

**Teatro y derechos humanos: Representaciones de la
experiencia migratoria mexicana en *Los ilegales* y *El viaje
de los cantores***

Héctor A. Reyes-Zaga

Dickinson College

Hace casi setenta años la Asamblea General de las Naciones Unidas promulgó en París la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), documento de treinta artículos que aspiraba al reconocimiento y defensa de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana. A partir de su concepción se ha dado una gran proliferación de tratados internacionales en materia de Derechos Humanos, existiendo a la fecha más de sesenta instrumentos internacionales de carácter universal y un buen número más de carácter regional, abarcando múltiples aspectos y temáticas relacionadas. Sin embargo, pese a esta proliferación de instrumentos legales, la pregunta que continúa girando alrededor de la sociedad internacional es el por qué, pese a la ratificación de tratados internacionales, el mundo continúa siendo testigo de graves violaciones a los derechos humanos. Las explicaciones a tal cuestionamiento han sido multivariadas; se habla por ejemplo de la correlación estadística entre variables como la instrumentación de reformas de mercado, la institucionalización de la democracia, la antigüedad de los gobiernos, etc. Otros más sugieren que el problema

radica en los índices nacionales de corrupción y la falta de educación. Hay incluso aquellos que hablan del choque entre la universalidad de los derechos humanos y los particularismos culturales.¹ Lo cierto es que, pese a las diversas explicaciones dadas por politólogos, abogados y sociólogos, las violaciones a los derechos humanos a nivel mundial no solo no han disminuido, sino que estadísticamente se han incrementado, incluso en aquellas sociedades occidentales consideradas como democracias consolidadas.²

Es por eso, en nuestra opinión, que más que atender a la búsqueda de justificaciones al no cumplimiento de los marcos normativos, los estudios sobre el sistema internacional de protección de los derechos humanos deberían estar mayormente encaminados a explorar los factores o variables que ayudan a la promoción y consolidación de los principios de la Carta de Derechos en los diferentes contextos nacionales. Kathryn Sikkink, una de la figuras estadounidenses más prominentes en el tema de los derechos humanos, expone cómo en los Estados se socializan y consolidan patrones de respeto a los derechos humanos por medio de ciclos de presión que obligan a la modificación de viejas prácticas (17-30). Según la autora, el comportamiento de los Estados Nacionales con relación al cumplimiento de los derechos humanos puede ser influido por factores exógenos o endógenos. Sikkink habla en primer lugar de la presión ejercida a nivel internacional por la comunidad de naciones y los organismos supranacionales (p.ej. ONU). Según su lectura, las relaciones valorativas, normativas y de solidaridad que se producen entre los Estados pueden ejercer una presión tan intensa en aquellas naciones que violentan los derechos humanos que terminan por transformarlas. Sikkink también reconoce, por supuesto, el rol ejercido “desde adentro” por los diversos actores sociales locales (movilizaciones ciudadanas, Organizaciones No Gubernamentales, etc.). Sin embargo, para ella, estos ocupan un papel complementario en la transformación de regímenes antidemocráticos en

¹ Para mayor información véase, por ejemplo, el manuscrito de *Measuring Human Rights* (2010) de Todd Landman y el artículo “Do International Human Rights Treaties improve respect for Human Rights?” (2005) de Eric Neumayer.

² Véase el informe anual 2014-2015 de Amnistía Internacional sobre la situación de los derechos humanos en <https://www.amnesty.org/en/documents/pol10/0001/2015/en/>

los que se violan los derechos humanos (17-65).

A diferencia de Sikkinh, Sonia Cárdenas, otra reconocida politóloga, parece dar mayor importancia a los procesos de movilización local y lucha ciudadana. Cárdenas plantea que si bien la presión ejercida por los Estados Nacionales y los organismos supranacionales son importantes en muchos casos para controlar la violación de los derechos humanos, no es menos cierto que sin aliados defensores de derechos humanos dentro de los países ésta no sería efectiva. Hemos de recordar, como apunta la propia Cárdenas, que la emergencia de los derechos humanos ha estado ligada históricamente a la movilización social interna, y ha sido en este sentido el activismo social uno de los factores más exitosos en reorientar las políticas de los Estados en el ámbito mundial, de acuerdo con los principios normativos del derecho internacional de los derechos humanos (101-107).

Todo lo anterior nos lleva a reflexionar en la necesidad de pensar en nuevos dispositivos que promuevan la capacidad de conciencia crítica y colectiva, y por ende repercutan en la movilización de la sociedad y en la presión que ésta pueda ejercer en contra de la violación de los derechos humanos. Y es justamente desde esta inquietud que el presente artículo pretende explorar el papel que el teatro puede jugar no solo en la denuncia de los derechos humanos, sino en la concientización del espectador y su transformación en un ente social capaz de participar activamente e incidir políticamente en la creación de una sociedad más justa. Una participación social entendida como aquel proceso en el que las personas se involucran de manera consciente en la esfera pública para generar cambios positivos en temas que les importan (Tarrow 17-19). Nos interesa aquí centrarnos en un fenómeno social que enfrenta hoy por hoy uno de los panoramas más represivos a nivel mundial: la inmigración indocumentada; en particular la inmigración mexicana a los Estados Unidos, la cual ha sufrido, casi desde su inicio en el siglo XIX, una permanente transgresión de sus derechos humanos.

Dentro del enorme corpus de piezas teatrales encaminadas a representar el fenómeno migratorio mexicano, hemos escogido, para explorar este rol catalizador de cambio social que el teatro nos puede ofrecer, a dos de los más reconocidos textos dramáticos a nivel nacional e

internacional: *Los ilegales* de Víctor Hugo Rascón Banda y *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo. Ambas obras no solo evidencian a través de sus historias planteadas en los textos dramáticos la violación de los derechos humanos de los inmigrantes mexicanos, sino además—de forma más importante—parecen hacer una invitación al público a realizar una interpelación política de carácter humanista. Las obras, como veremos, transforman la concepción convencional del teatro, y se convierten en ejes generadores de movilización social que promueven la capacidad de conciencia crítica individual y colectiva en la comunidad, como instrumentos expresivo-reflexivos, organizacionales y recreativos. Tal propósito es logrado por Rascón Banda y Salcedo mediante la utilización de diversas técnicas teatrales brechtianas como la interrupción, la interpelación actor-espectador, la utilización de la figura del narrador, el uso de la música y la intercalación de registros lingüísticos. En particular se nota en ambas obras un doble efecto teatral: el de la identificación o empatía y el del extrañamiento o distanciamiento. Lo que sobresale en ambos trabajos es, entonces, un juego performativo entre el espectador y la acción dramática tendiente a la denuncia de la violación de los derechos humanos de los inmigrantes mexicanos.

Los ilegales

Víctor Hugo Rascón Banda es, sin duda, uno de los más importantes dramaturgos mexicanos de las últimas décadas; sus obras, pese a su repentina muerte, continúan siendo publicadas, representadas, premiadas y aplaudidas tanto en México como en el extranjero. Cultivador a carta cabal del realismo, éste autor chihuahuense exigía que sus obras fueran apreciadas y sobre todo montadas con el código exacto de su escritura. Como casi todos los representantes de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana, en su obra trataba de ahondar en una realidad cada vez “más real”, es decir, con menos “concesiones para con lo fingido”, con menos licencias explicativas, con mayor rigor coloquial” (Leñero 15). Se trata de lo que Leñero denominara “realista realismo” o “hiperrealismo”, tendencia del teatro que busca plasmar la realidad como una fotografía instantánea que pone de relieve el sentido inexplicable de la vida (de Ita 13). Ya no se

trata de simular sobre el escenario una realidad parecida a la que se vive o reflejo de la que se sufre; se trata de mostrar, y generar tal cual, la realidad con la medida exacta de su tiempo, de su ritmo, de su lenguaje, de su drama.

