como referente, alusivo al contexto en el que se inscribe la obra. *Vid.* Peter Weiss, *Notas sobre el Teatro-Documento*.

manera, cada historia tiene solamente una forma posible para hacerse explícita; el dramaturgo deberá efectuar ese hallazgo.<sup>50</sup>

Esta dinámica implícita abona a la propuesta dramática del autor jalisciense que escribe desde el norte del país, la manera en la que presenta su texto es propia de la experimentación que aporta el momento histórico que él retoma y describe a través de su obra; de la manera en que se plantean infinitas e irrepetibles formas de lectura y representación conforme al movimiento de escenas, el hecho social al que se aboca el conflicto adquiere una dimensión más profunda y por ende, se multiplican las posibilidades de análisis a través de las voces de los personajes.

Lo indistinto dentro de la historia que se cuenta, es que el fenómeno migratorio convoca a los individuos de la región septentrional sin importar qué posición social, económica, política o histórica ocupan; los personajes de *El viaje de los cantores* pueden ubicarse y categorizarse de manera sencilla dentro de la dinámica social de la frontera norte de México; todos convergen en algún punto: todos anhelan viajar, tanto quienes emprenden la marcha como quienes se quedan en el camino o habitan el lugar de origen, todos expresan su soledad y su desesperación a través del canto, y así es como confluyen las visiones de mundo.

---

<sup>50</sup> Hugo Salcedo, "Dramaturgia mexicana contemporánea ¿Qué rayos está pasando?", *op. cit.*, p. 8.

## **2.2 Análisis estructural de la obra *El viaje de los cantores***

### **2.2.1 Estructura de la obra dramática: identidad y temporalidad, diálogo y acción**

En lo que respecta a la forma, resulta importante una revisión de la temporalidad que plantea el texto de Salcedo, ya que esto dará pie a la significación profunda de los diálogos cuya función es denotar acciones, las cuales serán traducidas en elementos que abonan al análisis que ocupa esta investigación: el de los personajes femeninos, que vinculados al contexto fronterizo y en contraposición con los personajes masculinos, llevan a cabo, aunque en distintos términos, un viaje equiparable con el que emprenden los hombres hacia el país del norte.

#### **2.2.1.2 Configuración temporal**

La manera en que *El viaje de los cantores* se organiza temporalmente, sugiere en primera instancia una estructura no aristotélica, es decir, los hechos se narran a saltos, sin linealidad progresiva de manera que cada escena esta cerrada. Al principio de la obra, se inserta una “nota para la puesta en escena” que a manera de acotación sugiere una numeración de direcciones que conducen a la lectura subjetiva, tanto del texto literario como del texto espectacular.

Para la puesta en escena se sugieren tres caminos:

1. Representación de tipo lineal: de la escena 1 a la 10, siguiendo el orden que guarda el presente libreto
2. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas sugeridas antes de cada escena.
3. Una puesta quizá más interesante será aquella en la que, antes de cada representación, con o sin la opinión del público, se sorteen las diez escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche.<sup>51</sup>

Aunado a la inserción de estas tres posibilidades de lectura y representación, señaladas por el autor, se incluye un itinerario de viaje que enumera cronológicamente los hechos acaecidos en torno a la muerte de los migrantes

---

<sup>51</sup> Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, ed. cit. p. 14.

dentro del vagón, puntualizando las fechas del “Lunes 29 de junio, 10:30 hrs. Sale un tren de la zona de Zacatecas, rumbo a Ciudad Juárez. Allí viajan cinco de los indocumentados” al “Miércoles 8 de julio. Inhumación de seis de los cadáveres en Ojo Caliente, Zacatecas” lo cual propone un seguimiento de los hechos que nada tiene que ver con las diversas escenas planteadas a lo largo de la obra.

Las sugerencias, integradas en el texto como indicaciones o señales precisas del tiempo, se vuelven el detonante que explota la subjetividad temporal, en la que las diez escenas se enumeran de forma salteada comenzando con una que indica “varios meses después” y que retoma a tres personajes que aparecerán más adelante en circunstancias diferentes, elementos todos ellos claramente identificables de una dramaturgia que no se rige por los parámetros temporales de linealidad o estaticidad.

Así, *El viaje de los cantores*, rompe la temporalidad lineal mostrando en cada momento no sólo tiempos discontinuos sino también circunstancias y perspectivas diversas. De esta manera, la primera escena planteada como un diálogo entre tres personajes: *Rigo*, *Lauro* y *Martín*, propone un ambiente oscuro y solitario en el que meses después de la tragedia ocurrida dentro del vagón de tren, esta es referenciada como un hecho aislado a través de la voz de los tres hombres que dialogan suspendidos en el tiempo.

La acotación señala lo siguiente: “Un terreno despoblado en Ciudad Juárez. Pasan de las 11 de la noche”, la indeterminación del espacio, complementa la idea de suspensión, señalada también en los diálogos:

MARTÍN: ¿Cuándo tendremos papeles?

LAURO: Tranquilo, calmantes montes.

RIGO: A mí ya me entró miedo. A veces amanecen unos como nosotros, flotando en el río, por el rumbo de Reynosa. A otros los balacean por San Luis. Toda la frontera está bien cuidada. Y más ahora.

MARTÍN: No te vas a rajar...

RIGO: Y hace poco... ¿no supieron? Un montón de muertos adentro del tren. Asfixiados.

MARTÍN: Es que ya les tocaba.

RIGO: ¿Y si nos toca a nosotros?

LAURO: Mejor piensa que los gringos nos van a poner casa y hasta trabajo nos van a dar, como a tu amigo, a ese que dices que le dicen El Gallo. Piensa en eso.<sup>52</sup>

En todo el sentido de la expresión, la primera escena representa un punto de quiebre temporal: no corresponde con el itinerario descrito, los personajes que aparecen no se mencionan en ningún otro momento e incluso se anuncia explícitamente la anacronía como “Varios meses después”, sin embargo, todo se refuerza con el diálogo, durante el cual, los tres personajes *Rigo, Lauro y Martín*, se preguntan constantemente si podrán pasar por fin al otro lado, al mismo tiempo que afirman su muerte: “RIGO: Si ya, desde el otro día, al querer pasar la línea nos balacearon, y aquí estamos como pagando las culpas...”<sup>53</sup>

Esta indeterminación entre las líneas fronterizas que dibujan los tres hombres al hablar se corresponde con la temporalidad fragmentada y la disolución del espacio dramático; así, la evidente suspensión entre vida y muerte, entre un lado de la frontera y el otro, entre el acontecer real o el sueño, se corresponde con la fragmentación temporal en la estructura de la obra.

Conforme aparecen las demás escenas, el abanico de perspectivas se amplía y se evidencia más la temporalidad discontinua, así entonces en la segunda escena, en la que aparecen las mujeres dialogando en la estación de ferrocarril, la perspectiva tiempo-espacio cambia totalmente y adquiere los valores que dichos personajes le otorgan.

El tiempo de las mujeres que esperan murmurando a que el tren llegue para llevarse a sus hijos, nietos o esposos, no es la misma que se plantea en la primera escena, ni la misma que se evidencia a través del monólogo del maquinista en la escena número ocho, esto cambia radicalmente de acuerdo al ambiente y las circunstancias que se describen.

Así, cada una de las escenas como cuadros cargados de elementos diversos, se desarticulan de una estructura unitaria: el rompimiento de la unidad de lugar, de

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p.18.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 19

tiempo y de acción, es evidente conforme las escenas aparecen y conforme la lectura avanza y se desarrolla.

*El viaje de los cantores*, propone saltar de un acontecimiento a otro sin extenderse demasiado en cada acción, puesto que se propone en su totalidad como una cadena de acontecimientos guiados por un mismo tema y al mismo tiempo, independientes en sí mismos como circunstancias dentro de un contexto globalizante...“con una relativa autonomía uno del otro, con el evidente propósito de romper uno de los elementos, señalados como aristotélicos por Bertolt Brecht, que sería el de la unidad de acción.”<sup>54</sup>

La narración de un acontecimiento importante a través de diversos lugares y tiempos permite diversificar la estructura textual y atiende a las necesidades de la obra conforme al contexto referenciado en ella.

No es gratuito que la temporalidad en *El viaje de los cantores*, en su forma de representación textual, sea similar a la fragmentariedad cultural, en términos de hibridación y condición limítrofe, señalada por las circunstancias del norte del país y el tema que se problematiza, el de la migración ilegal.

Siendo importante tanto el acontecimiento en sí (en este caso la muerte de diecinueve inmigrantes a bordo de un vagón de tren), como la cadena de acontecimientos particulares (el monólogo del sobreviviente, el del maquinista, la visión de las mujeres en el lugar de origen, las interrogaciones de los judiciales o la perspectiva del pollero). Una especie de fresco de un acontecimiento detonado por las circunstancias sociales de un lugar en particular, construido por fracciones separadas tanto en el tiempo como en el espacio.

---

<sup>54</sup> Santiago García, *Sobre el teatro no aristotélico*, Barcelona, 1991, p. 28.

### 2.2.1.3 Configuración espacial

Este último aspecto, el del espacio, se aúna a las particularidades de la temporalidad, pero también resulta importante por sí mismo, como categoría de análisis que cumple una función específica dentro de la obra.

Así como pasa con la configuración temporal, el autor coloca al inicio una acotación para la escenografía, que sugiere dentro del marco del texto espectacular, la disposición del espacio teatral, sin embargo, y a pesar de que proporciona a la lectura una idea del tipo de ambiente que envuelve la acción de los personajes, es el espacio dramático el que aporta los elementos necesarios para el desarrollo de la obra.

Entendido éste como el espacio de la ficción. Según la definición que apunta Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*:

Es un espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes.

El espacio dramático queda construido cuando se forma una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen está constituida por los personajes, por sus acciones y sus relaciones en el desarrollo de la acción.<sup>55</sup>

Se construye a partir de las indicaciones del autor, que aparecen en forma de notas, didascalias o acotaciones y se reivindica en el ejercicio imaginativo del lector-espectador, por tanto, forma parte esencial de la estructura textual.

En este caso, la disposición espacial de la acción se indica tanto en el itinerario de viaje colocado al principio del texto, como en las didascalias que aparecen en cada escena, en las que ya no sólo se hace mención del lugar donde se desarrolla la acción, sino que hay un planteamiento profundo del espacio dramático en relación con la situación y el contexto que se representa.

En el caso particular de *El viaje de los cantores*, resulta importante destacar cómo se configura el espacio dramático en tanto que, como se mencionó anteriormente,

---

<sup>55</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, México, 1990, p. 169.

la región aludida es en sí misma un entorno cargado de significado. Las didascalias que indican la disposición espacial a lo largo de las diez escenas, por orden de aparición, son las siguientes:

- I. *Un terreno despoblado en Ciudad Juárez. Pasan de las 11 de la noche.*
- II. *La estación Ojo Caliente del ferrocarril. Hay mucha gente sentada y dormida sobre el piso. También hay muchos bultos: bolsas, cajas de cartón, y algunas gallinas amarradas con un lazo.*
- III. *En Ciudad Juárez, una esquina con muy poca iluminación. Allí están El Gavilán Pollero y El Mosco. Los otros son seis que quieren ser ilegales; entre ellos El Chayo.*
- IV. *Interior de una pequeña oficina. Sobre una silla, desfallecido, El Miqui.*
- V. *En una plaza de Ciudad Juárez. Hay una banca y algún vendedor de paletas. Atrás se ven los puestos de fayuca.*
- VI. *Interior del vagón. Todo se encuentra en penumbras. Adentro están los 19 indocumentados. Entre ellos El Mosco, El Timbón, El Miqui, El Noé y El Chayo. Entre las sombras, de pie, se ve también la figura de El desconocido: es delgado, usa barba y melena.*
- VII. *En Ojo Caliente, Zacatecas. El interior de una iglesia. La abuela se encuentra sentada. Después de unos momentos, llega la Mujer 5 y se acerca a la banca.*
- VIII. *El Maquinista de la Missouri Pacific Lines, dentro de una cabina telefónica, cerca de las vías del tren.*
- IX. *Interior del vagón. Los 19 indocumentados. El tren rechina débilmente hasta el silencio total.*
- X. *En la plaza principal de Ojo Caliente, Zacatecas. El sacerdote sobre un tablado, habla frente a los miles de fieles congregados allí. En un lugar visible, seis ataúdes.<sup>56</sup>*

Los espacios que aparecen como fundamentales son *Ojo Caliente, Zacatecas*, lugar del que parten seis de los migrantes que posteriormente harán el trato con *El Gavilán Pollero*, Ciudad Juárez y el interior del vagón donde ocurre el siniestro.

Es posible identificar la precisión con que las didascalias describen el espacio escénico, la disposición de las cosas y los personajes en la escena, sin embargo, el aspecto dramático indica sólo lugares correpresentados, así también a través del diálogo y la acción.

