

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS: VIOLENCIAS E IMAGINACIÓN CULTURAL

N. 20/2022 ENRIQUE ANDRADE, ED.



# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS: VIOLENCIAS E IMAGINACIÓN CULTURAL

Coord. Enrique Andrade Martínez

---

- |  |        |
|--|--------|
| <b>La frontera entre México y Estados Unidos: violencias e imaginación cultural</b><br>Enrique Andrade Martínez  | 5-22   |
| <b>Espacio, identidad y violencia en <i>Sueños de frontera</i></b><br>Diego Ernesto Parra Sánchez  | 23-37  |
| <b>Tren con destino al otro lado: representación de la migración y las violencias fronterizas en <i>El viaje de los cantores</i></b><br>Tamara Shlykova Yanchina | 39-58  |
| <b>Migración y frontera: una topografía circular de la violencia fronteriza. Una mirada sobre la obra de Cristian Pineda</b><br>Pascale Naveau                   | 59-79  |
| <b><i>La libertad del Diablo</i>: una etnografía visual de la violencia contemporánea en la frontera norte de México</b><br>Ana Cornide y Paola Díaz             | 81-105 |

### Imagen de portada:

*US-Mexico border Death Monument*, de Tomás Castelazo

© Tomas Castelazo, [www.tomascastelazo.com](http://www.tomascastelazo.com) / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

## TREN CON DESTINO “AL OTRO LADO”: REPRESENTACIÓN DE LA MIGRACIÓN Y LAS VIOLENCIAS FRONTERIZAS EN *EL VIAJE DE LOS CANTORES*

Train with destination “to the other side”: representation of migration and border violence in *El viaje de los cantores*

---

TAMARA SHLYKOVA YANCHINA  
Universidad de Valencia(España)

tashl@alumni.uv.es

Recibido: 21 de diciembre de 2021

Aceptado: 25 de octubre de 2022

<https://orcid.org/0000-0001-7040-4957>

<https://doi.org/10.7203/KAM.20.22781>

N. 20 (2022): 39-58. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** En el presente artículo se va a analizar *El viaje de los cantores* (1989), obra teatral de Hugo Salcedo. Nuestro objetivo es abordar aspectos de carácter interdisciplinar, partiendo de un estudio sociocultural e histórico hasta llegar a ver las técnicas utilizadas para la plasmación de diferentes problemáticas propias de la frontera entre México y Estados Unidos en la obra seleccionada. Para ello, se someterá a examen el propio contenido del texto y su estructura. También, para poder sacar conclusiones sobre la intención del autor y la función del mensaje que este pretende transmitir a su público y a sus lectores, tendremos que estudiar la situación de desplazados que sufren los personajes. Además, para que este artículo presente realmente un comentario holístico de *El viaje de los cantores*, es imposible prescindir de la propuesta del dramaturgo Mauricio Pimentel, quien añadió en 2013 una escena más, titulada *Años, lustros, después*. . Aquí las mujeres toman el relevo, siendo esta vez ellas las protagonistas. Con este gesto, Pimentel continúa con el legado de Salcedo, agregando otro conflicto que cada vez está tomando más terreno en el campo artístico.

**PALABRAS CLAVE:** Hugo Salcedo, teatro mexicano, violencias fronterizas, migración, Mauricio Pimentel.

**ABSTRACT:** In this article we will analyse *El viaje de los cantores* (1989), a play by Hugo Salcedo. Our objective is to address interdisciplinary aspects, starting from a sociocultural and historical study and getting to see the techniques used for the expression of different problems of the border between Mexico and the United States in the selected work. To do this, the content of the text itself and its structure will be examined. Also, in order to draw conclusions about the author’s intention and the function of the message that he intends to transmit to his audience and readers, we will have to study the displaced situation suffered by the characters. Furthermore, in order to make a holistic analysis of *El viaje de los cantores*, it is impossible to do without considering the proposal of the playwright Mauricio Pimentel, who added another scene in 2013, entitled *Años, lustros, después*. . Here, women take over, being now the protagonists. With this act, Pimentel continues with Salcedo’s legacy, adding another conflict that is gaining more ground in the artistic field.

**KEYWORDS:** Hugo Salcedo, mexican theater, border violence, migration, Mauricio Pimentel.

- ¿A dónde va por ahí, luminario, en esta noche tan fea?
  - ¿Usted no se anima?
  - Mire cómo está el camino, ¡'ta negaito!
  - No hombre, compa, el camino es lo de menos. Lo importante es llegar.
- (Calle 13 y Orishas, 2007: *Pa'l Norte*)

## INTRODUCCIÓN

La obra teatral *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, es ya considerada canónica dentro de la dramaturgia mexicana del siglo XX (Rommel, 2019: 77). Desde que fue la obra ganadora del Premio Tirso de Molina de España en 1989 ha gozado de un gran éxito y ha sido llevada a escena por diversas compañías, siendo además adaptada en varios formatos y llegando incluso a representarse como ópera. Es la primera obra de una trilogía teatral<sup>1</sup> dedicada al tema de la frontera y la migración, seguida de los títulos *Arde el desierto con vientos que llegan del sur* y *Sinfonía en una botella*, con los que el autor vuelve a poner de manifiesto el camino hacia el “otro lado”, siempre simbolizando algo más allá que el simple traslado a Estados Unidos:

Cruzar al “otro lado” tiene diferentes énfasis en las distintas obras, pero siempre implica algo más que cruzar literalmente la frontera nacional. La imagen del mexicano en la frontera con Estados Unidos es una poderosa denuncia de las desigualdades socioeconómicas internacionales. En última instancia, sin embargo, también evoca la noción de la humanidad impulsada por la necesidad de apartarse de sus orígenes, del viaje del yo desde el centro en busca de la realización en el otro (Beardsell, 1996: 81).

La trama de la obra está basada en un trágico suceso que ocurrió realmente el 2 de julio de 1987: la muerte por asfixia de 18 mexicanos que intentaban cruzar la frontera del país vecino en un vagón de la línea ferroviaria Missouri-Pacific. Solamente hubo un superviviente, Miguel Tostado Rodríguez, “un joven de 24 años que logró abrir un agujero por donde respirar” (*La Jornada*, viernes 3 de julio de 1987: 1). El tratamiento del contexto histórico ha sido crucial en las obras de Salcedo, ya que determinan desde la escenografía hasta el lenguaje de los personajes. Esto nos permite, además, percibir la obra no solamente como ficción, sino también como representación de la sociedad mexicana de la frontera con Estados Unidos. El dramaturgo ha reformulado un acontecimiento histórico y ha puesto en escena una interpretación de la noticia, de la que solo

<sup>1</sup> Publicada en 1990 con el título de *El viaje de los cantores y otras obras de teatro* en México, y editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

sabía lo anteriormente mencionado. A partir de ahí, ha construido una historia llena de conflictos personales y colectivos imaginándose las motivaciones de esos 19 hombres para traspasar la frontera en unas condiciones precarias, pensando en las vidas y las personas que dejan atrás y la agonía que debieron pasar antes de morir.