Tristemente esa realidad a la que Rascón Banda se enfrentó en su vida e intentó mostrar en su teatro estuvo inundada de atropellos sociales. De ahí que en su obra sean visibles todas las formas posibles de violencia: violencia generada por la irrupción de lo real, violencia en las relaciones de pareja, violencia sexual, violencia marcada por razones sociales o por el ejercicio de poder, pero sobre todo, una violencia generada por la conformación misma de la estructura social que ha asumido como justa la pobreza, la degradación y la violación de los derechos básicos (Bonilla 187-197). Sus obras, pues, parten de la violencia y las injusticias sociales ejercidas sobre los seres humanos, pero al mismo tiempo parecen buscar a través de la justicia social y el activismo ciudadano una respuesta válida, humana y posible a la violencia del hombre contra el hombre. Ya en esta búsqueda de justicia social practicada por Rascón Banda podemos ver una clara vinculación de su teatro con los derechos humanos; si a esto le añadimos el hecho de que Rascón Banda fuera abogado de formación, y que su corpus dramático esté plagado de ejemplos de conductas delictivas y representaciones de procesos judiciales, como en el caso de *Los ilegales*, entonces, dicha vinculación resulta más que evidente. Teatro y Derecho; Teatro del derecho y Derecho del teatro son, como lo apunta Berrueco García, las combinaciones de vocablos, de pasiones, de prácticas de devociones que dieron sentido y peculiaridad a la existencia de Víctor Hugo Rascón Banda (XVI).

Los ilegales, pieza dramática basada en un suceso de la vida real (el caso Hanigan ocurrido en 1977)³, nos presenta en dos actos y veinticuatro jornadas la historia de tres parejas (Jesús-Lucha; José-Lupe y Juan-Lola) oriundos del norte, centro y sur de México y sus respectivos intentos de emigrar a los Estados Unidos de forma clandestina. Como testimonio dramático la obra nos ofrece un importante cúmulo de información

³ En 1977 George Hanigan y sus hijos, Patrick y Thomas, una familia ranchera muy prominente y acaudalada, en Douglas, Arizona, capturarían y torturarían a tres mexicanos ilegales que por error habían entrado a su rancho.

sobre los aspectos sociológicos del fenómeno migratorio, en específico de la llamada inmigración indocumentada, pero es, sin duda, como veremos, el trasfondo legal relacionado al riesgo, vulnerabilidad y violación de los derechos humanos de los inmigrantes y, sobre todo, su intento por crear una conciencia crítica colectiva que repercute en la movilización de la sociedad, en donde la obra de Rascón Banda sobresale.

Como es sabido, toda experiencia migratoria varía entre sus integrantes dependiendo de su edad, sexo, lugar de origen, estado civil y de muchos otros factores. Pese a estas claras particularidades, es posible hablar de etapas o fases que configuran todo proceso migratorio: la salida del lugar de origen, su paso y muchas veces estadía por la frontera; el cruce de la frontera; y finalmente la estancia en el país de destino o el regreso al país de origen. La obra de Rascón Banda se enfoca precisamente en mostrar visualmente estas fases del proceso migratorio, pero insertando en cada una de ellas la variable de los derechos humanos. Para ello, Rascón Banda nos presenta a los tres protagonistas (Jesús, José y Juan) en distintos momentos del proceso migratorio sufriendo a manos de un tercero (Estado o particulares) la violación de alguno de sus derechos humanos. Algunas veces el derecho menoscabado parecerá ser menor (injurias, amenazas, etcétera), en otras, la violación o quebranto será mayúsculo (muerte, lesiones graves, inequidad en los procesos judiciales, etcétera), pero en todos los casos es visible la tipificación de una conducta que lesiona un bien jurídico tutelado por el marco internacional de los derechos humanos.

Pero Rascón Banda no parece conformarse solo con la mera denuncia de la violación de los derechos humanos de los inmigrantes, sino que va más allá e intenta inducir al público a participar de forma colectiva en acciones tendientes a transformar la injusta realidad a la que se enfrentan los inmigrantes mexicanos indocumentados. Para ello, Rascón Banda hace uso dentro de su obra, de una herramienta teatral brechtiana que busca la reflexión, sensibilización y acción del espectador. Nos referimos a la figura del informante o narrador, sujeto encargado de hacer a lo largo de la obra referencias reales pertinentes a la problemática migratoria y al discurso político y legal manejado por los gobiernos

estadounidense y mexicano. La interrupción continua del informante propone impedir que el espectador se identifique instintivamente y confunda el drama con la realidad. El informante recuerda que efectivamente en la vida real acontecen sucesos como los planteados en *Los ilegales*, pero que lo acontecido en tablas es solamente una representación de los dramas de la inmigración clandestina. Afuera del teatro es en donde el inmigrante ve violentados sus derechos y, es afuera, en donde el espectador comprometido debería actuar para buscar mejorar su situación. En este sentido, Rascón Banda se levanta como un crítico social creador de obras con mensaje y alma, no simples artículos de entretenimiento, sino piezas que invitan a la concientización y movilización del espectador-ciudadano.

Los ilegales da inicio—siguiendo el orden marcado anteriormente—con una plática de las tres parejas protagonistas sobre su decisión de emigrar a los Estados Unidos. Como en la vida real, cada uno de los personajes es empujado a emigrar por distintas razones, pero en general todas ellas están ligadas directamente a la situación económica de México y a la gran demanda de mano de obra existente en los Estados Unidos. El desempleo, la pobreza y la posibilidad de una vida mejor son entonces los catalizadores del desplazamiento de Jesús, José y Juan en la obra. El diálogo de las primeras páginas entre Jesús y su mujer evidencia esta situación:

LUCHA: ¿Qué dijo el ingeniero?
 JESUS: Que mañana empiezan a liquidar a la gente y a dismantelar el aserradero [...].
 LUCHA: ¿Y qué vamos a hacer?
 JESUS: Irnos de aquí, como todos[...].
 LUCHA: ¿Y a dónde piensas ir?
 JESUS: Me gustaría ir a California o a Chicago. (14-15)

Una vez tomada la decisión del desplazamiento, generalmente no hay marcha atrás. El inmigrante emprende su camino hacia la frontera y con ello da inicio también a un viaje cargado de riesgos y altas probabilidades de violaciones a los derechos humanos. Según datos de la Encuesta sobre Migración en la Frontera Norte de México (EMIF), más del cincuenta por ciento de los inmigrantes irregulares enfrentan en su camino

hacia la frontera o en la frontera misma algún tipo de riesgo o lesión, siendo las agresiones verbales y físicas, y las extorsiones por parte de las autoridades las conductas punibles más comunes a las que se enfrentan. En *Los ilegales* el abuso se dará primeramente, como lo señala el informante en la Jornada VII, a manos de las autoridades mexicanas que extorsionan a Juan y a su familia durante su estancia temporal en la frontera:

NIÑA: ¡Apá...! ¡Apá...!

JUAN: ¿Qué quieres?

NIÑA: Que te habla mi amá.

JUAN: Estoy ocupado[...].

NIÑA: Es que los policías le están quitando la fruta.