---

<sup>56</sup> Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, ed. cit, pp.17-55.



De esta manera, el espacio se entiende como un todo, una configuración ficcional que pone en relación indisociable al texto y a la representación escénica, pues la mención de éste en las didascalias y en las imágenes que se forman con el fluir de la voz de los personajes conforman la unidad espacial.

Lo fundamental es la función dramática y literaria que cumple el espacio, importante si se toma en cuenta la característica principal de la dramaturgia del norte: problematizar la frontera como sitio específico de aconteceres sociales, políticos, históricos.

Visible dentro del planteamiento del autor, en *El viaje de los cantores* los espacios aludidos son representaciones sociales y culturales, vinculadas fundamentalmente con la conceptualización de la frontera como espacio limítrofe, en todo el sentido de la palabra.

En primera instancia se alude al lugar de origen de los migrantes, *Ojo Caliente, Zacatecas* el cual representa a una comunidad tradicional del territorio norte de México y que funciona como espacio particular desde donde se articula el hecho migratorio a través de la voz de las mujeres.

Lugar donde se efectúa la espera, la de ver partir a los viajeros y la añoranza de verlos regresar; así como el homenaje y el reconocimiento póstumo a los cuerpos que son enviados después de la tragedia, el dialogo en ambas situaciones, se articula de la siguiente manera.

Mujer1: Ojalá se acomoden pronto a trabajar.

Mujer2: Va a ver que sí, comadre. Usted no se nos ponga triste. Ya ni yo que tengo al más grande en Chicago y dos en Los Ángeles. Éste que se va es el cuarto.

Mujer 3: Yo nomás tengo uno en Chulavista y éste que se quiso ir para Dallas. Yo le decía que se fuera a California, con su hermano. Pero no quiso, nunca se pudieron ver bien. Quiere hacer lo suyo por su lado.

Mujer 4: Pues está bien. Por eso son hombres. Y jóvenes, con toda una vida por delante.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> *Ibid.* p.23.

Del retorno de los inmigrantes a su lugar de origen después de la tragedia y el reconocimiento de la pérdida, surge el canto en voz de las mujeres anunciando el vacío del espacio que habitan.

*Un gran silencio. Los hombres de Ojo Caliente cargan los ataúdes. Comienza la marcha mientras el duelo se escucha por todos los rincones. El coro de mujeres avanza a primer término.*

Mujer1: *(tristemente)*

Cuando estaba yo en el pueblo  
cuando estaba yo casada,  
cuatro hijos yo tenía,  
cuatro hijos yo abrazaba,  
aba, aba, aba.

De los cuatro que tenía,  
de los cuatro que abrazaba  
uno se casó en San Diego, ya nomás me quedan tres,  
tres, tres, tres.<sup>58</sup>

La configuración espacial en este caso se vuelve imprecisa, se sabe que *Ojo Caliente* es el pueblo de donde parten los seis inmigrantes que más tarde regresarán muertos, se sabe también que es el espacio en donde se desarrolla la acción de las mujeres, no obstante, la configuración dramática se intuye en la voz de los personajes: *Ojo Caliente, Zacatecas* se constituye desde el exterior como una provincia de origen y de retorno, inalcanzable para quienes se encuentran fuera “del otro lado”, un lugar lejano pero memorable, que no sólo concierne a quienes salieron de ahí, pues *Ojo Caliente* adquiere una especialidad metonímica, de manera que detona el reconocimiento del lugar de origen como conciencia identitaria, tanto para quienes cruzan la frontera como para quienes se quedan ahí.

La nostalgia de quienes van a emprender el viaje y la pena de las mujeres que esperan hasta el hastío a hijos y maridos, es el modo en que a través de la acción es nombrado el espacio, relacionando esta metonimia con otra de mayor alcance, un espacio global, que alude de manera directa al conflicto migratorio: el lugar de origen, la patria, la tierra propia.

---

<sup>58</sup> *Ibid.* p.56.

Elemento fundamental en el proceso migratorio, como detonante del viaje, como constructo identitario y como anclaje de conciencia en el mundo exterior.

El segundo espacio es *Ciudad Juárez*, que en este caso funciona como punto de reunión y da pie a diversos cuadros de acción dentro de la obra. La primera escena, mencionada anteriormente por la discontinuidad temporal que plantea, tiene como espacio concreto el suburbio fronterizo de *Ciudad Juárez*, a lo largo de la escena, el diálogo entre los tres personajes se orienta a recordar todo lo que han vivido, al mismo tiempo que se cuestionan la razón y la utilidad de querer “pasar al otro lado”.

En la escena número tres, *Ciudad Juárez* también se dispone como el espacio para la acción, momento en el que todos los ilegales hacen el trato con el contrabandista y El Mosco, quien los guiará durante todo el viaje.

Finalmente, la escena número cinco retoma el espacio de Ciudad Juárez como escenario de un enfrentamiento entre dos personajes *José Belem* y *Jesús*, quienes están interesados en hacer un trato con *El Gavilán*, traficante de indocumentados y quienes posteriormente son interrogados por los judiciales a cargo de la investigación de la muerte de los 19 inmigrantes dentro del vagón.

De esta manera *Ciudad Juárez* cobra una relevancia fundamental dentro de la obra, configurado como espacio de acción en el que los personajes se mueven y pactan en torno al viaje o el retorno.

Apenas sugeridos los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos, se vincula con la idea de área periférica que habitan los personajes, física y simbólicamente. Una ciudad desplazada, imprecisa por sí misma y que evoca características particulares del problema fronterizo, como ejemplo, allí tienen lugar las conversaciones entre *El Gavilán Pollero* y *El Mosco*, que denotan las condiciones de marginalidad con las que parece necesario lidiar, pero también, su pretensión de resistencia y de reafirmación de su realidad identitaria, bajo la premisa de dos mundos y sus múltiples cuestiones culturales “We are a synergy of two

cultures with various degrees of Mexicanness or Angloness”,<sup>59</sup> es decir, se trata de un espacio dramático cruzado por la ausencia de marcas de la vida histórica y social.

El último espacio fundamental dentro del acontecer de la obra es el interior del vagón de tren donde viajan los 19 inmigrantes, el cual adquiere una dimensión simbólica a lo largo de toda la obra como espacio referido y articulado desde la voz de todos los personajes en distintos momentos y situaciones.

Es evidente en primera instancia, la separación y el tratamiento que se da al espacio escénico y al espacio dramático respectivamente, pues este elemento en particular se alude de manera específica desde ambas perspectivas.

En las “Notas para la puesta en escena”, el autor sugiere el espacio escénico de la siguiente manera: “Para un tratamiento realista, la escenografía deberá contar, al fondo, con uno de los vagones de la línea ferroviaria Missouri-Pacific, con un corte transversal, por donde se podrá observar lo que dentro de él sucede.”<sup>60</sup> Así mismo, durante la escena número nueve en la que se describe el momento en que los inmigrantes mueren asfixiados, el espacio se puntualiza desde la didascalia introductoria: “Interior del vagón. Los 19 indocumentados. El tren rechina débilmente hasta el silencio total.”<sup>61</sup>

En ambos casos, se especifican los detalles desde una idea general de características que subyacen al tipo de espacio; son claros los objetivos de la nota inserta como sugerencia escenográfica, pues se hace hincapié en elementos muy específicos que se corresponden con el acontecer de la historia, no obstante, resulta necesario tomar en cuenta que, tanto en las didascalias como en el diálogo de los personajes, radica la configuración más acertada del sitio al que aluden los fragmentos anteriores.

El interior del vagón y su carga simbólica, se constituye como espacio dramático conforme los acontecimientos desembocan en la muerte trágica de los inmigrantes, pues a lo largo de las escenas que rodean el suceso hay múltiples alusiones que

---

<sup>59</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. Aunt Lue Books, San Francisco, 2007, p. 85.

<sup>60</sup> Hugo Salcedo, *El viaje...*, ed.cit., p.15.

<sup>61</sup> *Ibid.* p.49.

van conformando las ideas sobre las que se sustenta este espacio: la oscuridad, el silencio, la estaticidad total, el abigarramiento de figuras humanas, el calor insoportable, la soledad y a la par, la sensación de asfixia que se acrecienta conforme transcurre el diálogo y la acción.

Es notable que los hechos ocurran dentro de un espacio aislado, “cerrado herméticamente” por dentro y por fuera, pues esto se corresponde con la idea del límite geográfico, social y cultural en el que se encuentran los personajes.

A partir de esta idea se instala la noción de aislamiento como eje semántico de la obra. Cada lugar parece estar puntualizado de manera distinta, relacionado entre distintas esferas sociales por el problema migratorio, sin embargo, es la soledad el *leit motiv* a lo largo de todo el texto, entendida como condición especialmente remarcada en los habitantes de realidades discontinuas, convulsas y diversas.

En este sentido, el norte (como espacio total que representa las múltiples acepciones a las que puede hacer referencia) se presenta como un lugar inhóspito, solo y marginal, pero a la vez, esperanzador, como una tierra prometida para quienes “están del otro lado”, como la arena de luchas, pero sobre todo como un espacio aislado, separado del resto del mundo, cuya dinámica socio cultural es distinta.

Este aislamiento permite plantear las acciones de los personajes en términos de adentro/afuera desde lugares más concretos, en este caso: México/Estados Unidos, es decir, los pasos fronterizos entre ambos países, mundos y formas de concebir la vida.

Así, la *frontera* con su función de entrada y salida, abre y cierra la acción representada; es innegable que cada uno de los personajes está determinado por el cruce incesante entre ambos mundos, aislados de un lugar o de otro, por diversas razones, un espacio dramático cruzado por la ausencia de “algo”, manifiesto en la añoranza del lugar de origen, las condiciones de trabajo, la soledad o la muerte; un espacio en el que se acentúan las marcas de la vida histórica y social.

Por tanto, el tren que se queda estático en medio del cruce entre ambos mundos, representa el constante fluir de imposibilidades entre una tierra y otra, que establece una relación dicotómica adentro/afuera, México/ Estados Unidos, esperanza/desesperanza, cielo/infierno, vida/muerte, lugares límite en que múltiples fronteras convergen y que se complejizan en tanto son tratados dramáticamente como dos espacios de distinta naturaleza.

Esta complejidad espacial, unida a la complejidad temporal, sirve a la representación de algo que no refiere unos lugares más o menos precisos en el mundo, sino más bien a las relaciones espaciales que surgen entre los hombres (como colectividad) y la sociedad en la que viven, así como de los conflictos subyacentes a esas relaciones.

#### **2.2.1.4 Acción y discurso dramático**

Todo lo anterior, se enmarca dentro de la acción dramática, es decir, el movimiento de los personajes dentro del universo textual, expuesto a través del diálogo, como forma obligada del discurso dramático.

En primera instancia, el diálogo es la forma en que pueden intervenir los personajes en la obra; y es forma alternativa con el monólogo y optativa, por tanto, en el relato y en el poema, cuyos personajes pueden hablar directamente o no dejarse oír nunca. A través del lenguaje hablado en escena se caracterizan los personajes y se ambienta la obra. Es tan importante como la acción. Produce un fuerte efecto de realidad en el espectador, pues éste siente que asiste a un modo familiar y cotidiano de comunicación.<sup>62</sup>

El diálogo en *El viaje de los cantores* es la base dinámica de la acción, un nivel discursivo que produce en el lector-espectador el efecto esperado por el teatro de frontera: involucrar al receptor con el problema social que representa vivir en el norte (entendido éste como frontera, como contexto particular).

Acercar las dimensiones emocionales que cada individuo muestra respecto a las consecuencias que conlleva vivir dentro de un sistema injusto que

---

<sup>62</sup> Vid. *Diálogo teatral*, en: <http://recursos.cnice.mec.es/lengua/glosario>

insiste en quebrantar la vida de aquellas personas que intentan trabajar o vivir en una sociedad culturalmente ajena pero económicamente próxima.<sup>63</sup>

El contexto entonces, parece servir como marco ideológico y conceptual a través del cual el discurso se construye; contenida en la ficción, el habla de los personajes materializa el problema migratorio e identitario propio del área septentrional y su estructura.

La forma en la que se dispone, las expresiones de los personajes, el canto, el rezo y la reiteración de elementos dentro de ese discurso, atienden al caso particular que se expone en *El viaje de los cantores*, la muerte de dieciocho de los diecinueve inmigrantes a bordo de un vagón de carga. Es así como el punto más álgido de la obra es el acontecimiento en sí, las demás escenas sólo corresponden a una especie de correlato del acto único que es la tragedia dentro del vagón.