Con esta fórmula del teatro como crónica social, Hugo Salcedo ve la posibilidad de combinar su obra perteneciente al género del *teatro de frontera* (Mijares, 1999) con el denominado *teatro documento* (Salcedo, 2016). En cuanto al *teatro de frontera*, también llamado *teatro del norte*, que ahora es parte integral de la dramaturgia mexicana, pero que siempre “ha sido delegado a un segundo término” (Moreno-Herrera, 2003: 1), en él podemos identificar tres líneas temáticas exploradas que “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” (Arguijo, 2021: 40). Y las obras pertenecientes al *teatro documento* se caracterizan por el uso de fuentes originales, lo que permite reconstruir los hechos y hacer una reflexión crítica en torno a la historia que se escenifica. Estos géneros funcionan, por tanto, como “elemento de desacralización del pasado histórico, ya que proponen relecturas distintas y cuestionan el *status quo* del poder” (Salcedo, 2016: 108).

El rumbo de la historia está claramente marcado –de México a Estados Unidos–, en cambio veremos que la temporalidad tiene un carácter voluble, ya que el tiempo de la acción se encuentra condensado entre el 29 de junio y el 8 de julio de 1987, pero la estructura temporal cronológica puede verse afectada en la puesta en escena según la elección del director teatral, como apunta el propio Salcedo en las instrucciones iniciales de su obra. Este es un elemento dramático más que nos demostrará que *El viaje de los cantores* es una pieza más compleja y flexible de lo que parece, a pesar de estar basada en una historia real, cuyo final ya conocemos.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado, el estudio que planteamos requiere necesariamente un análisis abarcador de diferentes disciplinas. El propio texto se ha creado a partir de multitud de factores sociales, culturales y políticos. Con lo cual, arrancar la obra de su contexto, su fuerza ideológica, su capacidad representativa y de su carácter performativo (Diéguez, 2014) provocaría una grieta en la configuración de su esencia como producto artístico.

El objetivo central de este trabajo es, por tanto, analizar el modo en que *El viaje de los cantores* interviene en una batalla de representaciones en torno a las violencias fronterizas que sufren los migrantes y los sentidos políticos de la migración. Además, el hecho de presentar claves del *teatro documento* favorece al proceso de retroalimentación entre el producto cultural y la comunidad que lo consume. También se analizará el modo en que la obra tematiza los roles sociales que la sociedad les ha impuesto a algunos personajes, especialmente a los femeninos. Veremos dos situaciones diferentes: la que propone Salcedo

en la obra original, dejando solas a las mujeres en el pueblo de Ojo Caliente sin subirlas al tren con destino al “nuevo mundo”; y la que el dramaturgo Mauricio Pimentel decidió incorporar en 2013 con una nueva escena<sup>2</sup> que recoge la figura de la mujer en el contexto del viaje clandestino a Estados Unidos (y no solamente desde México), mostrando otros tipos de abusos, sufridos específicamente por las mujeres. Aprovecharemos esa undécima escena titulada *Años, lustros, después...*, para hacer un análisis transversal de la continuidad que se le ha dado a la obra de Salcedo lo largo del tiempo.

## MIGRACIÓN Y VIOLENCIA

La migración de personas de México a Estados Unidos ha generado una serie de problemáticas que se han recrudecido en las últimas décadas. Desde la instauración de la actual línea fronteriza en el siglo diecinueve, y hasta 1924, el trazo de la “nueva” frontera entre Estados Unidos y México “permaneció prácticamente libre de vigilancia, y la migración fluía con libertad” (Chomsky, 2014: 22). Fue en 1965 cuando, con la creación de la ley “Immigration and Nationality Act, que por primera vez imponía limitaciones numéricas a la inmigración mexicana” (Massey, Pren y Durand, 2009), las medidas impuestas por Estados Unidos comenzaron a ser cada vez más restrictivas con las sucesivas enmiendas. “La introducción de nuevos controles fronterizos y el aumento de los impedimentos físicos, el personal y la sofisticación tecnológica, la transmigración comenzó a ser problemática” (Bucci, 2017: 48), a pesar de la imagen que se tenía de “los Estados Unidos como un país de inmigrantes de todas partes del mundo” (Salcedo, 2018: 47). Todo esto derivó en unas consecuencias sin precedentes:

mientras en 1959 los mexicanos tuvieron 438000 visas para trabajadores temporales y un número ilimitado de visas para residentes, en 1979 sólo se otorgaron 1725 visas para trabajadores y la cuota anual mexicana se redujo a 20000 visas, sin contar aquéllas que se consideraban de reunificación familiar (Massey, Pren y Durand, 2009).

Pese a las nuevas medidas que restringían la entrada regulada de inmigrantes a Estados Unidos, la demanda de trabajadores seguía en incremento, lo que fomentó el trabajo irregular y “lo que dio inicio a la era de los indocumentados” (Massey, Pren y Durand, 2009). A todo esto, como se intensificaron los riesgos en el cruce fronterizo, “los inmigrantes dejaron de circular y empezaron a establecerse de manera indefinida” (Massey, Pren y Durand, 2009).

<sup>2</sup> En la edición manejada para este artículo se añade un último pasaje a la obra original, en el que las mujeres son las protagonistas.

De esta forma, en menos de dos décadas<sup>3</sup>, “la población nacida en México residente en Estados Unidos prácticamente se triplicó al pasar de 3.3 a 9.2 millones de migrantes, tanto legales como indocumentados” (Massey, Pren y Durand, 2009).

Como podemos ver, la historia nos revela que el proceso migratorio entre ambos países se ha ido moldeando por las políticas unilaterales de Estados Unidos. Pero si analizamos la problemática migratoria de Estados Unidos teniendo en cuenta el funcionamiento de todo el continente americano, nos daremos cuenta de que, como apunta Bucci, los migrantes sufren violencias sistemáticas por parte de tres focos diferentes:

los Estados centroamericanos expulsores<sup>4</sup>, por EE.UU. como principal Estado de destino y por México como espacio de tránsito. Los primeros, desprotegiendo a su sociedad; el segundo reforzando la seguridad de sus fronteras, restringiendo la emisión de visas y potenciado la migración ilegal; y el tercero, constituyéndose, para algunos, en un destino de trabajo y, para otros, en un tránsito plagado de violencias (2017: 54).