JUAN: ¡Rateros, abusones! ¡Así serán buenos! Ahorita vuelvo. (28)

Lo acontecido en el diálogo anterior resulta más que evidente: la hija que corre angustiada a pedir ayuda a su padre por la extorsión que está sufriendo su madre, y la desprotección en la que se encuentra la familia recién llegada a la frontera. A pesar de su estatus nacional, la familia de Juan—como muchas otras familias inmigrantes—se encuentra en un total estado de indefensión; la pobreza, la ignorancia, el desconocimiento y el abuso de las autoridades hacen que diariamente miles de inmigrantes sean vulnerados en su derecho a la seguridad e integridad personal. Pero esta simplicidad del diálogo anterior va más allá de la mera denuncia, ya que la misma da entrada a un juego performativo entre el público y los actores que Rascón Banda pretende mostrar en su pieza teatral. Ante la rusticidad del diálogo, el espectador es atraído a vivir y evaluar lo que le sucede al actor de la obra. La acción de “ver, juzgar y actuar” dentro de la estructura dramática de *Los ilegales* se constituye, de esta manera, en el eje de la pieza teatral. Por un lado, el público es invitado—a través de esta acción de ver—a identificarse con los actores que sufren en tablas las adversidades de los inmigrantes mexicanos, y por el otro, es inducido, a través de las interrupciones del informante, a reflexionar (y actuar en consecuencia) sobre los acontecimientos vividos diariamente por los inmigrantes en su intento por llegar a los Estados Unidos. El público se convierte, así, en una especie de jurado confrontado directamente con la víctima, el perpetrador y la conducta punible, que tiene en sus manos la oportunidad de dictaminar lo sucedido en las distintas jornadas de la obra. El efecto que propone el dramaturgo aquí, mediante este juego performativo, es el de magnificar y

estimular en el público el deseo de transformar las relaciones de opresión en las que viven los inmigrantes mexicanos.

Una vez erigida la mirada del autor sobre la vida del inmigrante que se establece temporalmente en la frontera, y de los riesgos a los que se enfrenta en su contacto con las autoridades mexicanas, la obra despliega en la jornada XI el espacio discursivo referente al cruce fronterizo de los inmigrantes irregulares y, la ya conocida, pero nunca resuelta, situación de vulnerabilidad a la que se enfrentan al tratar de cruzar la frontera con los Estados Unidos. Esta segunda fase del proceso migratorio nos despliega todo el abanico de posibilidades del cruce irregular: el cruce a través del Río Bravo, el recorrido por el desierto, el acceso a través de las cercas fronterizas, el viaje escondido en auto o tren, el traslado con la ayuda del coyote o sin él, etcétera. En cada una de estas posibilidades asumidas por Rascón Banda es notable el riesgo y las altas probabilidades de lesiones a los derechos humanos, pero es, sin duda, la historia del propio Juan, en donde mejor se puede captar el dramatismo y las desgracias de aquellos que intentan llegar a los Estados Unidos de forma clandestina. Como muchos otros inmigrantes Juan llegará a la frontera acompañado de su familia con la esperanza de cruzar rápidamente a los Estados Unidos, pero ante la dificultad del cruce y los altos costos es obligado a establecerse en Ciudad Juárez temporalmente. Aunque en un principio su estancia en la frontera resultará mucho mejor de lo esperado, dada la productividad económica de los estados fronterizos y su considerable oferta de empleos, la idea original del cruce siempre permanecerá presente en su cabeza. En el caso de Juan, dicha intención de cruzar será precipitada por una fuerte discusión con su esposa Lola: “[...]Me voy a largar. Ora sí. Ahí te quedas con tus escuincles y a ver quién te aguanta. ¡Yo me largo a la chingada..! (45).

De las diversas posibilidades planteadas por Rascón Banda, Juan elegirá el cruce a través del Río Bravo y, como lo muestra el diálogo siguiente, las consecuencias serán mortales:

JORNADA XI

(El puente aparece cubriendo la boca del escenario y a orillas del río bravo, lejos de la ciudad, Juan camina desalentado. Su hija mayor lo sigue. A lo lejos se ven las tierras de labor.)

JUAN: Fíjate bien. ¿Ves aquella patrulla que viene por la carretera?

NIÑA: Sí.

JUAN: Es la Border que pasa a cada rato. Voy a cruzar al otro lado. Si cuando yo vaya a medio río ves que viene, me haces una seña con tu suéter, desde aquí, pero sin que ellos te vean. ¿Entendiste?

NIÑA: Sí, papá. (Juan se dirige al río. La niña se queda observando, preocupada. Ve venir la patrulla, se quita el suéter y hace señales, sin que su padre alcance a verla.)

NIÑA: ¡Papá...papá..! ¡Allá viene...! ¡Papá! ¡Devuélvete! ¡Salte...! Papá! (Se escuchan voces en un magnavoz, que dan órdenes en inglés, seguidas de varios disparos) ¡No, papá!... (La niña corre en dirección del río.) (45)

El cierre del primer acto no podría ser más dramático; Juan encuentra la muerte a manos de la patrulla fronteriza ante la mirada perpleja de la hija que se ve imposibilitada de ayudar a su padre. La imagen, ya de por sí poderosa, es sobrealzada aún más por Rascón Banda mediante la contraposición de dos mundos divididos por una cerca que crece conforme la obra avanza: el de los Estados Unidos, al norte, el país de las tierras de labor y las oportunidades, protegido por murallas y militares; y el de México al sur, lleno de pobreza, inequidad y muerte, como la encontrada por Juan al intentar llegar a esa tierra amurallada. La interrupción “brechtiana” aquí, no sólo se presenta en voz del informante, sino, quizás de forma más poderosa, a través del canto de un corrido, en voz de una pareja de ciegos, que contradice la acción dramática que los actores acaban de presentar. La función de la música en *Los ilegales* no es afectiva, ni lleva al público a identificarse o a abandonarse en la historia, como en el teatro naturalista, sino que suscita, al igual que en el teatro épico, “el despertar de la inteligencia del espectador, porque fustiga y detona las contradicciones de la obra” (Desuché 64). El efecto buscado por Rascón Banda en este cierre del primer acto es la activación crítica del público y la consecuente invitación a actuar socialmente como ciudadano comprometido en contra de las violaciones de los derechos humanos de los inmigrantes mexicanos.

El tercer momento clave de toda migración irregular ocurre—como ya lo mencionamos—en territorio estadounidense, una vez que ya se han asentado los inmigrantes en el país de destino. Como todo proceso, este asentamiento puede ser relativamente sencillo para algunos inmigrantes, pero para la gran mayoría implica, al menos en principio, un lapso lleno de

riesgos, sufrimientos y abusos. La trama del Segundo Acto, una vez que los otros dos protagonistas masculinos restantes han cruzado la frontera, se enfoca precisamente en este periodo caracterizado por el permanente abuso de autoridades migratorias, empleadores y ciudadanos estadounidenses.