Esta forma de comunicación, como un complejo entramado de enunciadores y receptores, atiende tanto a la dimensión externa del texto como a la dimensión intratextual, (la lectura del texto espectacular dependerá en gran medida de la configuración del discurso en el texto dramático), por tanto, establecer un modelo comunicativo coherente que abarque la lógica del diálogo en función de la historia y de sus personajes, resulta siempre un trabajo excepcional, de contextualización primero, de configuración después.

En este aspecto, *El viaje de los cantores* resulta un buen ejemplo: el discurso se podría clasificar en distintos niveles de acuerdo al lugar que ocupan los personajes en la escala social fronteriza, así, cada uno tendrá una manera particular de enunciar las cosas. Las mujeres que se quedan en el pueblo a esperar, los diecinueve inmigrantes, focalizados en “El Chayo”, vinculado de manera explícita con uno de los personajes femeninos, “El Miqui”, único sobreviviente de la tragedia, los traficantes de ilegales “El gavilán pollero” y “El Mosco”, “El maquinista” operador del tren, los dos judiciales que investigan el caso, “Rigo, Lauro y Martín” quienes llevan un tiempo ya tratando de cruzar la frontera (personajes aparentemente independientes a la tragedia dentro del vagón), el sacerdote del pueblo y “José

---

<sup>63</sup> Amalia Rodríguez Isais, *El teatro social de Rascón Banda: escenas en la migración de Los ilegales*, p. 37.

Belem y Jesús”, quienes intentan contactar a los traficantes para poder cruzar *al otro lado*. Cada uno de ellos construye su discurso de acuerdo a la funcionalidad dentro del contexto dado, a veces como colectividad, a veces como individuo, pues cualidad excepcional de dicho texto es que las fronteras entre la identidad propia y la colectiva se desdibujen frecuentemente.

De esta manera, el diálogo se construye como multiplicidad de voces y visiones de mundo que permiten conformar una visión panorámica del problema migratorio (como espacio social y cultural) y del conflicto dramático que se plantea a través del teatro de frontera.

La forma en la que los personajes enuncian es fundamental para comprender y desentrañar el conflicto dramático, en el discurso de un personaje es tan significativo lo que se dice como lo que no se dice, así como los silencios, que marcan también el ritmo, las pausas dramáticas que ayudan a crear la tensión de la obra.

Sin embargo, el funcionamiento del diálogo dramático varía de acuerdo a los efectos que busca la obra en su conjunto, así como la disposición de espacios, escenas, actos y la construcción de personajes.

El diálogo dramático discurre siempre en tiempo presente. Según la relación que mantenga con el contexto se distinguen tres tipos de diálogo:

1. Normal, donde los personajes hablan del mismo asunto e intercambian informaciones.
2. El falso diálogo, en el que los asuntos son extraños entre sí. La forma externa del texto es el diálogo, pero en realidad se trata de una sucesión de monólogos que los personajes van superponiendo. Es como si cada uno hablara y no escuchara al otro. Este efecto produce una tendencia hacia el absurdo como estilo.
3. El texto es distribuido poéticamente entre los personajes, a modo de monólogo entre varias voces, del mismo modo que una orquesta en la que cada instrumento va sonando en armonía con el resto.



El diálogo puede, además, ser en prosa o en verso. En nuestro Siglo de Oro, los dramaturgos utilizaban el verso. Gradualmente la prosa, por ser más natural, acabó imponiéndose.<sup>64</sup>

Bajo estos parámetros, la mayoría de las líneas de diálogo dentro de *El viaje de los cantores* se ubica en el número tres, en el que de forma poética se van construyendo los enunciados de cada personaje, a pesar de que hay escenas en las que se efectúa un diálogo normal, donde un emisor articula y un receptor responde, tiende a disolverse de manera que se da paso al siguiente momento dentro de la obra.

En este aspecto las didascalias juegan un papel importante como segundo texto (o texto auxiliar) pues cada cambio de escena está señalado de manera clara sin embargo, la construcción del diálogo da un efecto de gradación descendente hacia lo que se aproxima, tanto de forma literal, o sea dar paso a la escena siguiente, pero también de forma dramática, hacia el acontecimiento culminante, que es la muerte de los dieciocho inmigrantes; este tipo de interacción y los efectos que tiene en el texto dramático, se evidencian en el siguiente fragmento.

Martín: Mejor párale. Vas a ver que bien pronto, ya que consigamos nuestros papeles, cómo nos vamos a reír de la pinche migra.

Lauro: Los mandados nos van a hacer, y van a tener que protegernos como ciudadanos americanos, porque eso vamos a llegar a ser algún día.

Rigo: ¿Y si es cierto lo que les digo?

*Los tres se miran.*

*El oscuro lentísimo hace que sus siluetas se desfiguren*

*Un silbato de tren a lo lejos.*<sup>65</sup>

De esta manera, el diálogo se va disolviendo hasta que se funde con el oscuro lentísimo de transición, aumentando el efecto dramático de la yuxtaposición de voces, que se corresponde con el tránsito diverso entre fronteras.

En este sentido, el diálogo es una forma de construir la multiplicidad de voces, un contexto por sí solo que se reconoce como convulso por la cantidad de identidades que ahí convergen, y sin embargo también y de manera muy significativa, se resalta

---

<sup>64</sup> Vid. Diálogo teatral, en: <http://recursos.cnice.mec.es/lengua/glosario>

<sup>65</sup> Hugo Salcedo, *El viaje...*, ed. cit., p. 19

dentro de la obra la importancia del silencio como elemento fundamental que construye el espacio norteño.

Lo fundamental en *El viaje de los cantores* es la idea de ese silencio implícito en las voces cada vez más estremecedoras de cada uno de los personajes: silencios que dan forma al espacio y detonan la acción.

El silencio reiterativo entre cada enunciado, permite dar cuenta de las cualidades del contexto, fundamentales para comprender la temática de la dramaturgia del norte: la desolación, la injusticia ejercida de muchas maneras hacia todos quienes habitan ese espacio, la manera de conducir o encontrar una identidad propia, la desesperación por descubrir o volver al lugar de origen, todo cuanto se encierra en el silencio, construye a la vez una voz colectiva, que, por otro lado, reafirma formas de ser y apropiarse de un contexto que supera en muchos aspectos el entendimiento humano.

Voz plural que no solo retoma la de la comunidad y la historia, sino que se expande hasta abarcar la totalidad de los seres y la existencia, más allá incluso de sus formas reconocibles para devolver al sentido de lo humano una trascendencia universal.<sup>66</sup>

Es esta voz plural la que otorga el sentido total a la contextualización de la obra, como referente literario de un momento y una condición específica, manifiesta en diversos niveles dentro de lo social, lo cultural, lo histórico y lo político.

Como se mencionó anteriormente cada personaje se construye a partir de la forma dialogada de su acción y cómo ésta se inserta en un determinado espacio dramático, abriéndose paso como voz individual o colectiva, no obstante, este tipo de “monólogo entre varias voces” permite la configuración del conflicto entre contextos y situaciones que van desde el pensamiento de las mujeres del pueblo, hasta las escenas específicas como el diálogo entre los judiciales y “José Belem”, el monólogo de “El Miqui” y el del sacerdote del pueblo al final de la obra.

---

<sup>66</sup> Roberto Sánchez Benites, *Gloria Anzaldúa: río de voces sin olvido*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2017. p. 17.

Sin embargo, en *El viaje de los cantores* la particularidad del diálogo dramático es la musicalidad como forma de expresión que engloba ciertos matices de la dimensión contextual: el canto, el rezo y los espacios creados por y a partir de esta forma de comunicación.

Este último aspecto tiene que ver con el tipo de discurso dramático que engloba toda la obra, entendido éste como la manera en la que se transmite la fábula, que a su vez engloba diálogos y acciones.

De esta manera, se toma en cuenta la acción como generadora del carácter de los personajes o como consecuencia de la personalidad de estos y se estructura a partir del encadenamiento de los hechos. Este conjunto de acontecimientos a los que se refiere la obra dramática son reconstruidos de acuerdo con sus relaciones lógicas (de causa-efecto) y cronológicas (de anterioridad posterioridad), como se mencionó anteriormente; sin embargo, dentro de *El viaje de los cantores*, hay un elemento fundamental en el discurso: el canto.

Como una forma expresiva generalmente vinculada a la felicidad y la alegría, dentro de la obra, el canto se manifiesta en los puntos más álgidos de desesperación de los personajes, como una manera de reafirmar cuan hondos son sus conflictos. Las escenas en las que se manifiesta son: la noche de la tragedia dentro del vagón de tren y el homenaje póstumo en el pueblo de Ojo Caliente Zacatecas.

EL CHAYO: Mejor nos aventamos otra cantadita para pasar el rato.

EL TIMBÓN: ¿Otra?

EL NOÉ: Ya nos quedamos sin voz, cantando a todo José Alfredo.

EL CHAYO: Pues otra vez, qué caray. (*Comienza a cantar*) “Dirás que no me quisiste, pero vas a estar muy triste...” Órale vales. Aviéntense.<sup>67</sup>

...

CORO DE MUJERES: ¡Pobres de nosotras, tan viejas, pobres de nosotras, tan solas, tan solas y tan viejas!

MUJER 5: ¡Ay, mi hijo!

---

<sup>67</sup> Hugo Salcedo, *El viaje...*, ed.cit. p. 50.

## CORO DE MUJERES: ¡Ay, mis hijos! ¡Ay, mis hijos!<sup>68</sup>

Estas voces que cantan, suponen no sólo un tipo de discurso que se vincula con el formato de la obra, sino que también refieren a un sentido total de reconocimiento en la acción de cada personaje.

Esencialmente son dos grupos quienes efectúan el canto, los principales dentro del entramado ficcional de la obra: el grupo de migrantes que aborda el vagón de tren y las mujeres del pueblo; las voces que se proyectan destacan de entre la multitud por su significación, pues a pesar de los diversos escenarios que se plantean, estas escenas repercuten de manera intempestiva a lo largo de toda la obra.

Por tanto, cantar se vuelve un recurso discursivo que abona a la figuratividad del drama y se presenta como una actividad que afecta la naturaleza del encuentro humano que sufren los personajes en determinadas circunstancias. Por un lado, los migrantes, “El Miqui”, “El Timbón”, “El Mosco”, “El Noé” y “El Chayo” quienes aparentemente comienzan a cantar como un juego que los distraerá de las cosas inmediatas como el calor y el largo camino por recorrer, terminan haciendo de su canto una línea de fuga que los conducirá a articular un desesperado intento de plegarias que jamás serán escuchadas.

Así mismo, los personajes femeninos que comienzan a cantar al llegar los cuerpos de sus familiares a su lugar de origen, lo hacen con la intención de evidenciar no sólo el dolor que las aqueja sino el sentido de disolución comunicativa que parece atravesar la vida de todos dentro de la ficción.

La naturaleza del acontecimiento en términos escénicos, no plantea una actuación musical; no obstante, al insertarse como un diálogo que no necesariamente establece interacción entre personajes sino entre el tema que presenta la obra y la acción dramática, éste se vuelve forma de discurso simbólico que afecta al hecho comunicativo.

---

<sup>68</sup> *Ibid.* p.57

Así, en *El viaje de los cantores* la violencia, la desesperación, el miedo y la tristeza que engloba la experiencia migratoria, es manifiesta a través del recurso musical, siempre articulado por los personajes. El título de la obra hace alusión directa a la forma del discurso: quienes viajan son los que cantan y precisamente porque tienen que viajar, tienen que cantar.

Tomar parte en un ritual, siempre supone hacer una representación dramática. El lenguaje en el que este drama se expresa, no es el de la conversación convencional, sino en el lenguaje antiguo del rezo, de llevar a cabo una comunicación primigenia que permita expresar lo que no es posible decir en el silencio de las circunstancias.

## 2.3. Caracteres significativos: Personajes y líneas fronterizas

### 2.3.1 Personajes femeninos

Son sólo tres escenas en las que figuran totalmente los personajes femeninos: la segunda, fichada el *lunes 29 de junio, 9 de la mañana*, la séptima del *martes 30 de junio, 7 de la mañana*, y la décima del *miércoles 8 de julio, 12 del día*, todas ocurridas en lugares específicos: la estación de Ojo Caliente, Zacatecas, el interior de una iglesia y la plaza principal de un pueblo.

Éstas mujeres, denominadas Mujer 1, Mujer 2, Mujer 3, Mujer 4 y Mujer 5, carentes de un nombre propio, y por ende de una identidad definida que les otorgue rasgos físicos y psíquicos determinados, representan a través de sus diálogos la experiencia de la migración desde la perspectiva del lugar de origen, ya que ellas son quienes no se van.

Sus experiencias se afianzan en la sensación de soledad, vacío e incertidumbre que provoca la ausencia de sus seres amados; sensación que se condensa en un eterno acto de espera que, por otro lado, conlleva a la reconfiguración del espacio habitado a través del replanteamiento de estructuras sociales que difieren de la mayoría.