Otra causa que favoreció este desequilibrio social fue el proceso de modernización acelerada en el norte de México, que produjo multitud de cambios a escala global desde la segunda mitad del siglo XX. En ese contexto, interesa subrayar los efectos de la radical descompensación de las condiciones laborales, que han ido haciendo aún más grande la brecha social entre clases. Se hizo inevitable “la transferencia obligada de muchos empleados de la economía formal al sector informal, [...] Entonces, la lógica del rebusque y de la informalidad echó raíces y en muchos casos se volvió dominante, [...] hasta convertirse hoy en día en forma mayoritaria de empleo en la ciudad” (Betancur, 2004: 276-277). Como consecuencia, los trabajadores apartados de una labor *formal* comenzaron a crear su propia economía, “ubicándose en los intersticios del sistema formal y aprovechando sus ineficiencias, los mercados insatisfechos, y toda clase de oportunidades de “ilegalidad” y criminalidad para ganar dinero” (Betancur, 2004: 285). Así es cómo se llega a que las *actividades ilegales de supervivencia* generen “nuevas relaciones sociales ubicadas más allá, al margen, o en violación de la sociedad institucional” (Betancur, 2004: 285). Betancur señala, además, que “no se trata de caos o de la falta de normatividad. Se trata de contradicciones generadas por las dinámicas mismas del capitalismo en ciudades periféricas” (2004: 291). Como consecuencia de la criminalidad, se crea inseguridad en los barrios en los que abundan este tipo de prácticas. Aunque tampoco podemos olvidarnos de los abusos llevados a cabo por las propias autoridades, lo que es uno de los graves problemas que encontramos en el sistema político mexicano: “la violencia se ha agudizado hasta convertirse

<sup>3</sup> De 1986 a 2000 (Douglas, Pren y Durand, 2009).

<sup>4</sup> Bucci reflexiona sobre el caso de los estados centroamericanos, pero creemos conveniente apuntar a la posibilidad de que para los estados de Sudamérica podría aplicarse la misma consideración.

en un dispositivo político de control y organización social en manos de fuerzas tanto estatales como no estatales” (Andrade Martínez, 2017: 428)<sup>5</sup>.

La violación de los derechos humanos es el principal problema en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, y la naturalización de ese tipo de violencias sistémicas solo acentúa la gravedad de la situación, que cada vez se vuelve más invisible:

bajo la máscara del “estado normal de las cosas” y expone a la migración indocumentada como algo inevitable. Esta es la violencia del sistema capitalista actual, tal como se ha desarrollado en la región, que ejerce formas de coerción imponiendo relaciones de dominación y explotación (Bucci, 2017: 54).

Hugo Salcedo es consciente de todo esto, por lo que decide llevar a cabo una interpelación política a partir de su obra. Aboga por una “dramaturgia “subterránea”, que potencie la exposición de problemas que atañen al hombre como sujeto individual pero que lo insertan en un contexto social, colectivo” (Salcedo, 1994: 131). Tanto la trama como la propia estructura, que analizaremos a continuación, hacen evidente la desarticulación moral, social e individual que sufren los sujetos migrantes en el periplo al “otro lado”<sup>6</sup> a través de la polifonía de voces que hacen eco en la memoria histórica de México.

## ESTRUCTURA, MONTAJE Y RECEPCIÓN DE LA OBRA

La peculiar estructura de *El viaje de los cantores* está inspirada en *Rayuela*, obra de Julio Cortázar que Hugo Salcedo conoció durante sus estudios en la Universidad de Guadalajara (México). Tras su lectura y análisis decidió trasladar las estrategias de la ficción narrativa a los terrenos de la dramaturgia: en la obra de Cortázar se invita al lector a jugar con las posibilidades de lectura, y lo mismo quiso hacer Salcedo en su obra, ya que le pareció una herramienta interactiva que “conecta de manera eficiente el texto con su receptor lanzándolo al espacio infinito de la verdadera lectura” (Salcedo, 2019: 34). De ahí que en *El viaje de los cantores* se presenten tres posibilidades explicadas en la *Nota para la puesta en escena*: seguir el orden de las escenas; seguir el orden cronológico de la acción (alterando el orden de las escenas); o dejarlo en manos del azar sorteando las diez escenas “antes de cada representación, con o sin la opinión del público, [...] para conseguir combinaciones diferentes cada noche” (Salcedo, 1989: 30). La total libertad que deja Hugo Salcedo para la ordenación de los pasajes indica la gran variedad de maneras en las que se puede leer y representar su obra. Sin embargo, que haya aspectos ligados al azar no

<sup>5</sup> Andrade Martínez, Enrique (2017): “Procesos, discursos y prácticas estructurantes de la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez”, en *Kamchatka. Revista cultural*, 10, pp. 427-446.

<sup>6</sup> En el texto de *El viaje de los cantores* se intenta evitar nombrar a Estados Unidos.



quita que esa sea una idea determinada escrupulosamente por parte del escritor. Salcedo decidió darle esta forma rupturista a su obra con la finalidad de

lograr un número aparentemente infinito de combinaciones o lecturas diferentes, era precisamente para demostrarme la destrucción de la anécdota como centro de la composición dramática, y permitir a la vez una recepción plural en apariencia inconexa pero cuya intención era manifestar la diversidad y la multiplicidad en la búsqueda del sentido (Salcedo, 1994: 130).

La acción principal está fijada entre el 29 de junio y el 2 de julio de 1987, pero hay dos escenas alejadas del suceso central, y justamente son la primera y la última<sup>7</sup>: la primera es la que hace referencia a *Varios meses después* (I) y la otra es *8 de julio, 12 del día* (X). La estructura externa, de esta manera, se compone de diez escenas que engloban “tres días de tensión en aumento, tres días del viaje trágico, tres relativos a las consecuencias, y un día en que comienza de nuevo todo el proceso” (Beardsell, 1989: 17). Esta es la última escena cronológicamente, pero la primera en la ordenación numeral de las escenas, lo que nos demuestra el hecho de que no importa la fecha específica de esa conversación entre unos nuevos viajeros que se preparan para su aventura, ya que es algo que pasa continuamente:

*En un terreno despoblado en Ciudad Juárez. Pasan de las 11 de la noche. [...]*  
 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. (33)<sup>8</sup>

El ritmo que se le da a la obra también es significativo, ya que hay un claro contraste entre dos tipos de escenas. Para poner un ejemplo, en el último pasaje, el del funeral de los viajeros, tras el sermón del Sacerdote, las mujeres del pueblo comienzan a cantar y a la-

<sup>7</sup> Siempre refiriéndonos de las diez escenas escritas por Hugo Salcedo, salvo que se indique explícitamente que se está comentando la escena añadida en 2013 por Mauricio Pimentel. Esta última se analizará con más detalle en el apartado dedicado a las figuras femeninas.