Una de las principales prerrogativas laborales protegidas por el sistema internacional de protección de los derechos humanos es el derecho a un salario justo por trabajo realizado. Se trata de un derecho inalienable aplicable a cada Estado del que goza todo trabajador sin importar su condición migratoria. De esta manera, desde el momento en que

[u]na persona ingresa a un Estado y entabla relaciones laborales, adquiere sus derechos humanos laborales en los Estados de empleo, independientemente de su situación migratoria, puesto que el respeto y garantía de goce y ejercicio de esos derechos deben realizarse sin discriminación alguna. (CIDH, 125)

En la obra de Rascón Banda somos testigos de un caso en el que se reconstruye espléndidamente la violación de este derecho laboral fundamental. La historia acontece en la Jornada XVI, en alguno de los muchos ranchos estadounidenses en los que laboran inmigrantes indocumentados. En la imagen que nos presenta el texto dramático distinguimos a Jesús hablando con algunos de sus compañeros de trabajo sobre el pago de sus salarios devengados, cuando “casualmente” son sorprendidos en la propiedad del patrón estadounidense por la patrulla fronteriza:

JESUS: Vámonos, hay que ganar lugar.

TRABAJADOR I: Te digo que te esperes.

JESUS: ¿Qué te traes, eh...?

TRABAJADOR I: El pinche patrón va a encerrar a los que no tienen papeles.

JESÚS: ¿A poco va a hacer eso? Si él mismo fue quien...

TRABAJADOR I: Yo escuché cuando él dijo algo en inglés al capataz, pero aún así no le creí. Me convencí ahorita que ordenaron nos fuéramos al corral. (Se escuchan pasos y voces en inglés, que se acercan. [...])

TRABAJADOR I: ¿Viste? Vámonos a la chingada.

JESUS: Por la ventana de atrás es más fácil. (Al tiempo que se escapan, se escuchan sirenas de patrullas. Se oscurece la escena.) (60-61)

Esta situación, como señala Jorge Bustamante en voz del informante, es común en el sureste estadounidense (61). Los patrones que buscan ante todo elevar sus ganancias no se conforman con pagar cantidades mínimas, sino que, en contubernio con las autoridades migratorias y en clara violación a normas imperativas de derecho internacional, permiten las redadas justo antes del pago del salario, con el obvio objetivo de ahorrarse una cantidad de dinero. La función de informante, como vemos, es la de mostrar los diversos procesos sociales que viven los inmigrantes indocumentados en su búsqueda del “sueño americano”, no desde el conformismo habitual sino desde un prisma notoriamente crítico y objetivo, del que se desprende un tono contestatario que infiltra todos los elementos que participan en el teatro, incluyendo, por supuesto, al público, elemento imprescindible sin el cual ni el propio teatro tendría sentido. Las características que impregnan esta estructura dual presente en *Los ilegales* (acción dramática por parte de los actores e información real por parte del informante) permiten percibir cómo el carácter de transmisión y expresividad están hondamente unidos; si bien la transmisibilidad es, en el contexto de *Los ilegales*, una propiedad cualitativamente superior a la expresividad, ya que ésta está abarcada en aquélla, aunque no en forma totalizadora, el lenguaje que se reduce a lo esencial adquiere una doble función: la de abarcar no sólo la concepción de una estética per se sino en función de una ética dirigida a crear una conciencia grupal. Mientras otros dramaturgos enfatizan en sus obras las condiciones sociales del momento, en el centro de las preocupaciones de Rascón Banda se encuentra la alienación social del ser humano, haciendo hincapié en las capacidades humanas que permiten superar esas condiciones con la aparición de una comunidad solidaria que proyecte al hombre hacia su verdadera realización

Además de la escena anterior donde es patente la transgresión de un derecho humano, el Segundo Acto está plagado de muchas otras imágenes de abusos ocurridos en territorio estadounidense (el chicano que maltrata al recién llegado, el jefe que abusa del inmigrante, la explotación sexual que sufren las mujeres inmigrantes, etcétera), pero, es, sin duda, la última parte del texto dramático (de la Jornada XX a la XXIII) en donde el

dramatismo rascón baniano da cuenta a plenitud de la violencia, la discriminación y la injusticia social. La estructura de estas últimas jornadas nos presenta tres eventos continuos entrelazados: una ceremonia pseudo-religiosa, la persecución y tortura de dos inmigrantes y un interrogatorio a manos de la patrulla fronteriza.

La historia de estas tres jornadas da inicio después de una pelea en un bar de la que huyen José y Jesús. En la Jornada XX ambos aparecen dormidos en un valle cuando son despertados por voces en inglés. Lo que perciben al despertarse parece ser una ceremonia religiosa en la que un grupo de personas encapuchadas están procesando a varios sujetos. Aunque la imagen es un tanto ambigua, ya que es vista desde la distancia, el espectador sospecha que se trata de un grupo supremacista blanco que esta torturando a sus víctimas:

Coro I y II (Entrando en Escena) Aleluya...aleluya...aleluya...(Por una vereda aparece una procesión de encapuchados vestidos con túnicas blancas y llevando teas encendidas. Entre ellos se distinguen varios penitentes que cargan enormes cruces de madera. Las cruces son clavadas frente al sitio donde se encuentran Jesús y José. Alrededor de ellas y colocados jerárquicamente los encapuchados se aprestan a presenciar una ceremonia religiosa [...]. Los penitentes son colocados frente a las cruces y latigados) [...]. (70-72)

José y Jesús, que se encuentran escondidos observando con temor esa cruel ceremonia, son de pronto descubiertos por algunos miembros de la secta y, a pesar de sus intentos por esconderse, son más tarde capturados. A partir de este momento la construcción ficcional erigida por Rascón Banda en *Los ilegales* es entrelazada con un hecho real ocurrido en el estado sureño de Texas, en el que dos inmigrantes son torturados por una familia de rancheros:

PADRE: Tú, hijo, camina por allá. Tú, por acá. Cada quien jalará la cuerda en sentido contrario: El sucio cerdo tendrá que pasar por las brasas. [...].

PADRE: ¡Amarren a éste! No andaba lejos, ¿eh? (Los jóvenes atan a José en un árbol con el pecho y la cara hacia el tronco.)

HIJO MAYOR: Mira qué espaldas tan anchas, papi. ¿Le damos unos latigazos?

PADRE: Esta bien hijo. Quítenle la camisa.[...] (76-77)

El caso que en la vida real llevara a los tres miembros de la familia a la corte sería, ante la ineficacia y desigualdad del sistema legal estadounidense, una

simple estadística, ya que al final del proceso judicial, después de tres intentos de llevar a la familia Hanigan a la cárcel, serían declarados inocentes y por el contrario culpados los inmigrantes del delito de allanamiento de morada. Tal información es revelada al público en la puesta en escena, otra vez, mediante la presencia del informante. Pero a diferencia de sus anteriores intervenciones en donde existen cortes en escena, el informante en esta jornada aparece en medio de la acción dramática, acción en la cual los actores han quedado totalmente inmóviles. De esta forma la alienación resulta aún más explícita, ya que el espectador presencia en el mismo cuadro espacial los sucesos de la tortura y la injusticia futura que los inmigrantes vivirán en la vida real con la declaratoria de inocencia de los Hanigan por parte de las autoridades estadounidenses.

Finalmente, la última jornada nos presenta a José y Jesús sentados en dos banquillos frente a varios agentes de migración en un cruel interrogatorio que hace parecer a las víctimas victimarios:

AGENTE I: ¿Cuál es tu nombre? [...]

AGENTE VII: Why did you cross the border? [...]

AGENTE VIII: ¿Qué drogas usas? [...]

AGENTE VII: Have you got parasites? [...]

AGENTE VI: ¿Planeabas derrocar al Presidente de los Estados Unidos?

AGENTE I: Would you want to come back? [...]