En este punto, es necesario aludir a la configuración de la migración como concepto sociológico, que desde la investigación latinoamericana, se plantea como “una perspectiva centrada en la unidad doméstica y las redes sociales, cuyo tratamiento contempla tanto el lugar de origen como de destino”,<sup>69</sup> lo cual, implica que las personas que se han quedado varadas o esperando en el lugar de origen o cualquier otro punto que constituya la frontera y la noción de cruce, así como las que habiten la zona en cuestión, también formen parte de los procesos migratorios.

Esta perspectiva, indica que dentro de la frontera, no solamente se habla de quien realiza el viaje pasando de un territorio nacional (asumido como propio) a uno

---

<sup>69</sup> Eduardo Domenech, *et. al.*, “La Sociología de las Migraciones: una breve historia” *Espacio Abierto*, vol. 25, núm. 4, 2016, p.177.

internacional, o bien de una región a otra cuyos usos y costumbres son totalmente diferentes como es común en las migraciones internas, ya que también es necesario incluir al resto de la población que constituye en sí misma el fenómeno migratorio; de esta manera, del intercambio transcultural deviene lo transfronterizo, entendido como:

[...] un espacio de vida que traspasa las líneas de separación (límite) y origina una integración entre los territorios colindantes. Este espacio surge frente a las asimetrías generadas por el capital, el Estado y la transnacionalización que dan origen a un conjunto de prácticas sociales que tienen a la frontera como referencia. En el centro de la definición se ubica la vecindad como elemento central y un conjunto de prácticas sociales que, a diferencia de otras localidades del país, tienen a la frontera en el centro. Estas son las que dan sentido a este espacio y contribuyen a su transformación, por tanto, son las “prácticas que despliegan las personas respecto de la frontera lo que convierte a una región (natural e histórica) en una región transfronteriza”.<sup>70</sup>

El espacio que se habita es entonces un entramado de relaciones construidas y cultivadas a partir de la frontera y la movilidad. En el caso muy particular de las mujeres, históricamente supeditadas al ámbito de lo privado, suelen habitar el lugar de origen de manera mucho más fija, constante y profunda, pues se sugiere que ellas son las que tienen el deber de resguardar la casa, el pueblo, el honor y la familia, mientras que los hombres son los que deben salir en busca de sustento o nuevas oportunidades. Por lo tanto, los procesos transfronterizos de las mujeres suelen llevarse a cabo desde un solo sitio y muchas veces en la sombra; al igual que en los viajeros, en sus relaciones también impera la soledad, la incertidumbre, el miedo y la (des) esperanza, pero desde una dimensión mucho más apegada al devenir cotidiano, que muchas veces deja de lado lo glorioso de la hazaña.

[...] debido a que los tiempos de ausencia masculina son prolongados e inciertos, las mujeres que se quedan en las comunidades van adquiriendo mayores responsabilidades sociales, pues se les asigna el papel de cuidadoras de familia, de los bienes, y también tienen la tarea implícita de

---

<sup>70</sup> Marcela Tapia Ladino, “Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: Reflexiones para un debate”, *Estudios fronterizos*, vol. 18, núm. 37, 2017, p. 68.

mantener o aumentar el prestigio social del migrante mediante su representación social y jurídica.<sup>71</sup>

Estas mujeres, atadas de una u otra forma a la ausencia de sus seres queridos, modifican la frontera y configuran asimismo un viaje de ida y vuelta a través de las condiciones de vida en su lugar de origen.

En la literatura, y de manera particular en la literatura dramática de frontera, esta condición transfronteriza de los espacios suele ser recurrente y muchas veces manifiesta en personajes femeninos. En *El viaje de los cantores* este último punto, el de mantener y aumentar el prestigio social de quienes abandonan el pueblo para cruzar la frontera, parece ser la principal motivación de las mujeres.

Ellas no solo reconfiguran el espacio en el que habitan al asumir roles que auténticamente no les corresponden, sino que también luchan porque la figura masculina, a la que conciben como pieza fundamental para consumir el viaje en busca del sueño americano,<sup>72</sup> se conserve y se mantenga firme como constructo social, por ello, en este caso particular, la perpetuación de la imagen masculina, como la encargada de proteger y proveer a la comunidad, está exclusivamente a cargo de las mujeres.

Las mujeres de *El viaje de los cantores* son quienes, a través de un proceso de idealización y reminiscencia, afianzan la figura masculina al imaginario colectivo<sup>73</sup> de la comunidad a medida que ésta se va viendo totalmente despoblada de varones. Lo anterior supone que las posibilidades de migrar se ven determinadas por factores de género como “las relaciones de poder dentro de los grupos familiares, los

---

<sup>71</sup> Xóchitl Guadarrama Romero, *et. al.*, “De la migración: Ausencias masculinas y reacciones femeninas mazahuas”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 30, núm. 118, 2009, p. 185.

<sup>72</sup>The American dream can influence Latin Americans to immigrate to the United States. The ideology also includes the notion that American society is highly fluid in terms of economic mobility, the equal opportunity to complete and the belief that success is a fundamental virtue. *Vid.* Leah Lantzy, *La influencia del sueño americano en la inmigración latina*, p. 3.

<sup>73</sup> *Vid.* Pedro Antonio Agudelo, *(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales*, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



sistemas de valores locales, las redes sociales y de parentesco, los ciclos y trayectorias de vida, y los mercados laborales, entre otros.”<sup>74</sup>

En *El viaje de los cantores*, las mujeres no pueden viajar, ya sea porque representa un riesgo mayor debido a que el campo laboral para ellas es más reducido, o bien porque son más vulnerables a sucumbir ante las malas condiciones que puedan surgir en el trayecto; se quedan en el lugar de origen, con la finalidad de preservar a toda costa la poderosa figura de sus maridos, hijos o hermanos a través de sí mismas.

De esta manera, la función de las que no se van en relación con el problema migratorio es mayor, puesto que son ellas quienes establecen las redes de subsistencia y cambian, casi imperceptiblemente, los patrones culturales y de conservación entre comunidades. Así, el discurso de los personajes femeninos en la obra, devela una postura ante los acontecimientos fronterizos, que resulta totalmente diferente a la que se acostumbra vislumbrar a través de quienes efectúan el viaje.

Mujer 3: Lo bueno que nosotras tenemos muchos hijos.

Mujer 4: Dios nos ha bendecido.

Mujer 2: Así, mientras se nos van unos al norte, nos quedamos aquí viendo crecer a los otros.

Mujer 1: Ojalá se acomoden pronto a trabajar.

Mujer 2: Va a ver que sí, comadre. Usted no se nos ponga triste. Ya ni yo que tengo al más grande en Chicago y dos en Los Ángeles. Éste que se va es el cuarto.

Mujer 3: Yo nomás tengo uno en Chulavista, y éste que se quiso ir para Dallas. Yo le decía que se fuera a California, con su hermano. Pero no quiso, nunca se pudieron ver bien. Quiere hacer lo suyo por su lado.

Mujer 4: Pues está bien. Por eso son hombres. Y jóvenes, con toda una vida por delante.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Rocío Córdova Plaza, “Migración y relaciones de género en México”, *Ulúa*, Universidad Veracruzana, vol. 1, núm. 2, 2003, p. 250.

<sup>75</sup> Hugo Salcedo, *El viaje...*, ed. cit. p. 37.

En la cita anterior, es evidente aquella preocupación por evocar de manera positiva a sus seres amados, valiéndose también de argumentos tan fundamentales como el ejercicio de la maternidad, la soledad y la eterna espera, que como se mencionó anteriormente, parece ser un elemento indispensable en los personajes femeninos de la obra, pues todas ellas están inmiscuidas en la labor de esperar, sumidas en la incertidumbre. Al igual que Penélope esperando a Odiseo, las mujeres de *El viaje de los cantores* mitigan el paso del tiempo tejiendo y destejiendo conjeturas y expectativas en torno al regreso de sus hijos y de sus maridos.

Mujer 2: Mujeres...puras mujeres solas por todos lados.

Mujer 1: Mujeres...mujeres corriendo a la estación de ferrocarril

Mujer 4: Mujeres corriendo a la oficina de correo.

Mujer 3: Mujeres durmiendo solas.<sup>76</sup>

Estos diálogos, que por breves que sean, logran condensar los sentimientos de los personajes, conectando de inmediato con el lector-espectador, se reafirman en la inserción de las didascálicas posteriores al fragmento citado: “Un gran silencio. Las mujeres quedan petrificadas”<sup>77</sup> y más adelante, al finalizar la escena, momento en que dichos elementos parecen fundirse por completo con la historia.

Chayo: Ya está aquí. Nos vemos pronto, vas a ver.

Mujer 5: ¿Cuándo?

No hay respuesta <sup>78</sup>

Así, la estructura del texto también propicia que la sensación de soledad y esperanza exacerbada se torne significativa, es decir, ningún elemento se encuentra fuera de lugar en cuanto se trata de referir a los sentimientos y pensamientos de los personajes respecto al problema migratorio.

Tomando en cuenta lo anterior, la analogía que propone esta lectura respecto de las voces femeninas como el canto de las que no se van, funciona en comparación con las voces masculinas que pueblan la obra a través del acontecimiento principal.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 26.

El viaje que realizan los diecinueve migrantes en un vagón de tren, oscuro, estático y hacinado, los obliga a cantar como método para paliar la desesperación; ellos entonan canciones de José Alfredo Jiménez y gritan los nombres de las cantinas que visitaron en toda su vida, hasta que les es imposible seguir respirando, se trata de un canto de desesperación, una línea de fuga urgente ante las condiciones en las que se encontraban pero que jamás es escuchado.

Lo mismo pasa con las voces femeninas, que conforman el canto en sí mismo a través de su discurso, implicado con la idea de soledad, desesperanza e idealización de la figura masculina como agente de cambio, (entendiendo cambio como el producido por una exitosa estancia en Estados Unidos, es decir, de índole económico-social).

De esta manera, *El viaje de los cantores* plantea una reflexión en torno al silencio y al anonimato en el que se inmiscuyen las figuras femeninas que no viajan y que, sin embargo, tampoco tienen la posibilidad de disponer de los beneficios económicos que los hombres les prometen al marchar, puesto que la mayoría de ellos nunca regresa, o como en este caso, jamás logra cruzar la línea.

Por ello, es fundamental la aparición de las mujeres como personajes dentro de la obra, puesto que permite al lector-espectador confrontar ambas perspectivas en cuanto al tema migratorio, logrando una visión más amplia de los problemas que acarrea dicho fenómeno social.

Las voces femeninas en *El viaje de los cantores*, plantean una reflexión en torno a la perspectiva de género con respecto a la migración eminentemente masculina de las zonas rurales de México hacia Estados Unidos, por ende, éstas no pueden ser vistas solo como parte estructural del texto, sino también como un elemento necesario para la comprensión y la confrontación con la realidad.

### 2.3.2 Personajes masculinos

La necesidad de describir cómo operan y se configuran los personajes femeninos dentro de la ficción dramática en *El viaje de los cantores* es imperativa; no obstante, tampoco es posible dejar de lado a los personajes masculinos de la obra, ya que son quienes configuran el hecho dramático a partir del trágico cruce hacia la frontera dentro del vagón de tren.

Son dieciséis los personajes masculinos esbozados por Hugo Salcedo: Rigo, Lauro, Martín, El Chayo, El Gavilán pollero, El Mosco, El Miqui, José Belem, Jesús, El Timbón, El Noé, el maquinista, un sacerdote, el desconocido, un ilegal y dos judiciales; delimitados por un nombre y una acción concreta dentro del entramado dramático, complementados por personajes indefinidos señalados como los indocumentados y los hombres del pueblo, a quienes se les alude a través de los diálogos de los personajes anteriores al momento del cruce, y por las mujeres durante la llegada de los cuerpos a Ojo Caliente Zacatecas después de ocurrida la tragedia.<sup>79</sup>

La mayoría de estos personajes aparece a lo largo de la obra, aunque no todos efectúan el viaje. Muchos de ellos son incidentales, como el sacerdote o el maquinista, quienes como se señaló anteriormente, habitan y configuran la frontera sin ser migrantes en su totalidad. Por ello, ahondar en la construcción identitaria de los personajes masculinos, también requiere tener en cuenta los conceptos que han sido esbozados desde apartados anteriores y que se desarrollaron a través del análisis de personajes femeninos: la transculturalidad y lo transfronterizo como categorías de análisis social que abonan a la construcción dramática de *El viaje de los cantores*.