<sup>8</sup> Salcedo, Hugo (1989). *El viaje de los cantores*. Universidad Autónoma del Estado de México: Toluca (edición de 2014).

mentarse por sus hijos y nietos fallecidos, así como a recordar a los que ya están en Estados Unidos y de los cuales apenas tienen noticias –solo les queda rezar para que tengan una situación más placentera en el extranjero–. Esta dinámica pausada, parecida a la de una procesión, no es la predominante en el texto. En contraposición a ella, podríamos mencionar la escena IV, en la que Miqui, el único superviviente del vagón, cuenta todo lo ocurrido durante la tragedia. Su monólogo se caracteriza por una especial rapidez, transmitiéndonos el miedo que este personaje pasa en la sala del interrogatorio, solo, reviviendo la traumática experiencia<sup>9</sup>. Este tipo de escena, con una estructura fragmentada, pero también sistematizada y repetitiva en ocasiones, al igual que lo es la vida de los personajes, es la que prevalece en la obra.

En la novena escena –*Miércoles, 1<sup>o</sup> de julio, 6:15 de la tarde*–, también domina un ritmo ágil y repetitivo. A partir de una conversación con fines recreativos, se pasa a representar lo que podría simbolizar la última misa de los viajeros, que se encontraban sin saberlo a las puertas de su trágico final en un infierno de 40 grados en forma de vagón. El juego de nombrar cantinas en una suerte de liturgia simulada se transforma en un ritual al borde de la locura y de la muerte:

El Mosco: Puerta del Cielo.

El Desconocido: Ruega por nosotros.

El Miqui: Estrella de la Mañana.

El Desconocido: Ruega por nosotros.

El Timbón: Salud de los Enfermos.

El Desconocido: Ruega 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 (62).

La música tiene un papel fundamental en esta escena, dominada por una tensión agonizante que va en crescendo por la sensación de claustrofobia y asfixia, al igual que en la articulación de toda la obra. Se crea una relación antagónica entre la música como símbolo de alegría y el ritual, que hace referencia a la tragedia. Además, hay un claro énfasis en el acto de cantar, hasta tal punto que se ve reflejado en el propio título.

En cuanto al montaje, Salcedo guía a los posibles directores de su obra hacia una puesta en escena verosímil. Y, para los lectores, se presenta un escenario imaginario plenamente metonímico y fácil de comprender gracias a la escenografía que se describe:

Para un tratamiento realista, la escenografía deberá contar, al fondo, con

<sup>9</sup> “Al haber cruzado la frontera y casi muerto, El Miqui se encuentra en esta línea tenue entre la vida y la muerte o entre la vida y el abandono” (Del Rosario, 2018: 1024).

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. Hacia proscenio se irán entregando los elementos que requieren las escenas que no se desarrollan en el vagón (30).

Esta “representación mediante indicios” (García Barrientos 2003: 146) sugiere una escena múltiple. Al configurar sobre el escenario dos planos diferentes, se hace uso del anti-ilusionismo, dando así lugar a un espacio múltiple y polivalente, que no simultáneo, ya que los planos no se solapan, cediéndose el paso constantemente, según lo requiera el desarrollo de la trama. No obstante, pese a la necesidad de una representación lo más realista posible<sup>10</sup>, Salcedo indica la posibilidad de introducir y sacar de escena cualquier tipo de *atrezzo* entre las diferentes partes de la obra, pero insiste en que “los cambios deberán ser rapidísimos” (30). Solo de esta forma se podría trasladar mentalmente al público a la estación de tren, al vagón herméticamente cerrado de los cantores, a Ciudad Juárez y, en definitiva, a todos y a cada uno de los espacios escenificados. De ahí que se utilice un espacio de características meramente patentes<sup>11</sup>, haciendo visible absolutamente todo, sin romper el marco delimitado por las cuatro esquinas del *acting area*<sup>12</sup>.

La recepción de la obra se demuestra con la gran cantidad de representaciones y adaptaciones que ha tenido y, por supuesto, con la adición de la escena XI, *Años, lustros, después...*, que tuvo “una larga gira por el estado de Michoacán, alcanzando la develación de placa por cien representaciones” (Salcedo, 2019: 42). Ya solamente con esto se hace evidente el proceso de relectura de la obra por parte de dramaturgos posteriores. Estamos ante un fenómeno artístico-comunicativo que se ha producido a través del tiempo dentro del propio campo teatral. La undécima escena añadida pone de manifiesto las experiencias de violencia de género, a partir de lo que se ha creado una memoria compartida en la zona de la frontera de México con Estados Unidos. De esta forma, la obra revela “un pensamiento a la vez dialógico, recursivo y hologramático. Diálogo entre el presente y el pasado, entre la opresión y la libertad, entre la tradición y la actualidad, [...] holismo en tanto que el individuo está en la sociedad como la sociedad en el individuo” (Adame, 2019: 18). Al incluir en 2013 la problemática de la violencia de género en el discurso de Salcedo, Pimentel no desarticuló la obra original. Es más, con su gesto continuó el legado de Salcedo usando su obra como punto de partida, aderezándola con otro

10 En las acotaciones iniciales se recomienda tener toda la escenografía montada desde el principio para que el espacio quede fijo sobre el escenario, sin necesidad del montaje inter-escénico por personas externas a la trama, para que así se lleve a cabo una mayor inmersión del público en la historia.

11 El público puede ver todos los espacios desde los que se habla. No hay espacios latentes.

12 En cuanto un personaje se mete detrás de bambalinas, se sale del universo representado hasta que vuelve a entrar en escena.

tema vigente y válido para un público más moderno.

En el siguiente apartado se describirán de forma más detallada los personajes, teniendo en cuenta su condición de desplazados. En la obra no se construye una jerarquía social a través de la adjudicación de papeles de diferentes rangos a los personajes, sino que a absolutamente todos ellos se les dan las condiciones propias de la periferia, de las capas sociales bajas, las más golpeadas por la desigualdad en México. Así, se lleva a cabo una contraposición de clases poniendo el foco únicamente sobre las personas marginadas por el sistema político y económico del país.