(De pronto, cesa todo movimiento y sonido. Tres rayos de luz iluminan al informante, a José y Jesús, quienes, al tiempo que dialogan con el público, van avanzando hacia la alambrada que los separa de los espectadores.) (79-81)

La acción de “ver, juzgar y actuar”, señalada al principio de nuestro análisis, se presenta en esta última escena aún más poderosa. El espectador que acababa de presenciar la tortura de los protagonistas en la jornada anterior, ahora es expuesto a presenciar la criminalización de las víctimas por parte de las autoridades migratorias. La consecuencia inminente ante la representación de tales eventos tan dramáticos es la inmediata identificación del público con los actores y la acción dramática. Esta identificación inicial entre personajes y público es intencional por parte de Rascón Banda, pues lo que se busca es también un mayor rompimiento, alienación y descontextualización entre la historia contada en tablas y la

historia real de la vida de los inmigrantes afuera del teatro. Lo cual ocurre cuando intempestivamente los dos protagonistas torturados, José y Jesús, se levantan del interrogatorio y se dirigen al público, ahora transformados en los informantes. Es aquí, en este diálogo directo entre actores y espectadores en donde surge la práctica comunitaria tendiente a la movilización social. En esta dinámica se intenta crear un espacio para que a través de la participación directa con el público se llegue a un proceso reflexivo de acciones colectivas orientado a promover, contribuir e impulsar la transformación social. Esta aproximación dialógica se lleva a cabo en *Los ilegales* como un último intento de Rascón Banda para lograr una toma de conciencia o una nueva perspectiva en el espectador con respecto a la condición de los inmigrantes mexicanos, y, de este modo, causar un impacto más significativo y duradero en el espectador al finalizar la obra.

La trascendencia del montaje de Rascón Banda radica precisamente en entretejer fluidamente la historia ficcional representada por los actores y la historia real contada a través del informante. Cada uno de los actores en la obra recuerda a través de sus discursos ficcionales o reales, emociones articuladas a la descripción del problema para así resaltar la necesidad de actuar como colectivo social contra las injusticias sociales. Ambas historias son contadas desde diferentes perspectivas sensibles y mediante la utilización de un lenguaje distinto, pero el objetivo de ambas es la sensibilización del público frente a un problema real: la violación de los derechos humanos de los inmigrantes mexicanos. La idea tradicional del teatro como mero artefacto de entretenimiento, por tanto, es transformada en *Los ilegales* y pasa a convertirse en una herramienta de transformación social.

El viaje de los cantores

Con Hugo Salcedo, autor de la segunda pieza dramática que analizaremos, vemos un cambio profundo en la forma de escribir y presentar el teatro. El “realista realismo” que practicara Rascón Banda en *Los ilegales* va quedándose atrás para pasar a cultivar lo que a últimas fechas se ha denominado como “realismo virtual”. Dramaturgia que, en palabras de Enrique Mijares, presenta cualidades cibernéticas como “las

estructuras fractales abiertas a innúmeros desenlaces, la multiplicidad e intercambiabilidad de los personajes, la interactividad irrestricta entre hacedores y espectadores y la confluencia de distintos códigos culturales” (23). Es, pues, éste realismo virtual, una dramaturgia dirigida al público del siglo XXI, entrenado en el internet, el nintendo, el lenguaje cibernético y la digitalización electrónica, que hoy acude a los encuentros teatrales esperando una dinámica virtual sin prólogos, un ejercicio de percepción y respuesta, basado en supuestos y sobreentendidos de toda índole, donde los saltos al vacío, la fragmentación, las apariciones inesperadas, y los desenlaces insólitos son admitidos con toda naturalidad (Mijares 22). Los espectadores virtuales, en suma, buscan entrar a una sala teatral en donde puedan ellos mismos generar su propio espectáculo y llevarlo a su realidad cotidiana. Éste es el caso del texto dramático que nos ocupa, en donde Salcedo experimenta una disposición en la recepción lectural o espectacular, de forma tal que, como se explica en la nota inicial, la obra invita a la ordenación mediante una modalidad que sugiere el sorteo, para conseguir combinaciones diferentes en cada noche de representación o en cada ejercicio de lectura. El recurso intenta, como señala el propio Salcedo,

una participación activa del receptor en esta suerte de Tablero de Dirección, traspolado de *Rayuela*, la novela de Cortázar, que dispone en este caso del juego voluntario echado al azar de las diez secuencias que integran el libreto, con un total de combinaciones resultantes de la operación aritmética de 10 exponencial; es decir, 10 por 9 por 8 por 7, etcétera. (“Dramaturgia en el norte” 3)

Lo que sí no parece cambiar en este nuevo estilo de hacer teatro es esa continua actitud crítica contra las injusticias sociales—presente también en la obra de Rascón Banda—y esa invitación que se hace a levantar la voz en contra de la violencia generada por el sistema sociopolítico y económico que rige al mundo actual. Salcedo hace uso para este propósito de un mecanismo lingüístico intertextual en el que se entremezclan un lenguaje a veces literario, a veces popular o incluso musical con el discurso periodístico y jurídico del evento real detrás de la obra. De esta forma, como apunta Margarita Vargas, la obra presenta simultáneamente dos planos: uno evidente y otro subyacente (5). En el primero el espectador es confrontada o con la dimensión social negativa de la inmigración (es decir, el sufrimiento, la violación de derechos, la muerte

de inmigrantes, etcétera.) para crear así una empatía con los actores. En el segundo plano, el espectador es sacudido y despertado de su estupor a través de intervalos, canciones que interrumpen la trama, música, lenguaje soez y poético, etc., para recordarle al público que lo que está presenciando en tablas es solo una representación de la realidad. De esta forma se construye un diálogo virtual entre actores y público encaminado a la sensibilización y la búsqueda de acciones colectivas que promuevan la transformación social de una realidad injusta.

La obra escrita en 1989, acreedora del prestigioso Premio Tirso de Molina 1990, dramatiza eventos reales que llevan a 18 mexicanos a perecer de asfixia y deshidratación al quedar atrapados en un vagón de tren en el que viajaban escondidos el 1 de julio de 1987. Salcedo dilata la ya de por sí traumática historia al mostrarnos en escena no solo el evento de su muerte, sino además las desgracias de las mujeres que quedan solas, la conspiración que permite este tipo de entrada ilegal masiva y la imposibilidad de detener la marcha de los inmigrantes hacia el norte. Su obra es, pues, un testimonio del grave apuro en el que se encuentran los mexicanos que se ven obligados a emigrar a los Estados Unidos.

Temáticamente el texto dramático de Salcedo no nos presenta una conexión tan manifiesta con los derechos humanos, como lo hace la obra de Rascón Banda, más bien, como muchas otras de sus obras, *El viaje de los cantores* se nos presenta como una pieza que se encuentra anclada en las profundas complejidades del ser humano y su reposicionamiento en un sistema-mundo capitalista cada vez más fragmentado. Los personajes que nos presenta son más bien sujetos de los derechos humanos en un sentido amplio, al formar parte de una sociedad que, aunque sea simbólicamente, ha venido a reconocer la humanidad intrínseca de cada individuo. Por supuesto que la obra está orientada a explorar las vicisitudes de los inmigrantes, sin embargo, al reconocer Salcedo la dimensión global del fenómeno migratorio, va más allá y presenta al inmigrante como un individuo más dentro de nuestro mundo con plena subjetividad jurídica. Así, dentro de la obra encontramos, por ejemplo, personas discriminadas por su estado civil (el caso de Chayo y su pareja); individuos inducidos a la diáspora por la falta de un trabajo digno; sujetos acosados por las mafias

contrabandistas y/o finalmente personajes que encuentran la muerte en su intento por inmigrar.

