

Béatrice Bottin, Puerto Gómez Corredera y
Jon Iturregi Ikarán (eds.)

Las artes escénicas en el cruce de fronteras

Siglos XX y XXI



PETER LANG

Las artes escénicas ofrecen una multiplicidad de expresiones y espacios de representación para reflexionar sobre la pluralidad de fronteras. Líneas divisorias, límites impenetrables o permeables, las fronteras son duales y ambiguas. Suscitan el interés, despiertan la curiosidad, provocan el rechazo, son fuentes de malestar y angustia. Asimismo, inspiran desconfianza y recelo. Los lugares, la mediación, así como la relación con el otro y la incertidumbre son temáticas estrechamente vinculadas con el concepto de frontera y representan una inagotable fuente de inspiración para los creadores y creadoras. Los doce capítulos que componen este volumen estudian la interpretación de las fronteras y sus representaciones en las artes escénicas en los siglos XX y XXI y proponen un análisis de las temáticas relacionadas con la igualdad de oportunidades, la migración, la movilidad, las instituciones, el acceso a la justicia y el camino hacia sociedades pacíficas, igualitarias e inclusivas.

Béatrice Bottin es Profesora Titular de Literatura española contemporánea en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour. Sus líneas de investigación se centran en las Artes escénicas y visuales.

Puerto Gómez Corredera es profesora contratada de español en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour. Sus líneas de investigación son el teatro y las puestas en escena.

Jon Iturregi Ikarán trabaja en su tesis doctoral sobre el teatro contemporáneo (siglo XXI) en el País Vasco norte en cotutela entre la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour y la UPV/EHU.

ISBN 978-3-631-94037-2



9 783631 940372

www.peterlang.com

Béatrice Bottin, Puerto Gómez Corredera y
Jon Iturregi Ikarán (eds.)

Las artes escénicas en el cruce de fronteras

Siglos XX y XXI



PETER LANG

Berlin · Bruxelles · Chennai · Lausanne · New York · Oxford

Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.de>.

Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

Names: Bottin, Béatrice, 1974- editor | Gómez Corredera, Puerto editor | Iturregi Ikarán, Jon editor

Title: Las artes escénicas en el cruce de fronteras: siglos XX y XXI / Béatrice Bottin, Puerto Gómez Corredera, Jon Iturregi Ikarán (eds.).

Description: Berlin; New York: Peter Lang, 2026. | Includes bibliographical references.

Identifiers: LCCN 2025035821 (print) | LCCN 2025035822 (ebook) |

ISBN 9783631940372 hardback | ISBN 9783631940389 pdf | ISBN 9783631940396 epub

Subjects: LCSH: Performing arts--Social aspects | Emigration and immigration in the performing arts | Performing arts--History--20th century | Performing arts--History--21st century | LCGFT: Essays

Classification: LCC PN1590.S6 A76 2025 (print) | LCC PN1590.S6 (ebook)

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2025035821>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2025035822>

Este volumen nace de un proyecto de investigación interdisciplinar titulado "Cuestionar las fronteras y afrontar el reto de la diferencia" llevado a cabo por la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour en Francia (UPPA), financiado por la Unidad de Investigación Arts/Langages: Transitions & Relations (ALTER - UR 7504) de esta institución, la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y la Asociación Internacional de Teatro Siglo XXI (AITS21).

Imagen de cubierta: "Sin título". Hugo Salcedo. Técnica mixta sobre papel. 30.5 x 23 cm.

ISBN 978-3-631-94037-2 (Print)

ISBN 978-3-631-94038-9 (ePDF)

ISBN 978-3-631-94039-6 (ePUB)

DOI 10.3726/b23271

© 2026 Peter Lang Group AG, Lausanne (Suiza)

Publicado por Peter Lang GmbH, Berlin (Alemania)

info@peterlang.com

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Esta publicación ha sido revisada por pares.

www.peterlang.com

Contacto sobre el Reglamento relativo a la seguridad general de los productos (RSGP):
gpsr@peterlang.com