## DE LA PERIFERIA A LA FRONTERA

Las características psicológicas de cada personaje se nos muestran a través de los diálogos, dotándolos de personalidad, profundizando más en unos que en otros, pero no podemos negar que la obra funciona a partir de un factor colectivo. Son personajes tipo: el poeta, el gavilán pollero<sup>13</sup>, el capataz, el sacerdote, la enamorada, la soltera, etc. A los viajeros se los llama constantemente *indocumentados*, a las mujeres del pueblo las simplifican poniéndoles un número (Mujer 1, Mujer 2...), resaltando quizá más a la Mujer 5, que es la embarazada y pareja del Chayo. Este y el Desconocido son de los personajes masculinos más desarrollados en la obra, a pesar de que su caracterización no deja de ser superficial, sin dejarnos llegar a conocerlos a fondo. Pero, frente a los demás, ellos dos son por los que se genera una empatía más fuerte: en el caso del Desconocido por no tener a nadie y en el caso del Chayo por dejar sola a su chica y al bebé que esperaban. Mientras que al Chayo se le da el papel de poeta, el Desconocido es el que más extrañamiento provoca:

No sólo es un extranjero misterioso, sino que tiene una figura que se asemeja a las imágenes tradicionales de Jesucristo, según las acotaciones al comienzo de la escena VI: “es delgado, usa barba y melena”. El Sacerdote se refiere a él en términos que indican asimismo una función pseudo-religiosa: “Nadie lo identificó... y ahora puedo decir que un nuevo Jesús... vino a nuestro mundo y ha sido asesinado... Cristo ha muerto en un vagón de ferrocarril” (escena X) (Beardsell, 2014: 25).

Podríamos incluso decir que, por su carácter callado y por sus intervenciones tan funestas, se nos crea una visión “espectralizada” sobre este personaje. Su figura siniestra crea desconfianza entre los viajeros, incluso llegan a pensar que es un agente secreto, pero en

13 l. i. m. y f. *Mx.* Persona que se encarga de hacer trámites oficiosa o extraoficialmente y a cambio de una remuneración, *especialmente a emigrantes que no tienen los papeles en regla* (Diccionario de americanismos, [consulta: 04/01/2021]).

el funeral de Ojo Caliente, en el que es el único al que no conocen –“del sexto nada sabemos. Nadie lo reconoció. Nadie lo identificó. Nadie lo reclamó” (63)–, lo acogen como parte de la comunidad. Ese distanciamiento inicial que se crea por parte del lector hacia el Desconocido se va desvaneciendo hasta que todos los muertos son igual de lamentados por los ciudadanos.

La totalidad de los personajes funciona como representación de un colectivo situado en la periferia del universo social, cuyos límites sueña traspasar con la esperanza de colocarse en una posición más alta dentro de otro sistema capitalista, gobernado por la modernización acelerada y las prácticas consumistas. Además, los personajes actúan en grupos, siempre apareciendo en las mismas escenas: los 18 viajeros y el guía en el vagón, el Sacerdote ante la ciudadanía de Ojo Caliente, las mujeres (que aparecen incluso como coro), la Abuela y la Mujer 5, etc.

Los roles de género están estructurados de acuerdo a una sociedad patriarcal. Las mujeres se quedan solas en los pueblos, lamentando la distancia con sus hijos y parejas, al mismo tiempo que lidian con los conflictos entre ellas mismas. Las normas de conducta y de lo que “está bien o mal visto” en este caso son dictadas por la propia comunidad femenina. Entre ellas critican a las que se diferencian del modelo prototípico impuesto tradicionalmente, por lo que se produce un conflicto intracomunitario y se crean grupos más reducidos, con personajes afines, como ocurre con la Mujer 5 y la Abuela, despreciadas por las demás mujeres del pueblo.

En la obra de Salcedo la búsqueda de autorrealización requiere que el hombre cumpla con las obligaciones sociales de matrimonio y reproducción. Antes de emprender el viaje los hombres deben haber dejado plantadas las semillas que se convertirán en los herederos que continuarán el mito nacional. Es a Chayo, el poeta, a quien le corresponde dejar preñada a su mujer y es él quien dirige al coro de hombres en el vagón del tren. Las mujeres paren futuros cantores y los hombres mantienen las tradiciones al salir de su punto de origen, y garantizan la continuidad de la nación mediante la repetición de las canciones populares que perpetúan un mundo masculinista con piezas (Vargas, 2011: 10).

Abarcando temas universales tales como la religiosidad, la moral, la justicia y el deber, entre otros, sin entrar en profundidad en cada uno de los personajes, se genera una sensación colectiva atravesada por una identidad de clase única. Solamente con ver la representación nos percatamos de que los *cantores* y las mujeres están anclados a la clase social obrera, a la que los privilegios esquivan constantemente. La fisura que se hace visible es la desigualdad con el mundo al que los personajes aspiran llegar.

Al tratar el tema del viaje inter-fronterizo y la vida que los *indocumentados* dejan atrás,

la obra aún “anhelos, imaginarios y frustraciones” que revelan el “arraigo de identidades, añoranzas y desprecios por las distancias geográficas y la hostilidad que plantea a su vez un choque cultural y lingüístico” (Salcedo, 2018: 38). Los que viven en la zona norte son conscientes de que pertenecen a la periferia, tanto dentro de su propio país (por estar lejos de la capital), como en comparación con la “gran potencia” que tienen por vecina. De esta forma, no solamente se tienen que enfrentar a la frontera territorial y social con Estados Unidos, sino que también existe un conflicto interno por culpa del “poder hegemónico, dominante y centralista” (Salcedo, 2018: 64) que impone el Distrito Federal de México. Así que, ya siendo doblemente marginados en la zona donde viven, al migrar, su identidad termina desintegrándose, ocupando un “no lugar” (Augé, 1993), un limbo identitario.

Cruzar “al otro lado” implica un doble simbolismo, que llega a ser contradictorio: significa “un bien perdido, herencia de la fractura de orden histórico y político; pero representa también la esperanza y el punto de tránsito obligado para ingresar a nuevas y –se entiende– mejores oportunidades de vida, fincando así una compleja dialéctica de atracción y rechazo” (Salcedo, 2014: 64). Por lo tanto, las fronteras que separan a los migrantes de Estados Unidos no son meramente físicas.

Desde otra perspectiva, traspasar esa franja significa la muerte, el traslado a otro mundo, en un sentido abstracto. Las diez escenas encabezadas por números romanos podrían simbolizar un *viacrucis*, un camino hacia la cruz (Torres, 2019: 71), donde el pasaje X. *Miércoles 8 de julio, 12 del día*, cual Miércoles de Ceniza, lleno de dolor y agonía, tiene como protagonistas seis ataúdes y como fondo al pueblo de Ojo Caliente.

Y, por último, otra forma de ver el viaje de los personajes de Salcedo es la que propone Iani Del Rosario (2018) al considerar la frontera como “el lugar donde los personajes pueden encontrarse a sí mismos por medio del peregrinaje, la contemplación, las pruebas o los castigos” (1018). Por consiguiente, aparte de las connotaciones religiosas obvias que se plantean en la obra, esta presenta, asimismo, elementos estilísticos y discursivos que remiten a los viajes míticos. Con ella, “Salcedo parece invitarnos a conocernos a sí mismos y explorar los aspectos de la identidad mexicana y universal por medio del viaje mítico” (Del Rosario, 2018: 1029). Su obra, en definitiva, llega a convertirse en una especie de leyenda para su público (Beardsell, 1996: 82).