Resulta evidente que lo transfronterizo se manifiesta en el entramado de relaciones que van tejiendo los hombres que habitan los espacios de la obra, una vez más el pueblo de Ojo Caliente, Ciudad Juárez, El Paso Texas y el interior del vagón, se subjetivizan a través de la óptica y las interacciones de todos estos hombres, tanto

---

<sup>79</sup> Vid. Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, ed. cit.

los ilegales como los que ayudan a cruzar, los contactos entre un país y otro, el que opera el vehículo de cruce, los que rinden homenaje a los difuntos, y los que investigan el caso; todos habitantes de una frontera común que se resignifica, y potencializa sus condiciones de hostilidad a través del diálogo y la acción de cada uno de ellos.

Aunado a esto, el proceso de transculturación va modificando las relaciones de los personajes, las interacciones, las perspectivas y expectativas que estos tienen del país vecino, es decir, el sueño americano<sup>80</sup> como motivación para emprender el viaje se enuncia en la voz de algunos de los personajes masculinos, como una constante búsqueda y necesidad de superar las condiciones de adversidad, sobre todo económica.

RIGO: Allá a todos, en algún momento, nos da por pasarnos al otro lado

MARTÍN: ¿Y a quién no? Mejor vivir de pobres con los gringos que de ricos en México<sup>81</sup>

Cada una de las circunstancias de los viajeros, aún si no se especifican a través del diálogo, se entienden motivadas por la búsqueda del sueño americano. Vivir del otro lado, establecerse y proveer, es el anhelo de quienes salen de Ojo Caliente con la expectativa de propiciar mejores condiciones de vida, pero también un mejor estatus y honor a las familias que dejan atrás; rasgo complementario a la configuración de las voces femeninas como emisoras de la proeza de aquellos hombres dentro del lugar de origen.

En este orden de ideas que surgen a través de las múltiples voces de los personajes se manifiesta la polarización de los aspectos socioeconómicos de cada país; uno se asume como rico y abundante en oportunidades de crecimiento, mientras otro como pobre y sin más opción que el rezago y el fracaso, uno es eminentemente

---

<sup>80</sup> El fenómeno de la inmigración latinoamericana hacia Norteamérica toma fuerza tras la búsqueda del sueño americano, una construcción sociológica que continúa fortaleciendo el liderazgo cultural-ideológico de EE. UU sobre la identidad latinoamericana. Consecuente al concepto gramsciano de hegemonía, la nación norteamericana, el más preclaro exponente del país imperialista, ha encontrado consenso entre los grupos hispanos en la asimilación de su patrón cultural e histórico social.

<sup>81</sup> Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, ed. cit., p.17.

urbano y, por lo tanto, moderno, el otro es rural y asumido como malo, atrasado y arruinado. Por tanto, todas las relaciones de intercambio entre territorios están condicionadas por la pugna entre ambas circunstancias, tal como se enuncia en el siguiente fragmento del estudio de la experiencia de familias mexicanas emigrantes al sureste de los Estados Unidos:

De manera casi general, estos extractos tienen que ver con un denominador común: el bienestar y el futuro de los hijos en primer plano (con relación al nivel de estudios principalmente) y el bienestar económico actual de la familia. Se comenzará con una breve viñeta que refleja la condición de estudiar en la voz de un padre:

*Cuando uno dice “me voy a ir al norte y me voy a ir al norte”, es donde uno se mete en la cabeza que en el norte [se] ganan dólares y que viven bien, y cuando van para México llevan sus carros y todo eso. Uno desde chiquito tiene todo eso en la mente: el norte, el norte, el norte, y por eso uno a veces se viene y algunas personas sí cumplen sus sueños y algunas no.<sup>82</sup>*

Este pensamiento, el de viajar hacia el norte, es reiterativo a lo largo de toda la obra y engloba las perspectivas de los viajeros, que, aunque en distintas circunstancias, tienen como objetivo cruzar la frontera para buscar un futuro mejor. Uno de los diálogos que ejemplifica lo anterior lo articula el personaje de Chayo al hablar con su mujer antes de su partida, el cual se corresponde con la noción del sueño americano tomado del fragmento de realidad anterior.

MUJER 5: Chayo

EL CHAYO: Voy a regresar

MUJER 5: Chayo

EL CHAYO: Son sólo unos meses. Y no voy solo. Allí van también los muchachos. Sé cuidarme, Nomás me instale y te mando decir, te mando la dirección para que me escribas, y te mando unos poemas. No pasa de la primera semana y te escribo la primera carta. Ten confianza, Cúidate para que el niño nazca bien. Vas a ver. Va a estar así de grandote, y va a ser un mujeriego de primera... Pero tienes que estar bien, muchachita.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Bernardo Enrique Roque Tovar, *et. al.*, “El sueño americano: La experiencia de familias mexicanas emigrantes al sureste de los Estados Unidos”, *Enseñanza e Investigación en Psicología*, vol. 14, núm. 2, 2009, p. 349.

<sup>83</sup> Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, *ed. cit.*, p. 25.

En este fragmento, es evidente el deseo de cruzar y establecerse económicamente en los Estados Unidos, al mismo tiempo que se evidencia la necesidad de proveer, de consolidar la descendencia dentro del lugar de origen y la añoranza de volver.

Es el deseo de retorno lo que, aunado al sueño americano, también sirve de motivación para los migrantes y sus familias. En los personajes masculinos, se articula el volver, no solamente a través del diálogo sino también del canto, que supone un retorno simbólico al lugar de origen, a lo que es conocido y que sustenta la identidad primigenia de todos aquellos hombres que abordan el vagón de tren.

El canto, también evidencia y configura la masculinidad de los personajes. Se cantan los nombres de las cantinas y las letras de José Alfredo Jiménez, se articulan las interacciones a través de juegos de palabras, dichos populares y albures; se enmarca el tiempo del vagón a través del juego de baraja, elementos que dentro de la cultura mexicana se han asignado a los varones como estereotipo de su dominación del espacio público, que a la vez denota una represiva forma de expresión ante situaciones adversas o muy emocionales.

EL TIMBÓN: Salud de los Enfermos.

EL DESCONOCIDO: Rueda por nosotros

EL TIMBÓN: (Estalla a gritos) ¡Ya! ¡Ya no aguanto más, ya no puedo, ya no!

EL MIQUI: ¿Qué traes?

EL NOÉ: Agárrenlo

EL TIMBÓN: Me voy a ahogar. Voy a morirme, me voy a morir.

EL CHAYO: Espérate.

EL MOSCO: Aguanta...

EL TIMBÓN: Me voy a morir. Aire por favor... aire...<sup>84</sup>

Como línea de fuga, las canciones y los juegos construyen la atmósfera asfixiante dentro de la ficción; no obstante, cuando ya no es posible recurrir a estas, la violencia toma parte dentro del drama, conduciendo a los personajes a un estado de exacerbada desesperación, en el que se trastoca la realidad hasta volverse insoportable, cerrada y opresiva; luego entonces, los viajeros, en su mayoría

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p.54.

hombres, van conformando sus identidades masculinas, condicionadas por la frontera, por la circunstancia del viaje, la dificultad, la asfixia y la muerte.

Uno más de los elementos que sustentan la transculturación de los personajes masculinos es la hibridez en el uso del lenguaje, manifiesta a través de la mezcla de frases y palabras tanto en inglés como en español, y de expresiones o modismos propios del norte mexicano entendido como sociolecto referente a la condición migratoria y económicamente precaria, y como idiolecto por la particular construcción de cada uno de los diálogos de un personaje en sí mismo.

Habitar la frontera tendrá, entonces, el sentido de formular una conciencia diferente que pasa por el lenguaje como una forma de ser estructurada. Ser de frontera que solo sabría ser de lenguaje para resistir ante el desierto y la nada del poder del silencio, el olvido, la prohibición y la exclusión.<sup>85</sup>

Así, la forma en la que se configura la manera de hablar y enunciar el entorno de frontera, sostiene el universo simbólico de la zona limítrofe en *El viaje de los cantores*, permitiendo a su vez la construcción del espacio, el tiempo, el canto y el viaje. La individualidad de cada diálogo emitido, constituye parte fundamental de toda la pieza teatral, pues cada uno de los personajes masculinos, sin importar el papel que juegue dentro de la obra, abona a la representación de los espacios y las identidades transfronterizas, más allá del hecho dramático que refiere al siniestro ocurrido dentro del vagón de tren.

De forma muy particular, la hibridez del lenguaje se evidencia en la escena de El maquinista, un personaje más bien incidental que, sin embargo, aporta una perspectiva más profunda al sentido de interseccionalidad al que apela la construcción de la obra.

EL MAQUINISTA: Is Tony there? I'm Francisco. What? I am Francisco Pérez. (Ríe) Soy tu padre, pinche Tony. ¿Por qué te haces el que no conoce, ¿eh? Ah ¿verdad que ya me conociste? Qué onda contigo baboso. Te haces el desaparecido y ya ni quieres fumar. ¿Cómo que por qué? Quedamos de ir a tomarnos unas chelas, y como a ti te tocaba invitar, mejor ya ni te reportas ni

---

<sup>85</sup> Roberto Sánchez Benítez, *op. cit.*, p.21.



nada. What's happened with you? Pinche Tony tan mandilón. [...] I'm here. Here? Pues here, in Sierra Blanca. Pues porque se descompuso el pinche chucu-chucu. Tuve que desviar la armatoste ésta a una de las vías auxiliares. Por eso no me puedo ir de largo, y ni me voy a ir tampoco, What did you say? No te oigo, habla más fuerte. ¡Tampoco me grites que ya te oí! I love my crazy life, por eso me arriesgo.<sup>86</sup>

La enunciación de dicho personaje, permite al lector-espectador contraponer las vistas dentro y fuera del espacio de viaje, así como del proceso de transición entre un país y otro, un estadio y el consecuente (vida-muerte) y todos los posibles contextos, referentes y puntos de intersección entre lo uno y lo otro, en los que cada diálogo revela una circunstancia distinta, una particular forma de habitar la frontera.

---

<sup>86</sup> Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, ed. cit., pp. 47-48.

## **2.4 Desarraigo cultural y resiliencia al conflicto. Una mirada desde el hecho social de la migración**

*El viaje de los cantores* no es una historia lineal con una estructura clásica, pues a lo largo de la obra se entrecruza la vida de los veinticuatro personajes, todos los cuales desempeñan un papel dentro de la red de relaciones humanas que supone la migración ilegal hacia el país vecino.

La visión que ofrece este texto al respecto de la problemática fronteriza resulta ensordecedora, como un golpe contundente en la conciencia del lector-espectador que encuentra en el teatro una dimensión de infinitas posibilidades de sí mismo.

Desde su lectura, *El viaje de los cantores* permite descubrir las máscaras de quienes en algún momento parecen lejanos: los que se van al otro lado, los que se quedan en el desierto, muertos de hambre, sin hijos, sin saber para dónde correr; y al mismo tiempo de aquellos a quienes se les acusa de perpetuar este sistema tan violento y lleno de injusticias, los encargados del negocio sucio, vendedores de promesas, ladrones aguerridos que no encuentran otro modo de sobrevivir y personajes siniestros que persiguen sin tregua a quienes van en busca del “sueño americano”.

De la mano del ya anunciado acontecimiento dentro del vagón de tren y del canto, como elemento que guía el planteamiento escénico, los acontecimientos dentro de la obra se van sucediendo conforme la temática va cobrando intensidad; así, a través de la historia de El Chayo, la aparición de las voces de las cinco mujeres en el pueblo, el testimonio de El Miqui o la espectral confesión de Rigo, Lauro y Martín, la noción de frontera, vinculada al tema de la migración ilegal (una frontera difusa y aún peligrosa) se vuelve inconsistente y apela más a los conceptos de hibridez y heterogeneidad que sustenta la estructura del texto.

Todo este acontecer dramático en *El viaje de los cantores*, lleva a una reflexión en torno a los procesos migratorios, que escapan de la página y del escenario, pero que alimentan sobremanera las manifestaciones culturales de frontera. Para ahondar en este tema, es preciso revisar el trabajo del sociólogo Yvon Le Bot, quien vincula la creación cultural y los procesos migratorios dentro de un escenario real,

llo de conflictos, en el que el hecho social, bien puede abonar al análisis literario de una obra, que sin lugar a dudas demanda conocimiento, empatía y profundización en el contexto, no solo por suponerse teatro social o documental sino también por comprender desde una perspectiva mucho más abierta (no demasiado apegada a lo estructural) una nueva forma de entender las textualidades de lo fronterizo, apelando a la interdisciplinariedad y la interseccionalidad desde los estudios culturales y literarios.

Yvon Le Bot propone un acercamiento a los procesos creativos (culturales-artísticos) en y a través del hecho social de la migración, en el que los migrantes y cada una de sus circunstancias, son creadores y sujetos activos del proceso de manifestación cultural, en tanto generan y gestionan el diálogo y la acción dentro de un contexto de tránsito y movilidad de una cultura a otra, ya sea esta forzada o voluntaria.