Dentro de la rica temática migratoria que Salcedo nos ofrece en su pieza teatral, son dos los elementos que nos gustaría destacar. En primer lugar, el fenómeno del contrabando y la consecuente transmutación de los inmigrantes irregulares en mercancías. Y, en segundo, el tema de las lesiones corporales o la muerte que enfrentan los inmigrantes a consecuencia de las políticas migratorias restrictivas estadounidenses.

En forma general, la pieza escrita en diez escenas nos presenta en tablas la jornada infernal de los seis días que Chayo y sus compañeros de viaje vivirán al querer alcanzar el “sueño americano”. El poblado de Ojo Caliente es el inicio de esta marcha que los llevará primeramente a Ciudad Juárez, Chihuahua, para buscar los servicios de los famosos “polleros” y, posteriormente, a cruzar la frontera con destino a Dallas en un vagón de carga en el que más tarde encontrarán la muerte. Si bien la obra nos muestra la historia de un caso en particular publicado en el periódico *La Jornada* en 1987, con variantes, las trágicas consecuencias se repiten día con día en la noticias nacionales e internacionales, pues la inmigración irregular en México se ha convertido en una especie de práctica común. En la obra de Salcedo, la escena II acontecida en Ojo Caliente nos muestra explícitamente este particular fenómeno social:

MUJER 1: Ojalá se acomoden pronto a trabajar.

MUJER 2: Va a ver que sí, comadre. Usted no se ponga triste. Ya ni yo que tengo la 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 a Dallas. (32)

Como consecuencia de este éxodo masivo de varones en las comunidades expulsoras de inmigrantes, los pueblos que dejan atrás se quedan en una profunda desolación. Guanajuato, Zacatecas y Oaxaca son solo algunas de las tantas entidades en las que el alto nivel de migración ha dejado a comunidades enteras, prácticamente sin la presencia masculina⁴. En la

⁴ Según Miguel Moctezuma, investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas, la metáfora de pueblos habitados únicamente por mujeres debido a la migración masculina es totalmente real en estados como Zacatecas y Michoacán. En municipios como Nochititlan y Humilpan, por ejemplo, Moctezuma habla de un déficit de hombres equiparable a más del cincuenta por ciento, es decir, por cada

obra de Salcedo, *Ojo Caliente* es el ejemplo preciso de este tipo de localidades:

MUJER 3: [...] Este pueblo cada vez se queda más solo.

MUJER 2: Mujeres... puras mujeres solas por todo lados.

MUJER 1: Mujeres...mujeres corriendo a la estación del ferrocarril.

MUJER 4: Mujeres corriendo a la oficina de correo.

MUJER 3: Mujeres durmiendo solas.

MUJER 4: Mujeres metiéndose el dedo mientras lavan la ropa.

MUJER 2: No se haga la tonta, que ya la he visto.

MUJER 1: Mejor meterse el dedo, mejor apretarse un pezón, mejor morderse la lengua, mejor tragarse la mierda, mejor....

(Un gran silencio las mujeres quedan petrificadas.) (34-35)

Aquí Salcedo no solo nos presenta la desdicha—ocasionada por el sentimiento de soledad—de las familias separadas a consecuencia de la inmigración hacia los Estados Unidos, sino que además da inicio a ese juego bidimensional del que se hace referencia en páginas anteriores. En un primer plano es evidente el esfuerzo de Salcedo de enlazar al espectador con el sufrimiento de las madres que se quedan atrás, pero al mismo tiempo hay un corte o fragmentación en este vínculo a través del lenguaje vulgar o soez que se revela en la conversación, para lograr así la desalienación del público y su consecuente reflexión colectiva. El lenguaje utilizado por Salcedo, por este motivo, ratifica, además de la dimensión artística, la condición política de su dramaturgia. Se trata, entonces, de un lenguaje perceptible para la clase social a quien va dirigido a fin de lograr, por medio de este instrumento, que el espectador sea un ser teatralizado. Es decir, no se trata de que el público consuma una obra de teatro, sino que con un efecto de distanciamiento pueda mantener una postura crítica frente a la obra y una postura activa frente al mundo, en este caso particular, frente a las injusticias que viven los inmigrantes mexicanos indocumentados. La importancia que tiene la dimensión política del lenguaje utilizado por Salcedo en esta obra se refleja en la creación de un lenguaje que le es útil para expresar su visión del mundo y también se constituye en una herramienta adecuada a la forma del teatro que quiere

10 mujeres residentes de estos pueblos existen solo 4 hombres. Para mayor información véase el estudio *Diagnóstico de la migración internacional y lineamientos de intervención para la región centro occidente* coordinada por el citado autor.

implementar: un teatro generador de una conciencia grupal tendiente a la búsqueda de la justicia social.

El inmigrante mexicano al emprender su viaje tiene conciencia de las altas posibilidades de fracasar y de los peligros que puede encontrar, pero difícilmente le pasa por la cabeza la idea de la muerte, de hecho, generalmente solo desea ausentarse de sus tierras temporalmente. “Son solo unos meses” manifestaría el Chayo a su mujer al despedirse en la estación de Zacatecas (35). Sin embargo, como ya lo hemos venido señalando, las posibilidades de perder la vida en el viaje cada vez son más altas. La conversación que abre la escena I del texto dramático de Salcedo refleja espléndidamente los riesgos y peligros que enfrentan los inmigrantes en su intento por llegar a los Estados Unidos; entre ellos, por supuesto, el de la muerte.

Lauro, Rigo y Martín son tres inmigrantes que se encuentran en Ciudad Juárez esperando el momento preciso para cruzar la frontera. La conversación gira alrededor de experiencias que les han contado sobre otros inmigrantes mexicanos que han intentado llegar a los Estados Unidos. Aunque la conversación por momentos parece esperanzadora: “Mira, 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 eso” (24); la verdad es que conforme transcurre la plática, el miedo parece apoderarse de ellos:

RIGO: A mí ya me entró el 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 rajarse...

RIGO: Y hace poco ... ¡no supieron! Un montón de muertos adentro del tren. Asfixiados. (23-24)

El miedo llega a ser tan extremo que en un ejercicio narrativo claramente “rulfiano,” Salcedo nos presenta a uno de los personajes con la sospecha de que los tres ya han muerto:

RIGO: ¿Y si ya estamos tronados?

LAURO: ¿Qué traes tú?

RIGO: Si ya, desde el otro día, al querer pasar la línea nos balacearon, y aquí estamos como pagando las culpas.... (25)

Aquí, la acción teatral propuesta por Salcedo va más allá del mero distanciamiento “brechtiano”. Lo que vemos es un rompimiento total de la linealidad aristotélica y la cohesión narrativa de la obra. Si de por sí la propia estructura de la pieza teatral nos presenta una “destemporización” de la historia, alterando el orden de los acontecimientos reales, la multisequencialidad de la escena anterior (vida-muerte; presente-pasado) hace aún más palpable la negación de la realidad cotidiana, acrecentándose de esta forma la interactividad en tiempo real entre el público y la obra. Ante la duda del espectador sobre el “estatus biológico” de los tres protagonistas de la escena anterior y la consecuente posibilidad de que éstos ya estén muertos, se hace una invitación indirecta al público a reflexionar (y actuar en consecuencia) sobre el protagonismo de la muerte en la inmigración de mexicanos a los Estados Unidos. Ética y estética parecen, entonces, entrecruzarse en la práctica teatral de Salcedo, la cual se levanta en una suerte de dialéctica viva que establece relaciones armónicas entre la forma y el contenido, la subjetividad creadora y la objetividad social.