## LA FIGURA DE LA MUJER

Después del análisis global de los personajes de *El viaje de los cantores*, es preciso detenernos para estudiar las figuras femeninas más destacables de la obra. En los episodios II y VII las mujeres hacen visible el vacío que queda en el pueblo cuando los hombres jóvenes se van en busca de una vida “más digna”. Vemos los diálogos de las madres, que ya

tienen a tres hijos en Estados Unidos mientras intentan disfrutar del más pequeño antes de que se vaya. Y vemos a la Abuela que, con su monólogo, nos transmite sus inquietudes, preguntándose dónde estará su nieto el Mosco –cuando este ya yacía muerto en el vagón–. A ella y a la Mujer 5 las apartaron de su grupo social por ser diferentes y por no atenerse a los patrones que les intentaba imponer la sociedad patriarcal que gobernaba en el pueblo: “Aunque todas pasan por un período de incertidumbre, ansiedad y soledad, prefieren atacar a la más débil que admitir su abandono en un pueblo lleno de mujeres solas” (Del Rosario, 2018: 1024).

En cuanto a la figura de la Abuela, cabe mencionar que está inspirada en Carlota I de México<sup>14</sup>, personaje histórico que aparece en la obra *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso. En ella, la emperatriz pronuncia un fragmentado monólogo en el que “el tono de nostalgia, senectud y locura, mediado por el artificio literario, las vuelve [con la Abuela] —al menos a la vista de quien esto escribe— algo colindantes” (Salcedo, 2019: 35). De igual forma, el monólogo que se pone en boca de la Abuela en la escena VII se puede apreciar ese mismo elemento de fragmentación del discurso globalizante, que ya se empezaba a ver en el campo autoral de la dramaturgia mexicana de finales de los 80: “se instala una nueva modalidad de monólogo, de reflexión en voz alta que en un sentido estricto niega la ley de la causalidad dramática, pero propone una nueva puerta al individualismo de nuestra época, y a la visión univalente del personaje” (Salcedo, 1994: 130).

La Mujer 5, por su parte, simboliza el legado, la herencia del “sueño americano” que ha fracasado. Al morir el padre del bebé, se da por hecho que su futuro queda truncado para siempre, ya que las oportunidades están “al otro lado”, a donde el Chayo solo pudo llegar en el sentido figurado. Después del trágico suceso, ella, que fue despreciada por el colectivo femenino de Ojo Caliente, en la escena X, durante el entierro de los *cantores*, se incorpora en el coro de mujeres que se lamentan por las muertes de sus hombres.

El resto de mujeres ejercen un papel colectivo: “Este conjunto de mujeres que no tienen nombre propio ni apellido porque son una y todas juntas al tiempo, son como la plasta multiforme de las voces y clamores de los pueblos que ven partir a los hombres” (Salcedo, 2019: 36). Para la configuración de este grupo, Salcedo se apoyó en diferentes personajes femeninos de Federico García Lorca: “Tan ocurrentes, hirientes e insidiosas aparecen en *Yerma* remarcadas con un aliento del coro trágico griego. [...] agazapadas entre bultos, cajas de cartón y alguna gallina amarrada con un lazo en la estación de Ojo Caliente” (Salcedo, 2019: 36).

Frente al patrón estandarizado de la mujer que nos brinda Salcedo, Mauricio Pimen-

<sup>14</sup> Carlota I de México, o María Carlota Amelia de Bélgica (1840-1927), fue la última emperatriz de México, esposa del emperador Maximiliano I de México (Brooks, 2020).

tel decidió darle un giro dramático a la figura femenina con la undécima escena titulada *Años, lustros, después...*. Hugo Salcedo no había dejado a la mujer de lado en su texto, pero usó su figura para simbolizar la maternidad, el abandono y el sufrimiento, todos ellos tópicos propios de una visión tradicional de la relación entre los géneros. Pimentel, por su parte, al pensar en el público que vería su versión de *El viaje de los cantores* en 2013, se topó con la oportunidad de añadir una problemática más que sería aceptada por el público de casi 15 años después del estreno de la obra original. El actor y director mexicano rompió la simetría decimal de Salcedo, haciendo un poco más suya la obra, pero, a la misma vez, prolongando la trama desarrollada a lo largo de los diez pasajes anteriores. Capturando el signo de los tiempos, Pimentel optó por dar un papel más activo a las mujeres, poniéndolas ahora a ellas en el conflicto fronterizo del viaje hacia lo desconocido. Además, sitúa la escena en un marco adimensional y atemporal, por lo que no hay tiempo ni espacio concretos<sup>15</sup>.

Los personajes de esta escena añadida son la Embarazada, la Soltera y la Enamorada, lo que indica *a priori* la posición que cada una adopta frente a la sociedad. Otro aspecto digno de mención es el hecho de que no todas son mexicanas, siendo una de ellas hondureña. Con esto se da lugar a un personaje aún más desplazado hacia la periferia del tejido social, por ser migrante ya antes de cruzar la “gran frontera” y, por lo tanto, sufridora de una doble marginalización al volver a someterse a un trayecto así. Durante esta escena somos testigos de la conversación que se da entre las tres mujeres, que cuentan sus experiencias de huida y algunos momentos traumáticos de sus vidas. En cuanto a la estructura, llama la atención el hecho de que se intercalan las vivencias de las tres, pero fragmentadas por solapamientos e interrupciones entre ellas mismas, dándonos la sensación de que no se escuchan. Es como si cada una estuviera haciendo un monólogo sobre su vida a la vez que las demás, pero contándonosla de forma desarticulada, a fragmentos, igual que su subjetividad, dañada por la violencia y quebrada por las duras vivencias narradas. El proceso de deshumanización ante los diferentes abusos que nos cuentan es evidente, hasta tal punto que dejan de percibirse a ellas mismas como sujetos.

La escena comienza con la conversación a medias, en la que las tres mujeres ya se conocen, pero no se han contado las causas por las que se ven obligadas a cruzar la frontera. De manera abrupta y sin lógica aparente, la Enamorada da pie para el fluir descontrolado de emociones, diciendo que fue secuestrada el trece de abril (única fecha concreta en esta escena), lo que generó en la Soltera una imparable liberación de recuerdos. Esta irrumpe en el discurso de su compañera para comenzar con su propia historia: “Me escapé en Chontal-

<sup>15</sup> Se sugiere que puede tratarse de cualquier época, cualquier día y cualquier hora, ya que se dan muchos casos parecidos constantemente.



pa, cuando estaba en el supuesto albergue para la mujer. El albergue es un sitio de acogida que se hace pasar por religioso para que nosotras caigamos” (67). A partir de esta inesperada confesión, la Enamorada y la Soltera comienzan a intervenir, saltando de un recuerdo a otro, quebrando la linealidad de los momentos descritos, hasta que la Embarazada rompe el dinámico y emotivo diálogo de ambas para decir con dudas su propio nombre, como si estuviera delirando. Aquí es donde por primera vez parece que las diferentes historias de las mujeres comienzan a fluir por el un mismo sentido, ya que la Soltera estaba hablando de una chica embarazada que se llamaba Sara (69-70):

Soltera: Había una mujer embarazada de nombre Sara, que al parecer ya llevaba mucho tiempo allí, desde antes, desde quién sabe cuándo. Ella me dijo muy poca cosa, que tal vez iba a llegar un momento en el que se le olvidara su nombre, por eso me pidió que se lo recordara cuando eso sucediera...