Así, el discurso migratorio, que inmediatamente hace referencia al discurso fronterizo, se convierte a través de sus infinitas manifestaciones, conflictos, peligros y desigualdades en el punto de partida de expresiones artísticas, ya que, a través de la confrontación, del enunciar las fricciones, la precariedad, la injusticia y el disgusto, se encuentra el espacio y la libertad creativa; de manera colectiva o individual, estos espacios se abren y confrontan esas realidades desde el arte y la cultura en un ambiente periférico.

La creación cultural florece en las fallas, en los márgenes, en las fronteras, en los encuentros difíciles (a menudo conflictivos) entre culturas diferentes y en las fracturas en el seno de las mismas, en las zonas de contacto y en los intersticios. Dicha creación se alimenta de la divergencia, de los desplazamientos, de las convulsiones y de las rupturas, de los cuestionamientos de las identidades.<sup>87</sup>

A partir de ello se genera un discurso propio sobre la frontera y sus implicaciones, que no necesariamente se cuenta desde la óptica de quien lo vive pero que sí, al ser mimesis, procura hacer visible, cuestionable y debatible cualquier aspecto social propio de lo fronterizo. Ahora bien, la migración como motivo dramático, como

---

<sup>87</sup> Yvon Le Bot, "Migraciones, fronteras y creaciones culturales" *Foro Internacional*, vol. 46, núm.3, 2006, p.2.

elemento esencial del espacio septentrional mexicano, marca la pauta para la creación de muchas manifestaciones culturales cuya preocupación es dirigir y diversificar el diálogo de los caminos recorridos y los choques culturales. La migración como fenómeno social, condensa todo lo que ocurre en las zonas limítrofes, todo lo que supone el movimiento y la interacción de identidades que muy a menudo no se corresponden entre sí y que generan cambio social.

Como ya se ha mencionado anteriormente, desde una perspectiva meramente sociológica el hecho social migratorio se percibe como un proceso ininterrumpido de cambios sociales y ajustes culturales que ponen a prueba las estructuras políticas y económicas de orden global.

Las migraciones masivas que se han vivido en este siglo, en las que se han visto envueltas millares de personas en todo el mundo, han permitido poner de relieve la importancia que la globalización económica, pero también social, tiene para los sujetos. Esta huida de población no sólo encierra graves consecuencias para el país que se deja atrás sino también para el nuevo lugar de acogida que tendrá que "absorber" a los recién llegados. Así, la inmigración debe ser entendida en cuanto fenómeno social que se inserta en un medio globalizado. Autores como Sami Nair y Javier de Lucas consideran que la inmigración se caracteriza por la globalidad ya que:

4a) Es un "hecho social total" porque actúa sobre todos los elementos del conjunto social.

5b) Es un "hecho de dimensiones planetarias" que debe entenderse en el contexto de la mundialización. Más de 120 millones de personas se encuentran inmersas en estos flujos pero se produce "sobre todo en y entre los países del Sur, y no desde el Sur hacia el Norte rico".<sup>88</sup>

A partir de esta definición se puede dar cuenta de los factores determinantes del proceso migratorio, similares alrededor del mundo; no obstante, lo que corresponde al análisis de las producciones dramáticas de frontera, en general, y a *El viaje de los cantores*, en particular, la migración no es lo que se ha podido determinar como

---

<sup>88</sup> Ana Esteban Zamora, "El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, núm. 5, 2006, en <http://journals.openedition.org/alhim/708>

un patrón de circunstancias sociales y procesos económicos y políticos, sino los matices de cada una de esas circunstancias vividas que construyen la poética del viaje, la travesía y la identidad, que conforman al migrante como sujeto actante que no es solamente espectador ni víctima de su contexto, sino que apela a su interseccionalidad y la capacidad que tiene para reconocerla y reconocerse a través de ella.

No podemos reducir enteramente los significados de la experiencia migratoria a sus lógicas racionales, ni separarlos de sus dimensiones afectivas, emocionales. Las creaciones artísticas son también una de las vías que permiten acercarse aún más a dichas significaciones, se trate de producciones culturales de los migrantes o de obras que los toman como tema y que los presentan como sujetos, desmarcándose de las perspectivas deterministas y objetivantes. Los actores culturales, notablemente los creadores individuales, a menudo expresan mejor que los científicos sociales las percepciones, las representaciones, los significados y las emociones ligadas a aventuras que son colectivas, aunque también y siempre individuales y subjetivas.<sup>89</sup>

Desde esta perspectiva de dimensiones afectivas y humanas, se recupera la experiencia migratoria a través de la óptica artística. El teatro de frontera, particularmente el teatro creado, gestionado, escrito y representado en y desde la frontera norte de México con Estados Unidos, no solamente recupera la historia del viaje o del sueño americano, sino que también expone los porqués de los miles de muertes que se suceden al cruzar, algo que parece difícil abordar desde otro medio que no sea el de la creación artística, puesto que de otra manera la visibilización y la consciencia es nula.

[...] este tema ha sido poco abordado por las investigaciones en torno al proceso migratorio, ya que de la misma manera que ocurre en los medios de comunicación, la muerte de un solo migrante, constituye una tragedia irreparable que, por lo general, rara vez produce un impacto social significativo. Antes bien, el olvido y una desconcertante asunción de hechos consumados parecen ser la lápida que entierra estos hechos.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Yvon Le Bot, *op. cit.*, p. 535.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 539

*El viaje de los cantores*, tomado por principio de una nota periodística que documenta la muerte de los migrantes a bordo del vagón de tren, no es solo una relatoría de los hechos sino una exposición de las circunstancias más íntimas de cada uno de los personajes, todos expuestos a la frontera de diferentes formas, todos actantes del hecho social migratorio, pero dueños de su propia voz, de su propio canto.

La muerte de cada migrante, es entonces dignificada mediante el drama que proporciona nombre, rostro, mente y corazón a la tragedia individual, pero también a la colectiva, por lo tanto, más allá de buscar lógicas racionales que giran en torno a la experiencia migratoria, la obra de Salcedo se acerca a las dimensiones emocionales que cada individuo muestra respecto a las consecuencias que conlleva vivir dentro de un sistema injusto, adverso y desigual, que por ende insiste en quebrantar “la vida de aquellas personas que intentan trabajar o vivir en una sociedad culturalmente ajena, pero económicamente próxima”.<sup>91</sup>

Sus obras son mucho más que espejos que reflejan los diversos rostros de la migración. Cuando dichas obras no son solamente descriptivas o exclusivamente testimoniales, y por ende no están desprovistas de valor artístico, sino que son creaciones, contribuyen a hacer existir a los migrantes como actores culturales y como sujetos. No se limitan a manifestar significaciones que se desprenderían de estructuras o de procesos económicos, sociales, políticos o culturales, de los cuales los migrantes serían las víctimas o los juguetes; esas obras son el fruto de una libertad creadora. De ahí la elección de transgredir, entre otras fronteras, aquella que se edifica comúnmente entre lo vivido y la ficción; de situarse en la articulación entre los dos, ahí donde las experiencias dan lugar a creaciones y donde las creaciones expresan el sentido de lo vivido tan bien o incluso mejor que las obras simplemente documentales.<sup>92</sup>

Dicho lo anterior, la idea que sustenta las múltiples formas de viaje y abandono dentro de la obra, se debe a que el hecho social migratorio en su subjetividad, es representado no solo por el acto del cruce ilegal hacia los Estados Unidos, sino también por el proceso de desarraigo cultural que experimenta cada uno de los

---

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 547

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 535.

personajes, y que se traduce en un conflicto de identidad nacional, social y cultural, que más adelante dará pie a la transculturación de ambas partes: quienes habitan las líneas de frontera, quienes logran pasar al otro lado y quienes viajan, asumen circunstancias y experiencias de vida propias del espacio, adaptándose y haciéndose de una identidad única a partir del caos que supone enfrentarse a otra lengua, a otras costumbres y formas de pensamiento distintos. Mientras que el proceso de transculturación de quienes se quedan a resguardar el lugar de origen, a esperar a los viajeros, se asume desde la reconfiguración del espacio vacío, desde el ya no ser lo que se era ante la ausencia del otro que, en el caso de las mujeres de *El viaje de los cantores*, significa la ausencia de sí mismas; un lugar que es suyo pero que ya no les pertenece, “«ni de aquí, ni de allá» [neither from here, nor from there] regardless of what side of the U.S.-Mexico border you are on.”<sup>93</sup>

Identificar y lidiar con la migración, planteada y apenas esbozada por Hugo Salcedo, pero superada en creces por la realidad, resulta una parte fundamental para el tratamiento de la obra artística. Así, la pieza teatral identifica los hechos a partes, como testimonios que confluyen en un mismo acontecer fronterizo, mientras que ya en la voz de los personajes, el canto es lo que ayuda a lidiar con cada circunstancia; como el poder de nombrar las cosas que suceden para enfrentarlas o el poder de la poesía y de la música, para evadir el miedo, la incertidumbre y la impotencia.

EL NOÉ: Ya nos quedamos sin voz cantando a todo José Alfredo

EL CHAYO: Pues otra vez, qué caray. (Comienza a cantar.) “Dirás que no me quisiste, pero vas a estar muy triste...” Órale vales. Aviéntense.

EL MIQUI: Yo paso.

EL CHAYO: Cabrones. “Con dinero y sin dinero, hago siempre lo que quiero...” (Transición.) Para eso me gustaban. Cantores fracasados.<sup>94</sup>

Para los personajes, el canto representa resiliencia; los construye a sí mismos a través de esas circunstancias tan adversas. Para el lector-espectador, el canto resulta ese enfoque dimensional socioemocional que permite mirar la migración ilegal desde lo vivencial y lo puramente humano. Representa la construcción de sí

---

<sup>93</sup> Vid. Must reads: Borderlands/La Frontera by Gloria Anzaldúa, en <https://english.ucdavis.edu/news-events/news/must-reads-borderlandsla-frontera-gloria-anzald%C3%BAa>

<sup>94</sup> Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, ed. cit., p. 50.

en fronteras que se mueven, sean geográficas, históricas, sociales, culturales o personales.

Luego entonces, la migración en *El viaje de los cantores* puede considerarse el tema principal desde la perspectiva subjetiva, que permite abordar la individualidad de los migrantes y habitantes de la frontera, sus procesos y sus experiencias desde lo más íntimo. No es sencillamente una pieza teatral documental, ni trata en vano de hacer visible un conflicto y una realidad por demás conocida en territorio mexicano, sino de humanizar las muertes silenciosas de los migrantes ilegales y de los pueblos que han quedado vacíos.



## Capítulo 3. Retrospectiva del Movimiento de Dramaturgia del Norte

### 3.1 Trascendencia de la obra de Hugo Salcedo *El viaje de los cantores*

Resulta evidente que, en general, la obra de Hugo Salcedo ha significado mucho para la literatura dramática mexicana, siendo uno de los autores, aún vigentes, más leídos y más representados en estos últimos tiempos, no solo en México sino alrededor del mundo; con una profunda resonancia en Latinoamérica, siendo autor de medio centenar de títulos para teatro, ensayos, crítica y un amplio número de artículos, algunas de sus piezas se han traducido, transmitido para radio, publicado y/o representado en inglés, francés y alemán. Además, su obra ha sido motivo de análisis por investigadores en diversas instituciones educativas, tanto mexicanas como de otros países.<sup>95</sup>

En lo que respecta a *El viaje de los cantores*, más allá del Tirso de Molina, es una obra que realmente propició un diálogo con respecto a las migraciones ilegales y su representación en el arte dramático. Heredera de *Los ilegales* (1980), de Víctor Hugo Rascón Banda, *El viaje de los cantores* retoma las bases de lo que parece un contexto siempre propicio para hablar de sí: el cruce ilegal de mexicanos hacia los Estados Unidos; configurado a través de las letras y confrontado con una realidad que no aparece ajena al texto y que se enmarca en la tragedia ocurrida en julio de 1987, explora las dimensiones socioemocionales de dicho acontecimiento en voz de cada uno de sus personajes.

La nota de prensa, aparecida en la primera plana de los periódicos de México y del mundo, que da cuenta de este pasaje, sirvió para la concepción, diseño y escritura del texto dramático *El viaje de los cantores*, casi dos años después del suceso trágico, en 1989.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Vid. Hugo Salcedo Larios, Universidad Veracruzana, en <https://www.uv.mx/mae/docentes-e-investigadores/dr-hugo-salcedo-larios>

<sup>96</sup> Hugo Salcedo, *Depreciación de la vida, asfixia y muerte en El viaje de los cantores*, Universidad Iberoamericana, p. 29.