Decíamos anteriormente que uno de los objetivos de la obra de Salcedo es invitar al público a reflexionar sobre el protagonismo de la muerte en el fenómeno de la inmigración indocumentada mexicana. Dicha preocupación surge de su calidad de habitante fronterizo. Como residente de la frontera, Salcedo conoce de primera mano los peligros que tienen que enfrentar los inmigrantes mexicanos. Son ellos, los residentes fronterizos, los que atestiguan a diario la muerte de inmigrantes por arma de fuego, ahogamiento, insolación, hipotermia o por asfixia, como el caso real de los 18 mexicanos fallecidos que sirve de referente histórico al texto dramático que nos ocupa. Para Salcedo, entonces, la migración hacia el norte es “una migración trágica: un viaje a lo desconocido, al mas allá, a la muerte” (224).

Precisamente uno de los motivos principales del incremento de la mortalidad de los inmigrantes es el fortalecimiento de la seguridad fronteriza de la que habla el personaje Rigo (como la erección de barreras físicas, el uso de tecnología de detección y drones, la instauración de puestos militares, etc.). Se trata de estrategias cuasimilitares destinadas a incrementar la probabilidad de aprehensión en los principales corredores

fronterizos hasta el nivel de que los inmigrantes potenciales sean desalentados de abandonar sus comunidades de origen en México.⁵ El problema con este tipo de estrategias antiinmigrantes es que las mismas no solo han incrementado los riesgos de los inmigrantes y la violación de sus derechos humanos por parte de las autoridades migratorias estadounidenses, sino que también han provocado inadvertidamente condiciones ideales para el desarrollo de las llamadas bandas de tráfico de indocumentados. En la historia de más de cien años de inmigración entre México y Estados Unidos ha sido una constante la presencia de personas que por un pago ayudan a otras a cruzar la frontera (según las regiones se les conoce como polleros, coyotes, o balseros), pero ha sido, sin duda, la instauración de esta estrategia fronteriza el detonante principal del crecimiento de esta mafia mexicana. Gavilán Pollero y el Mosco, personajes de la obra, son arquetipos perfectamente contruidos de este tipo de contrabandistas que, de acuerdo a datos recientes, ocupan después del tráfico de drogas en México la segunda actividad ilegal con más dividendos:

EL GAVILÁN: Pues el Mosco les dirá a qué horas brincar del vagón. Acuérdense que tienen que entregarme para mañana antes de salir, las 50 bolas; y allá, llegando, le dan las otras 50 al Mosco. Eso es para que vean que todo es derecho.

UN ILEGAL: Yo te había dicho que nada más tenía 80 y me dijiste que no había pedo.

EL GAVILÁN: ¿Te dije? Ya ni me acuerdo. (Enojado) ¡No, señores! Les sale en 100 el boleto o no hay trato [...].

EL MOSCO: Mira eso si quieres. A nadie se le obliga. Ya se nos agotaron los boletos de Pullman y de Primera Especial. (38-40)

Dada la rentabilidad de este negocio ilícito, este sistema ha transformado a los inmigrantes indocumentados de seres humanos a simples mercancías. Los inmigrantes se han convertido en carga desechable. Todas las prácticas conectadas a la transportación y protección de drogas ilegales ahora son aplicadas al contrabando humano: cargar tanta mercancía como sea posible, deshacerse de cualquier cosa que incremente el riesgo de captura (inmigrantes que no pueden seguir el ritmo de los traficantes en los desiertos) y en algunos casos la venta o robo de mercancía de carteles

⁵ Véase por ejemplo los documentos *Border Patrol Strategic Plan: 1994 and Beyond* y *Border Control: Revised Strategy Is Showing Some Positive Results* en <http://www.gao.gov/products/GGD-95-30>

rivales. Como mercancías explotables, los inmigrantes tienen que pagar enormes cantidades de dinero por un viaje que de tener los documentos costaría mucho menos de lo que se cobra. Los inmigrantes son además sujetos a condiciones abusivas, como la de amontonarlos en espacios reducidos. La historia tan bien construida por Salcedo nos muestra claramente esta trasmutación mercantilista en la escena III de la obra:

EL GAVILÁN: [...] Para que convenga hacer el viaje tienen que ser cerca de diez, por lo menos

EL CHAYO: ¿No somos muchos? Digo por el espacio del vagón. (39)

La preocupación de Chayo y sus compañeros es evidente, como se ve en el diálogo anterior, pero, dada la necesidad de los inmigrantes de llegar al “otro lado”, deciden ponerse en manos de contrabandistas sin escrúpulos. Aunque los Estados ya están comenzando a poner atención al tráfico ilícito de inmigrantes (pensemos, por ejemplo, en el Protocolo contra el tráfico ilícito de migrantes por tierra, mar y aire del 2006), es un hecho que dicha práctica hoy en día violenta el derecho de los inmigrantes a un trato humano y, además, puede poner en peligro la seguridad y la vida de la personas, prerrogativas protegidas por el artículo 3º de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Es precisamente en la denuncia de esta última prerrogativa, es decir, el derecho a la vida de todo ser humano, en donde encontramos el mensaje más poderoso del texto dramático de Salcedo. Al documentar el sufrimiento y muerte de cada uno de los 18 inmigrantes, Salcedo no solo muestra las atrocidades a las que se ven expuestos los inmigrantes al querer cruzar la frontera, sino además rescata la humanidad perdida en el frío conteo de muertes que nos presenta la estadística demográfica. Para ello Salcedo hace uso de la musicalización en la conversación previa a la muerte de los inmigrantes que se encuentran atrapados dentro del vagón de tren:

EL CHAYO: Otra vez se paró [el tren].

EL TIMBÓN: (Gritando)

¡Camina, pendejo, camina![...].

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

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...” (71-73)

Las alusiones a la música y el uso de un lenguaje “poético-musical” abren de forma alegórica para el espectador la posibilidad de una exploración más profunda y humana de los sentimientos, deseos y miedos de los inmigrantes ante la posibilidad de la muerte. Priscila Meléndez sugiere que la utilización de la música y el lenguaje poético en la obra es un mecanismo que esboza lo que no se dice en los diálogos y que permanece escondido debajo de la superficie (30). Para nosotros, más bien, se trata de un dispositivo “humanizador”. Salcedo yuxtapone al drama, el júbilo producido por la música, modificando de esta forma la noción trágica de la muerte. Esta deconstrucción positiva de la trágica historia permite iluminar de forma más humana la vida de los dieciocho inmigrantes fallecidos, enumerados al principio de la obra en una simple nota del periódico *La Jornada*. Pero, además, la música se convierte también en el hilo conductor de la historia que produce la desalienación del público buscada por Salcedo. Ya desde las primeras escenas de la obra vemos el tono melódico de las conversaciones de los personajes en una especie de letanía musical, pero es especialmente en las últimas escenas en donde la música pasa a convertirse en un elemento protagónico e independiente de la obra. De esta forma la música en *El viaje de los cantores* se sitúa con una iniciativa propia; es decir, autónoma en relación al texto. Ésta ya no es el comentario cantado del texto, por el contrario, llega incluso a contradecirlo, como sucede en la escena anterior en la que el Chayo aparece cantando una de las piezas musicales rancheras más emblemáticas de México: *El rey*, cuyo protagonista, al más puro estilo machista, presume el control total de su destino: “con dinero o sin dinero / hago siempre lo que quiero / y mi palabra es la ley”. Pero a diferencia de lo sugerido por la canción, el destino de Chayo y los otros dieciocho inmigrantes que se encuentran encerrados en el vagón de tren no depende de ellos mismos, sino de un “milagro” que permita abrir la puerta del tren que se encuentra atorada. Esta contradicción presentada por Salcedo entre la acción dramática y el mensaje melódico produce un extrañamiento en tanto quiebra el flujo emocional de la acción y obliga al espectador a reflexionar sobre la ruptura

narrativa que acaba de presenciar. Ruptura que permite, de nueva cuenta, traer a reflexión tanto el protagonismo de la muerte en la inmigración indocumentada como la responsabilidad que tenemos como sociedad de abogar por el bien común y denunciar la injusticia social.