Embarazada: Sara...

Soltera: Sí, Sara era su nombre. Y fue cierto: después de algunos días, ella ya no lo recordaba y sólo se la pasaba llorando. ¿Cómo me llamo, me decía? Recuérdame mi nombre. Sara, le decía.

Embarazada: Sara...

Soltera: Al escuchar su nombre se calmaba hasta que se quedaba dormida... Después comenzó a nacer el bebé y en lugar de ayudarla, la golpearon para que dejara de quejarse. El bebé nació mal, muy morado, pero de todos modos así se lo llevaron para hacerle un ofrecimiento a la Niña Blanca, a la que ellos adoran. La placenta nunca se le salió. Como dos horas después ella murió allí, desangrada. [...]

Embarazada: Me llamo Sara y ya estoy olvidando hasta mi propio nombre...

Este diálogo puede llegar a confundir al público, ya que parece que pasado y futuro se yuxtaponen. La escena deja abierta la lógica temporal de los hechos que las tres mujeres narran, sumergiéndolo a sus lectores y espectadores en un ambiente aún más siniestro. Podemos pensar que estos tres personajes no se encuentran ni en la misma línea temporal ni en el mismo espacio, sin embargo, dialogan al principio y al final del pasaje, trasladándonos a una escena de carácter fantasmagórico; podemos pensar que la Embarazada está pasando por un momento de shock, por lo que se identifica con la embarazada de la que habla su compañera; o, por lo contrario, podemos comprender esta propuesta de Pimentel como una representación polifónica, en la que se cuentan historias de diferentes personas, simbolizadas a través de tres figuras femeninas estereotipadas: la enamorada, la soltera y la embarazada.

En comparación con el estilo de Salcedo, Pimentel pone en boca de sus personajes un lenguaje mucho más explícito, haciéndonos entender la cruda realidad de estas tres mujeres. No hace falta que se represente sobre el escenario lo que nos cuentan, ya que sus palabras lo describen todo de tal manera que las escenas se recrean por sí solas en

nuestras mentes. Tomemos de ejemplo solo un fragmento de la historia de la Enamorada, que es la hondureña:

Uno de ellos empezó a molestarnos porque quería abusarnos, violarnos allí enfrente de todos, pero uno de nosotros se enojó y hasta los enfrentó a golpes, pero no pudo con todos. A él también lo violaron, fue al primero. Lo violaron enfrente de todos y después lo mataron, le estrellaron la cabeza contra el piso y lo agarraron a golpes... Después nos violaron a nosotras varias veces (67).

Con esta pequeña muestra del texto nos queda clara la explicitud de los mensajes transmitidos por Pimentel. La Enamorada, a partir de una breve descripción de la agresión por parte de sus secuestradores, señala la degradación social que se sufre al encontrarse en situaciones de ese calibre. De esta forma, se denuncia la violencia sexual a través de la aparente naturalidad con la que se describe el suceso.

Pimentel ha condensado diferentes tipos de abusos ejercidos sobre la mujer en un breve episodio logrando contar indirectamente las historias de muchas víctimas, cuyos discursos se sobrepone unos encima de otros, al igual que las frases de las protagonistas de este pasaje, por ser igual de brutales e injustas, pero demasiadas como para ser escuchadas de forma individual por la sociedad a la que pertenecen.

## CONCLUSIÓN

Hugo Salcedo, dentro de la tradición del *teatro de frontera* y haciendo uso de las técnicas propias del *teatro documento*, pone sobre el escenario una problemática que forma parte del imaginario social mexicano, sobre todo de la zona norte del país, donde llegó a vivir el propio dramaturgo: “Son manifestaciones contextuales de las que el autor forma parte” (Beltrán, 2011: 117). Como defensor o “fundador del teatro del norte”, según Ramón Verdugo (en Tijuana Hace Teatro, 2020), Salcedo ha demostrado la importancia de reivindicar la expansión de la cultura periférica de México frente al “centralismo tan apabullante que ha existido siempre, pero antes todavía más”. Para el dramaturgo jalisciense fue importante contribuir a la visibilidad del llamado movimiento del *teatro del norte*, pero insiste en que esto “no quiere decir que no existiera movimiento antes” (Salcedo en Tijuana Hace Teatro, 2020). Recordemos que “en la obra de Hugo Salcedo está presente la huella de los maestros de la dramaturgia mexicana moderna y contemporánea, de muy distintas épocas y de diferentes géneros literarios” (Adame, 2019: 13).

La región septentrional de México fue en los años 80 “una geografía que detonó una dramaturgia distinta a la que ocurría en el resto del país” (Ramón Verdugo en Tijuana Hace Teatro, 2020). No es una etiqueta vacía, sino que se ha convertido en una referen-

cia importante, tanto a nivel nacional como internacional (Salcedo en Tijuana Hace Teatro, 2020). El arte dramático ligado a la geografía y a los factores que tenían que ver con la frontera hicieron del norte de México un “espacio para la aventura escénica. [...] el paso fronterizo, sus desajustes y su relación con el primer mundo invitan a reflexionar no solamente [sobre] la frontera, sino [sobre] las fronteras del mundo y los tópicos de la migración” (Salcedo en Tijuana Hace Teatro, 2020).

Gracias al uso de diferentes técnicas pertenecientes al *teatro documento*, Hugo Salcedo nos ha hecho llegar una obra marcada por la precaria realidad que asolaba a las regiones periféricas, donde todo tipo de violencias ponían en riesgo la integridad de sus habitantes. *El viaje de los cantores* hace resonar la memoria histórica de México a través del recuerdo de los 18 muertos en aquel vagón del Missouri-Pacific y de la historia que marcó para siempre al único superviviente de la tragedia. La voluntad de reflexionar en torno a la figura del migrante, ese ser humano desplazado, con una identidad de nómada creada a la fuerza tras abandonar todo lo que le era familiar para intentar alcanzar una calidad de vida mejor, pone de manifiesto que “los temas de la frontera no se agotan mientras haya formas distintas de abordarlos” (Manuel Talavera, 2013: 16), y mientras “persistan las condiciones de pobreza ahora imperantes” (Salcedo, 2018: 52).