Resulta evidente que, en *El viaje de los cantores*, el contexto influye significativamente en la obra; no obstante, como menciona el autor, lo documental queda supeditado a la interpretación del lector-espectador a través de la incorporación de la nota periodística como paratexto, pero el tratamiento estético es lo que da resultado a esa red de significaciones que construyen una muy particular visión de mundo con respecto de las fronteras, la migración, la identidad, la soledad, el olvido y la memoria.

En el tratamiento estético más que en otro elemento, es donde la trascendencia radica. Es verdad que muchos factores influyen para que siga considerándose un texto vigente, a través del cual se han construido tanto piezas teatrales como representaciones que abonan a la construcción desde lo fronterizo, creando una red de significados respecto al viaje y las ausencias. Uno de ellos es la temporalidad de la obra dramática, es decir, el contexto de creación que sucede alrededor del acontecimiento real y la fecha de publicación original en 1989. Un tiempo en el que las propuestas de literatura dramática de frontera surgían y se incorporaban a una nueva tendencia no centralista de la literatura mexicana en general, influenciadas, pero a su vez ajenas a la Nueva Dramaturgia Mexicana, al respecto menciona el mismo Hugo Salcedo.

Los jóvenes tapatíos que éramos en aquel entonces, francamente admirábamos las noticias venidas de la troupe dramática que hacía en la envidiable capital ese laboratorio tan apreciado por el público, y que fue conocido con el fresco nombre de Nueva Dramaturgia. En término muy general este movimiento estaría caracterizado por la diversa, múltiple y experimental forma de presentar sus propuestas y que, a su vez, como menciona Leñero, devolvió “a la dramaturgia mexicana su original primacía en el fenómeno teatral” (Leñero, 1996: 39). Paralela a esta llegada de “buenas nuevas” para la forma dramática, mediante técnicas, temas y procedimientos experimentales que apelaran a una cercanía con el público, mis estudios profesionales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara permitieron un conocimiento de otras

posibilidades de composición literaria que apela a la participación del lector/espectador en la dotación de sentido(s) al texto ya dramático.<sup>97</sup>

Este contexto de creación, que resuena en dos lugares distintos al mismo tiempo, la Ciudad de México y el norte del país, propicia que *El viaje de los cantores* triunfe como una obra no centralista que rescata el ambiente de opresión e injusticia de lugares como Ciudad Juárez y Tijuana, en un momento en que la literatura dramática mexicana buscaba salir del confort ciudadano para mirar a la periferia. Con la influencia de los tonos mordaces, la ironía y la construcción minuciosa de los personajes en la obra de Emilio Carballido, la tendencia de mirar hacia el norte, hablar de la frontera, las provincias y los ambientes marginales, se desata y da paso a este tipo de textos, que vienen acompañados de planteamientos escénicos novedosos.

Se plantea, pues, con el breve enunciado de estos otros textos dramáticos, un mapa de referencia donde la obra que nos ocupa se coloca dentro de la línea de preocupaciones autorales de su momento: lo social, la presión económica que soportan los personajes, la pulsación del deseo, el reconocimiento de un ambiente real incorporado a la ficción dramática, y la urgencia por alcanzar las metas planteadas por parte de los personajes que van a oponerse a una trayectoria plagada de los más diversos obstáculos.<sup>98</sup>

Por otra parte, la buena acogida de la obra representa un referente esencial para comprender cómo se han configurado sus canales comunicativos. Fue ganadora del premio Tirso de Molina y estrenada en el Teatro Julio Jiménez Rueda bajo el por la Compañía Nacional de Teatro del INBA, en el marco del II Gran Festival de la Ciudad de México, en septiembre de 1990, desde entonces se ha representado en distintas ciudades de México y el mundo con muy buenos resultados ante el público y mucha expectativa e interés ante directores, productores y actores.

*El viaje de los cantores* ha establecido su reputación como una de las más exitosas obras mexicanas de los tiempos modernos, representada no solamente en versiones escénicas, sino también radiofónicas y operísticas, y no solamente en los teatros de la capital y las provincias de México, sino por

---

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 32.

muchas partes del mundo, como España, Francia, Holanda, Alemania, Venezuela, Estados Unidos, Bielorrusia y la República de Corea.<sup>99</sup>

Las múltiples representaciones a lo largo de estos años han derivado en diversas e importantes propuestas para configurar la obra de Salcedo, apelando a la universalidad de la temática, pero también haciendo referencia a la situación particular de la frontera norte de México, la siempre constante y siempre conflictiva migración ilegal de mexicanos hacia Estados Unidos y la específica referencia tomada del diario citada por el autor dentro de la estructura del texto.

De *El viaje de los cantores* han derivado múltiples artículos e investigaciones con respecto a las migraciones como tema literario y dramático. Las puestas en escena han sido variadas y constantes, desde la fecha de su estreno hasta hoy, varios grupos teatrales han dedicado varias representaciones a lo largo de todo el país. No solo logrando una muy buena recepción en el centro de la república mexicana sino también en el norte, llegando, con especial valor apreciativo a lugares y estados a los que hace referencia la pieza teatral. Una de las más memorables representaciones es relatada por Hugo Salcedo en su artículo *Depreciación de la vida: asfixia, muerte y viaje*.

[...] quiero relatar uno de los montajes de 2017 que dio a la propuesta escénica un viraje estético inapreciable.

En octubre de ese año se estrenó la obra de manera profesional, a cargo de la Compañía Municipal de Teatro dirigida por José Concepción Macías Candelas, en la ciudad de Aguascalientes, en el prestigioso recinto del Teatro Morelos ubicado en pleno centro de esa capital. Una de las razones para demarcar la importancia del montaje es debido a la relevancia que ese Estado tiene para el itinerario trágico, sumado además al hecho de que nunca antes se había visto en escena la obra en ese punto del país. La breve temporada se enmarcó en las festividades de aniversario de la ciudad y con una excelente difusión de boca a boca que tuvo abarrotadas cada una de las representaciones, incluso dejando personas fuera del teatro debido a la ocupación total del recinto. En alguna de estas funciones a la que asistí como invitado por la Compañía Municipal, me encontré en el vestíbulo del teatro

---

<sup>99</sup> Peter Beardsell, pról., *El viaje de los cantores*, Primera Edición, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.

con el propio Miguel Tostado Rodríguez, quien me recibió con calidez y con una gran sonrisa. El único sobreviviente de la tragedia estaba en el teatro y compartiría impresiones conmigo. Ha sido una de las más conmovedoras experiencias en toda mi trayectoria. [...] La obra inició con puntualidad. Desde la penumbra comenzó a darse corporeidad a un tren en movimiento mediante un equilibrado y efectivo juego de iluminación y proyectores. El elenco comenzó entonando los Tristes recuerdos que, aunque no se menciona en el texto, la canción de Tony Aguilar estaba muy presente en la temporalidad de la obra cuando fue escrita. El público siguió una a una las diversas escenas del libreto. No hubo rechinos de butacas. La puesta fue impecable. El silencio apabullante sólo se rompió hacia la parte final de la representación cuando comenzaron los sollozos debido a la proyección de materiales inéditos: las fotografías y un video pudieron observarse para referir el regreso en avioneta de los seis cadáveres a Ojo Caliente, Zacatecas, antes de la multitudinaria celebración religiosa y la inhumación en aquel doloroso julio. Dentro de esos documentos visuales, resaltó la foto del propio Miguel Tostado, tomada un día de junio de 1987. Mediante una extraña alquimia teatral, pudimos ver esos materiales y constatarlos con el más importante de todos los documentos: la propia persona parlante.<sup>100</sup>

De esta experiencia surgen muchas más que se propagan por el territorio septentrional mexicano, a partir de la obra de Salcedo y que han servido a su vez, como referente innegable de la trascendencia y la importancia de la creación dramática no centralista, muy entregada a la responsabilidad social, a la visibilización de entornos diversos y conflictivos. La universalidad del tema, combinado con la propuesta estética y textual del autor, reafirman la permanencia de *El viaje de los cantores* en el contexto actual de la dramaturgia mexicana, y su trascendencia dentro del movimiento de teatro del norte.

---

<sup>100</sup> Hugo Salcedo, *op.cit.* p.42.

### **3.2 Dramaturgia actual del Norte de México, movimientos y grupos de creación**

De su aparición en 1989 a la fecha, el teatro de frontera se ha visibilizado mucho más en territorios del centro y sur del país, ya no con la intención de ser o crear un movimiento con características particulares o específicamente norteco, sino exponiendo con más vehemencia el contexto fronterizo y sus implicaciones.

El territorio septentrional mexicano, ha experimentado en los últimos tiempos una expansión cultural hacia el resto del país, aunado a un incremento de los entornos violentos, que a su vez propician condiciones de pobreza, desigualdad y una constante del problema migratorio con la nación vecina. El arte dramático se ha visto bastante influenciado por esta situación social, pero la exposición a distintos medios de creación ha incrementado la incorporación de nuevas técnicas dramáticas y narrativas para representar estos contextos desde diversas perspectivas, siempre apelando al compromiso social y político de la obra.

Ya desde principio de los noventa y como resultado de los trabajos surgidos a partir del movimiento de teatro del norte, se habían incorporado algunos ejercicios dramáticos como la ruptura en la linealidad textual o la alteración temporal de los hechos. Enrique Mijares, incorpora el concepto de hipertextualidad para el texto dramático, a través del cual abre las posibilidades de diálogo entre obras y formatos de creación; más tarde el realismo virtual, concepto igualmente desarrollado por Mijares, comienza a desplegarse como posibilidad creativa y da paso a nuevas formas de interpretación del texto dramático a través de la figura del lector-espectador.

Mijares (1997-1999) definió el realismo virtual como una estética que integra los nuevos recursos tecnológicos a los estilos ya arraigados en México, pero no solo adapta los recursos a las dinámicas modernas, sino que asume que el público está aprendiendo a convivir con la manipulación ideológica y con entradas inmediatas y veloces de información ya sea por medios visuales o textuales. Por tanto, debido a que en esta estética se considera el público como parte activa en la creación de los contenidos, los dramaturgos plantean,

desde sus escritos una interacción con éste, de tal manera que pueda interpretar, cuestionar y completar los contenidos que se le ofrecen.<sup>101</sup>

Este realismo virtual modificó las formas tradicionales de concebir la obra dramática y abonó al desarrollo del contenido sociopolítico y sus formas de abordaje a través de distintos recursos, uno de ellos, la reconstrucción por parte del público, que muchas veces formaba parte del entorno fronterizo descrito por la obra. De esta concepción particular del quehacer dramático resultaron trabajos como *Schizoethnic* (1996), de Gerardo Navarro, en el que se propone un sórdido abordaje del problema migratorio a través de la doble identidad, lo híbrido y lo discontinuo.

Para el año 2000, un nuevo concepto se incorporaba a estos círculos de creación, dando paso a buena parte de las propuestas escénicas contemporáneas, sustentadas, al igual que el contexto en el que surgen, en la mezcla y la heterogeneidad. La narraturgia se posiciona como un concepto clave, retomado de José Sanchis Sinisterra y que “engloba los puntos de fricción y conexión entre la dramaturgia y la narrativa”<sup>102</sup>

De acuerdo con Galicia (2013), la narraturgia se ha difundido en México gracias a las publicaciones hemerográficas (VVAA, 2006) y bibliográficas de la editorial Paso de Gato (Sanchis Sinisterra, 2013, 2016) y ha sido base de creaciones como *Carta a un artista adolescente* (1994), de Luis Mario Moncada, que se basa en *Retrato de un artista adolescente*, de James Joyce.<sup>103</sup>

Esta novedosa, aunque no necesariamente nueva, incorporación a las artes escénicas, permitió diversificar aún más las propuestas textuales, modificando la forma en la que se representaban algunos temas importantes dentro de la dramaturgia del norte. Como se ha mencionado, la migración sigue estando presente pero también se les ha dado más peso a las violencias generadas por el

---

<sup>101</sup> Cristian Josué Cortés Jiménez, *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015) archipiélagos*, edición y autores, p. 92.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 93.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 94.

narcotráfico, la trata de blancas, el cruce ilegal de menores de edad y la construcción de identidades fronterizas en voces indígenas y centroamericanas.

De esta manera, se han abierto las posibilidades de creación, y las propuestas experimentales se han hecho presentes en textos híbridos como *Cielo rojo* (2007), de Alejandro Román, presentada en la XXVIII Muestra Nacional de Teatro en la ciudad de Zacatecas, obra que retoma el tema del narcotráfico y la violencia desatada por los conflictos entre familias o grupos de la mafia; al respecto Víctor Hugo Rascón Banda comenta “Cielo rojo es un insólito y extraño texto en el panorama de la dramaturgia nacional, es una apuesta por el teatro de la palabra y es una obra en la cual no habla el autor sino la sociedad de su tiempo.”<sup>104</sup> Un texto dramático cuya propuesta combina la poesía y el drama para abordar un contexto ya de por sí difícil dentro de las temáticas septentrionales.