Por eso, la muerte física de los inmigrantes no es escenificada de forma directa en la obra. La revelación se realiza a través de un sordo monólogo interpretado por el único sobreviviente de la tragedia. De esta forma Salcedo es capaz de intensificar los sentimiento de soledad e incomprensión de la víctima y acentuar consecuentemente su reproche sobre la indiferencia de la sociedad ante la muerte de los inmigrantes:

[...] Ya estaba oscuro cuando el tren se paró para siempre. Ya no caminaba y nunca llegaríamos. [...] Todos gritaban a oscuras sin importarnos ya si nos oían los de la migra o no. Quién sabe quien se le aventó al Mosco y luego todos a patearlo en el suelo, hasta que se sofocó el aire y ya no podíamos respirar. Comenzaron todos a jalonearse las ropas y los pelos. [...] Yo puedo hacer un agujerito y pegue allí la boca. [...] A nadie le dije porque me hubieran quitado de allí. A nadie, ni al Chayo, el de los versitos, ni al Mosco que estaba con la cabeza toda rajada, ni al desconocido...un desconocido que llegó cuando ya iban a cerrar la puerta. Pagó su cuota. Ese no habló con nadie. Ni se movió. Ese también está muerto, ¿verdad? ¿No me oyen? ¿Por qué no me contestan? Ya lo he dicho todo [...]. ¿A dónde se fueron todos? No me hagan esto... Todos me conocen como el Miqui. Así me dicen desde chico. ¿Qué más quieren que les cuente? (43-44)

Ante tal tragedia, ante tal tribulación, Salcedo nos despliega la imagen del sacrificio redentor. Los inmigrantes son pues el Cristo muerto, víctima una vez más de la miseria de la humanidad: “Cristo ha muerto nuevamente. Cristo ha muerto en un vagón de ferrocarril” (83) proclamaría al final de la obra el sacerdote de Ojo Caliente durante la homilía para la celebración de las exequias de los inmigrantes. La materialidad sonora del testimonio presentado por Hugo Salcedo afecta en este sentido no solo el orden de lo sensible, sino que lo estético es redefinido a tal punto que el dolor de los demás nos toca, nos nombra, y al hacerlo nos incluye en la escena de la que permanecemos ajenos. De esta forma, al igual que lo sucedido en *Los ilegales*, el público es invitado, en un ejercicio virtual, a identificar al perpetrador y al acto de constreñimiento, e incitado, además, a efectuar una interpelación política de carácter humanista:

Señores, este acontecimiento debe ser de reflexión para todos nosotros. Debe de abrigar la justicia y la esperanza que llegará muy pronto y que debemos esperar no con los brazos cruzados, no sentados en actitud contemplativa, sino luchando y defendiendo nuestros derechos. (83)

Conclusiones

A través de las reflexiones vertidas en estas páginas, hemos podido ver la forma en la que dos de los más importantes dramaturgos mexicanos de los últimos años han intentado reflejar en su obra la problemática de la inmigración mexicana a los Estados Unidos. En ambos casos hemos atestiguado, además, el entrecruzamiento de los derechos humanos y la representación teatral. Víctor Hugo Rascón Banda y Hugo Salcedo ven a la sociedad como un espacio de conflicto y orientan su práctica teatral hacia la transformación social, fortaleciendo de esta forma todos aquellos procesos sociales que buscan una sociedad más justa.

Todo lo anterior permite conceptualizar, además, al teatro como una herramienta útil que puede favorecer el escenario de la acción comunitaria. El teatro practicado por estos dramaturgos es uno que busca el empoderamiento de las personas que no distinguen en sí mismas capacidades crítico-discursivas, permitiéndoles liberar desde su interior lo que quieran expresar, generando en ellos una gama más amplia de accionar y construir el mundo. Como pudimos apreciar su práctica teatral hace uso de herramientas distintas para sensibilizar y promover en el espectador la participación social en los espacios públicos en los que ocurran violaciones a los derechos humanos. Pero es importante recordar que en última instancia el teatro no da soluciones, éstas le corresponden definir las a los espectadores en la vida diaria.

Lo anterior no hace más que reafirmar la idea planteada, ya hace algunos años, por el investigador Paul Rae de la complementariedad entre el teatro y la justicia social (34). En México existen por supuesto muchos ejemplos de esta interdependencia, este breve estudio es solo una pequeña prueba del talento de escritores mexicanos que, como hemos visto, han tenido la sensibilidad de percibir las transformaciones de la vida cotidiana y de adecuar sus piezas dramáticas al momento y contexto social en que se desarrollan.

Obras Citadas

- Berrueco García, Adriana. *El derecho y la justicia en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda*. México: IIJ-UNAM, 2011.
- Bonilla, María. “El teatro de Rascón Banda: injusticia y violencia en tiempos de desorden”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 71 (2009): 187-198.
- Cárdenas, Sonia. *Human Rights in Latin America. A Politics of Terror and Hope*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). *Opinión Consultiva OC-18/2003*.
- De Ita, Fernando. “La danza de la pirámide: historia, exaltación y críticas de las nuevas tendencias del teatro en México”. *Latin American Theater Review* 23:1 (1989): 9-17.
- Declaración Universal de Derechos Humanos*. 3 Nov. 2013
<<http://www.un.org/es/documents/udhr/index>>
- Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Tau, 1968.
- Encuesta sobre Migración en la Frontera Norte de México*. 3 Nov. 2013
<<http://www.colef.net/emif/>>
- Leñero, Vicente, comp. *La nueva dramaturgia mexicana*. México: Ediciones El Milagro, 1996.
- Meléndez, Priscilla. “The Body and the Law in the Mexico/US Borderland: Violence and Violations in Hugo Salcedo’s *El viaje de los cantores* and Sabina Berman’s *Backyard*”. *Modern Drama* 54.1 (2011): 24-44.
- Mijares, Enrique, comp. *Dramaturgia del norte: Antología*. Nuevo León: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2003.
- Rae, Paul. *Theatre & Human Rights*. New York: Palgrave, 2009.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Los ilegales*. México: UAM, 1980.
- Salcedo, Hugo. *El viaje de los cantores y otras obras de teatro*. México: Tierra Adentro, 1990.

Vargas Margarita. "El viaje de los cantores como la dramatización de 'La dialéctica de la soledad'". *Latin American Theatre Review*. 43.2 (spring 2011): 1-11.

Sikkink, Kathryn. *Activistas sin fronteras. Redes de defensa en política internacional*. México: Siglo XXI, 2000.

Tarrow, Sindney. *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Editorial Alianza 1998.