Cruzar “al otro lado”, tanto en el sentido físico de traspasar la frontera como en un sentido figurado, se ha convertido en una práctica convencional, aceptada por muchos habitantes de Latinoamérica, como única vía posible para escapar de una realidad llena de violencias de todo tipo. Los personajes que Salcedo ha creado a partir de la noticia publicada el viernes 3 de julio de 1987 en *La Jornada* están formados por diferentes elementos que los hace verosímiles para que los lectores y los espectadores vean paralelismos con la realidad. La ficcionalización de una verdad universal y la dramatización de los hechos ayudan a empatizar y a entender los conflictos planteados por el autor. Este se inclina por “las zonas turbias y nostálgicas del ser humano” (Salcedo, 1994: 131) con el objetivo de poner el dedo en la llaga y reivindicar los derechos de las personas que son víctimas de abusos y violencias de todo tipo en la frontera. No por casualidad se ubica la creación de Hugo Salcedo en “la herida abierta y sangrante de México” (Adame, 2019: 13).

La estructura de carácter aleatorio, los diálogos quebrados y los cantos felices que terminan en lamentos acentúan aún más la trágica historia que se representa en *El viaje de los cantores*, tan genérica y tan particular a la vez. La obra ha persistido en el tiempo, ya que se sigue representando, pero, además, ha evolucionado y se ha nutrido de una mirada más afín a las problemáticas que cada vez están ocupando un lugar más central, la propia aportación de Mauricio Pimentel y su éxito son la muestra de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adame, Domingo (2019). "Introducción". Flores, Alejandro y Salcedo, Hugo (ed.). *Travesía dramática: Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: 13-19.
- Andrade Martínez, Enrique (2021). "Los feminicidios de Ciudad Juárez como violencia fronteriza y sus representaciones culturales". Conferencia en *Memoria, cultura y violencia. Pensamiento y representación cultural de la perpetración de violencia política*: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Arguijo, Mitzi (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*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Augé, Marc. (1993). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Beardsell, Peter. "Crossing the Border in Three Plays by Hugo Salcedo". *Latin American Theatre Review* (1996): 71-84.
- Beardsell, Peter (2014). *El viaje de los cantores: Edición conmemorativa 25 años. Prólogo / Estudio introductorio*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Beltrán Pérez, Julián. "Una sutil línea fronteriza entre lo ficcional y lo meramente real en la literatura de Hugo Salcedo". *La Colmena* N° 69 (2011): 115-119.
- Betancur, John Jairo (2004). "Medellín y la cultura del rebusque". Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (ed.) y otros. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*. México: Siglo Veintiuno Editores: 273-292.
- Brooks, Darío. "Carlota de México: quién fue la emperatriz y primera gobernante del país (y qué legado dejó)". *BBC News* (2020).
- Bucci, Piero. "Migración y violencia: el viaje en tren por México hacia Estados Unidos". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-Series Especiales* N° 4 (2017): 47-55.
- Chomsky, Aviva. (2014). *Indocumentados. Cómo la inmigración se volvió ilegal*. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós.
- Compañía Municipal de Teatro Aguascalientes (2018). *El Viaje De Los Cantores*.
- Del Rosario Moreno, Iani. "El viaje mítico a través de la obra de Hugo Salcedo". *Revista Iberoamericana* (2018) N° 265: 1015-1030.
- Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Tom.
- Fernández-Meardi, Hernán. "El teatro como compromiso social". Flores, Alejandro y Salcedo, Hugo (ed.). *Travesía dramática: Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: 21-27.

- Flores Solís, Alejandro. "Reconstrucción de la memoria histórica a través del arte teatral". Flores, Alejandro y Salcedo, Hugo (ed.). *Travesía dramática: Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: 47-62.
- Gallo González, Danae. "Hugo Salcedo (2011): *Música de balas*". *iMex. México Interdisciplinario* N° 6 (2014): 103-105.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.
- La jornada (1987). "Tráfico humano. 18 mexicanos muertos al intentar pasar a EU". México.
- Massey, Douglas, Pren, Karen y Durand, Jorge. "Nuevos escenarios de la migración México-Estados Unidos: Las consecuencias de la guerra antiinmigrante". *Papeles de población* (2009) N° 61: 101-128.
- Mijares, Enrique (1999). *Hugo Salcedo. Teatro de Frontera 2*. Durango: UJED.
- Moreno-Herrera, José Francisco (2003). *Teatro mexicano de (la) frontera*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de americanismos*.
- Reyes-Zaga, Héctor. "Teatro y derechos humanos: Representaciones de la experiencia migratoria mexicana en Los ilegales y El viaje de los cantores". *A Contra corriente* N° 2 (2016): 121-148.
- Rommel, Sergio (2019). "Solidaridad radical y kerigma en el viaje de los cantores". Flores, Alejandro y Salcedo, Hugo (ed.). *Travesía dramática: Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: 75-88.
- Saborío, Linda (2006). *Staging race in latina/o and Mexican transborder theatre*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Salcedo, Hugo. "Depreciación de la vida: asfixia y muerte en *El viaje...*". Flores, Alejandro y Salcedo, Hugo (ed.). *Travesía dramática: Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: 29-45.
- Salcedo, Hugo. "Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?". *Latin American Theatre Review* (1994) N° 2: 127-132.
- Salcedo, Hugo. "El teatro documento en México". *Acotaciones* (2016) N° 37: 97-116
- Salcedo, Hugo (2014). *El viaje de los cantores*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Salcedo, Hugo. "Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México". *iMex. México Interdisciplinario* N° 6 (2014): 63-75.
- Salcedo, Hugo. "Precariedad y violencia. Representación(es) de la inmigración en el teatro de México". *Visitas al patio* (2018) N° 12: 35-55.
- Segato, Rita Laura (2008). "¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente". Belausteguigoita, Marisa y Melgar, Lucía (ed.). *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. Mé-

xico: Universidad Nacional Autónoma de México.

Tijuana Hace Teatro (2020). *Cartografía Escénica con Ramón Verdugo y Hugo Salcedo*.

Torres Sauchett, Martín. “De los cruces a las cruces: éxodo y calvario en *El viaje de los cantores*”. *Travesía dramática: Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: 63-73.

Vargas, Margarita. “El viaje de los cantores como la dramatización de “La dialéctica de la soledad””. *Project Muse* N° 2 (2011): 5-15.

Zimmerman, Marc (2004). “Fronteras latinoamericanas y las ciudades globalizadas en el nuevo [des]orden mundial”. Navia, Patricio y Zimmerman, Marc (ed.) y otros. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*. México: Siglo Veintiuno Editores: 85-118.