Algunos otros ejemplos de este tipo de dramaturgia son *Fronteras* (2009), de Edgar Chías o *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, que abordan desde el texto y la escena, diversas formas y perspectivas del problema fronterizo y la violencia desatada que ha gobernado el país en los últimos años. Como bien señala Rocío Galicia, el teatro hecho en la frontera, se ha convertido en un abordaje continuo de la realidad más cruda de todo México.

La creación dramática es el punto de partida para analizar fenómenos como la migración, el narcotráfico, la violencia y aquellos capítulos de una historia que el teatro insiste en traer a la memoria individual y colectiva. La trasgresión actual de los bordes teatrales nos lleva a advertir una intersección-tensión en la cual cohabitan la sociología, la historia, la ciencia, las artes plásticas y el activismo político.<sup>105</sup>

De manera mucho más reciente, geográficamente lejos de la frontera norte pero cercana temáticamente, se incorpora a escena *La cubeta de los cangrejos* (2010), de Juan Carlos Embriz Gonzaga, una pieza dramática que consta de trece escenas

---

<sup>104</sup> Richard Salvat, *Una aproximación al teatro actual de México*, XXVIII Muestra Nacional de Teatro de Zacatecas, p. 430.

<sup>105</sup> Rocío Galicia, pról., *Teatro de y en la frontera, Reflexiones sobre las manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2010.



y siete secuencias intermedias, todas las cuales hacen alusión al paso de Elvia por la frontera, con una estructura no lineal, muy parecida a la que presenta Hugo Salcedo en *El viaje de los cantores*, este texto explora la riqueza cultural del norte mexicano (desde el centro del país) como un territorio rico, intenso y complejo en el que cada problemática se puede mirar desde diversos ángulos.

Así, de los peligros de la migración ilegal, del viaje y el anhelo de reconstrucción de sí mismo ante lo fronterizo, muy presente ya en *El viaje de los cantores*, ante una desgarradora realidad, se ha forjado una nueva forma de hacer teatro, un poco más abierta, más experimental. Incorporando temas y formas de representación que apelan a la configuración de la frontera como espacio de experiencia vital.

### 3.3 Conclusiones generales

Del movimiento de Teatro del Norte, se desprenden una infinidad de obras y estilos que más adelante darán paso a un sinfín de expresiones dramáticas que dan cuenta de la vida en la frontera, tal es el caso de *El viaje de los cantores*, una obra de Hugo Salcedo.

En *El viaje de los cantores*, el contexto influye significativamente en la obra, pero el tratamiento estético es lo que da resultado a esa red de significaciones que construyen una particular visión de mundo respecto a las fronteras, la migración, la identidad, la soledad, el olvido y la memoria.

*El viaje de los cantores* supone un texto a voces fragmentadas, que a manera de testimonios, confesiones y sacudidas emocionales se inserta en el abrevadero temático que presenta la producción dramática de la zona norte de México, la cual proporciona visiones caleidoscópicas de las circunstancias sociales derivadas del fenómeno migratorio.

Desde el terreno de la ficción, *El viaje de los cantores* destaca las profundidades y contornos de este fenómeno histórico, a través de dos posturas que engloban ambos lados de la frontera: quienes viajan y quienes se quedan a guardar o suplir el lugar de aquellos que son viajeros.

Ambos papeles dentro de la obra, exploran la riqueza cultural del norte mexicano como un territorio rico, intenso y complejo en el que cada problemática se puede mirar desde diversos ángulos, que ofrece múltiples posibilidades, pero siempre partiendo de una perspectiva regional, que, por su calidad y significación humana, tiende a volverse universal, adquiriendo una especial relevancia dentro del sistema literario nacional e internacional.

Esta forma de hacer teatro, también es una forma de hacer política, puesto que se hace alusión a las ciudades fronterizas como centros de opresión y de violencia, así como de liberación y de creatividad, ambivalencia que genera vacíos y rezagos que conforman una geografía individual en la que va implícita la violencia hacia el otro.

Los tintes reflexivos resultan evidentes, el tono de cuestionamiento en la voz de los personajes, al respecto de la pobreza, de las circunstancias que los orillan a ser lo que son, a abrirse paso entre esas formas de vida siempre tan agudas.

De esta manera, el discurso de lo teatral se traslada a una región específica y adquiere un sentido y dimensión social que ante todo busca visibilizar la vulnerabilidad de las diversas formas de vida de la zona norte de México y los fenómenos asociados a ésta, del contexto fronterizo, como la migración, los enfrentamientos culturales y la desigualdad económica.

## **Bibliografía:**

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. Aunt Lue Books, San Francisco, 2007.

Báez, Ayala, Susana, *Dramaturgos en frontera*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, agosto, 2002.

Beardsell, Peter, *Teatro del norte: identidad consolidada*. Ed. Teatro del Norte 6. Teatro del Norte, Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, México, 2006.

Beltrán Pérez, Julián, “Una sutil línea fronteriza entre lo ficcional y lo meramente real en la literatura de Hugo Salcedo” *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México, núm. 69, enero-marzo, 2011.

Bobes, Naves, María del Carmen, Teatro y Semiología, Arbor CLXXVII, marzo-abril, 2004.

Boal, Augusto, *Teatro del oprimido*, 1a. Ed., trad. de Graciela Schmilchuk, Alba Editorial, Brasil, 2013.

Bulle-Goyri, Alejandro Ortiz, *Seki Sano*, Enciclopedia de la Literatura en México ELEM (FLM), Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2007, Consultado en: <http://www.elem.mx/autor/datos/3764>.

Córdova Plaza, Rocío, “Migración y relaciones de género en México”, *Ulúa*, Universidad Veracruzana, vol. 1, núm. 2, 2003.

Cortés Jiménez, Cristian Josué, *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015) archipiélagos, edición y autores*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España, 2019.

Cueto Pérez, Magdalena De Pazzi, *Mundos Dramáticos. Hacia una retórica de la autenticación ficcional*, Universidad de Oviedo, Estudios de Literatura, Castilla, 2012.

Domenech, Eduardo, Sandra Gil Araujo, “La Sociología de las Migraciones: una breve historia”, *Espacio Abierto*, Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela, vol. 25, núm. 4, octubre-diciembre, 2016.

Dubatti, Jorge, Jaime Chabaud, José Luis García Barrientos, Luis Enrique Gutiérrez O.M., Luis Mario Moncada, Rodolfo Obregón, Dr. Armando Partida y Dra. Laurietz Seda, *Ensayos sobre dramaturgia contemporánea, Versus Aristóteles*, Ed, Anónimo Drama, Centro Cultural Helénico, México, 2004.

Durand, Jorge, *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, El Colegio de México, México, 2016.

Esteban Zamora, Ana, “El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, núm. 5, 2006, Consultado en: <http://journals.openedition.org/alhim/708>

Flores Solís, Alejandro, Hugo Salcedo Larios, (coords.), *Travesía dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2019.

Frischmann, Donald H., “Desarrollo y florecimiento del Teatro Mexicano: siglo XX”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, núm. 2, 1992.

Galicia, Rocío, *Dramaturgia en Contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*, México, Conaculta-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste / INBA-CITRU, México, 2007.

Galicia, Rocío, *La dramaturgia actual del norte de México, Dramaturgia en contexto I*, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2006.

Galicia, Rocío, *Teatro de y en la frontera, Reflexiones sobre las manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2010.

García, Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de Teatro: Ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2001.

García, Laura y Shanik Sánchez, *Contigo pan y cebolla: comedia original en cuatro actos*, Enciclopedia de la Literatura en México ELEM (FLM), Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2017.

García, Santiago, *Sobre el teatro no aristotélico*, Barcelona, 1991.

Garduño, Everardo, “Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales”, *Frontera Norte*, vol. 15, núm. 30, 2003.

Guadarrama Romero, Xóchitl, Ivonne Vizcarra Bordi y Bruno Lutz Bachèr, “De la migración: Ausencias masculinas y reacciones femeninas mazahuas”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 30, núm. 118, 2009

La Barbera, María Caterina, “Interseccionalidad, un “concepto viajero”: orígenes, desarrollo e implementación en la Unión Europea”, *Interdisciplina*, vol. 4, núm. 8, 2016.

Lantzy, Leah, *La influencia del sueño americano en la inmigración latina*, Tesis de Maestría, College of Bowling Green State University *latina*, 2012, Consultado en: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=bgsu1332186360&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=bgsu1332186360&disposition=inline) .

Le Bot, Yvon, “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”, *Foro Internacional*, vol. 46, núm. 3, julio-septiembre, El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México, 2006.

López Tombe, Carlos M., *Brecht de cara a Aristóteles. Distanciamiento versus catarsis*, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Cali, Colombia, 2011.

Mager Hois, Elisabeth Albine, “Migración y fronteras étnicas”, en Sequera Meza, Zermeño Espinoza y Villegas Morán (comp.), *Procesos de significación de las fronteras*, Universidad Autónoma de Baja California, Arizona State University, México-Estados Unidos, 2017.

Martín, Desiré, *Reseña: Must reads: Borderlands/La Frontera by Gloria Anzaldúa*, 2017, Consultado en: <https://english.ucdavis.edu/news-events/news/must-reads-borderlandsla-frontera-gloria-anzald%C3%BAa>

Martínez, José Luis, *Contemporáneos*, Enciclopedia de la Literatura en México ELEM (FLM), Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2018, Consultado en: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/8>.

Mijares, Enrique, “Los héroes y la historia nacional”, *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 3, México, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Querétaro, Instituto Veracruzano de Cultura, CONACULTA-INBA-Instituto Cultural Helénico, CONARTE / CITRU, núms. 14, 15, 2004.

Onghena, Yolanda, “Transculturalismo e identidad de relación”, *Quaderns de la Mediterrània*, IEMed, núm. 10, Barcelona, 2008.

Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978.

Partida Tayzan, Armando, “La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte”, *Latin American Theatre Review*, Madrid, 1993.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, México, 1990.

Rodríguez Isais, Amalia, *El teatro social de Rascón Banda: escenas en la migración de Los ilegales, La palabra que vino del norte*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua, México, 2017.

Rodríguez Ortiz, Roxana, "Literary Distance on the U.S.-Mexican Border", *Andamios: Revista de Investigación Social*, vol.5, núm.9, 2008.

Romera Castillo, José, *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, ed. Madrid: Visor Libros, Madrid, 2009.

Sánchez Benites, Roberto, *Gloria Anzaldúa: río de voces sin olvido*, La palabra que vino del norte, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua, México, 2017.

Salcedo, Hugo, Coordinación Nacional de Literatura CNL (INBA), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA, Enciclopedia de la literatura en México ELEM, Consultado en: <http://www.elem.mx/autor/datos/118426>.

Salcedo, Hugo, *Depreciación de la vida, asfixia y muerte en El viaje de los cantores, Travesía dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*, Universidad Iberoamericana, México, 2019.

Salcedo, Hugo, *Dramaturgia mexicana contemporánea ¿Qué rayos está pasando?*, Latin American Theatre Review, Madrid, 1993.

Salcedo, Hugo, *El viaje de los cantores*, Ed. El Milagro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 2002.

Salcedo, Hugo, *El viaje de los cantores*, 1ª. Ed., Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2014.

Salcedo, Hugo, Onania. Seis metros dos mil quinientos kilos y un chorro de espuma, Ed. Ariadna, México, 2008.

Salcedo, Hugo, "Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México", *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, año 3, núm. 6, 2014.

Salcedo, Hugo, *21 obras en un acto*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, México, 2002.

Salvat, Richard, *Una aproximación al teatro actual de México*, XXVIII Muestra Nacional de Teatro de Zacatecas, México, 2010.

Suárez Ávila, Paola, "Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana", *Anuario de Historia*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, vol.1, 2007.

Tapia Ladino, Marcela, "Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: Reflexiones para un debate", *Estudios fronterizos*, vol. 18, núm. 37, 2017.

Touriño Vásquez, Daniel, *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España, 2008.

Tovar Roque, Bernardo Enrique, Gabriel Pablo Kuperminc, Martha Gabriela Ramírez González y, Anabel Álvarez Jiménez, “El sueño americano: la experiencia de familias mexicanas emigrantes al sureste de los Estados Unidos”, *Enseñanza e Investigación en Psicología*, vol. 14, núm. 2, julio-diciembre, Nacional para la Enseñanza en Investigación en Psicología A.C. Xalapa, México, 2009.

Universidad Veracruzana, *Hugo Salcedo Larios*, Universidad Veracruzana, Consultado en: <https://www.uv.mx/mae/docentes-e-investigadores/dr-hugo-salcedo-larios>

Vélez, Federico, “Teatro del Absurdo”, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, vol.31, núm.,109, 1997.