Índice

Introducción	9
<i>Béatrice Bottin, Puerto Gómez Corredera y Jon Iturregi Ikarán (eds.)</i>	
Teatro y fronteras: una reflexión sociocultural	
Una lectura al teatro de tema migratorio en México	21
<i>Hugo Salcedo Larios</i>	
Migración y teatro. Variedad de perspectivas sobre la migración en el teatro mexicano actual	35
<i>Eszter Katona</i>	
Hacia la frontera sur: el fenómeno migratorio como línea discursiva y temática en el teatro del norte. México siglo XXI	51
<i>Gonzalo Toledo Albornoz</i>	
Mercy Bustos, ni frágil ni inmigrante, una escritura desde las diferencias	65
<i>Karin Chirinos Bravo</i>	
Bilingüismo y plurilingüismo en el teatro español contemporáneo: problemas y... ¿soluciones?	79
<i>Lourdes Bueno</i>	
Fronteras espaciales y creaciones intermediales	
La ceguera como investigación y práctica interdisciplinar en artes escénicas	93
<i>Melania Olcina y Eneko Lorente</i>	

ÍNDICE

Migración, género y danza en la obra de Magdalena Brezzo	109
<i>María Navarro Durán</i>	
Plástica y poética del horror en <i>Éxodo</i> de Julio Salvatierra y Roberto Cerdá	127
<i>Marina Ruíz Cano</i>	
Representar la crisis migratoria: la frontera como espacio teatral en la obra <i>Bidasoa mintzatuko balitz</i>	143
<i>Jon Iturregi Ikarán</i>	
El Teatro del Oprimido: Parastoo Theater y las narrativas de la distancia	157
<i>Sergio Camacho Fernández</i>	
Experiencias y prácticas pedagógicas	
El teatro como herramienta pedagógica para fomentar el trabajo colaborativo a través de <i>El viaje de los cantores</i> de Hugo Salcedo	173
<i>Puerto Gómez Corredera</i>	
Adaptación cultural y lingüística en las enseñanzas teatrales en Asia	189
<i>Elynn Tan</i>	
Sobre los autores	207

Migración y teatro. Variedad de perspectivas sobre la migración en el teatro mexicano actual

Eszter Katona
Universidad de Szeged—Hungria

Resumen: El teatro siempre ha sido sensible al problema de la migración, que conlleva conflictos y consecuencias de tipo sociocultural, psicológico, político y económico. La migración desde México hasta Estados Unidos es un tema recurrente en el teatro mexicano de los siglos XX y XXI. El artículo, que analiza cuatro dramas (*El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo; *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica; *Nueva York versus El Zapotito*, de Verónica Musalem; y *La cubeta de los cangrejos*, de Juan Carlos Embriz), pretende llamar la atención sobre esta temática de la dramaturgia mexicana actual, a través de obras que nos ofrecen una amplia variedad de perspectivas y visiones.

Palabras clave: migración, EE. UU., México, dramaturgia mexicana actual, teatro

“El siglo veintiuno será el siglo del migrante”, constata Thomas Nail (2015: 1¹) al inicio de su libro *The Figure of the Migrant*. Aunque estamos aún en la misma centuria y, por ende, carecemos de la distancia temporal suficiente, podemos dar la razón al filósofo estadounidense: la migración constituye un tema dolorosamente actual. Este fenómeno se atribuye frecuentemente a circunstancias de conflictos bélicos o de otras formas de persecución violenta, así como a la precaria situación económica que enfrentan muchos países de origen de los migrantes. Las dos guerras mundiales, las crisis económicas y monetarias y las guerras más recientes de nuestro siglo también han obligado a multitud de personas a buscar oportunidades y seguridad en otros países, ya sea de manera temporal o definitiva². Los gobiernos implicados en el fenómeno migratorio intensifican sus esfuerzos para imponer leyes restrictivas y construir barreras o vallas. Estos procedimientos legislativos, por una parte, pueden reducir el número de las personas que transitan por la frontera, por

¹ La traducción es mía.

² Según la estadística de la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR), al cierre de junio de 2024, el número de personas desplazadas a nivel mundial debido a persecuciones, conflictos, violaciones a los derechos humanos, violencia o graves alteraciones al orden público ascendía a 122,6 millones. En comparación con 2023, esta cifra supone un incremento del 5%, lo que equivale a 5,3 millones de personas. Disponible en: <https://www.acnur.org/tendencias-semestrales>

otra parte, no solucionan el problema, solo obligan a los emigrantes a recurrir a operaciones clandestinas y arriesgadas, cuyo resultado es el florecimiento del contrabando humano y el aumento del número de víctimas. En las épocas históricas, la migración ha estado motivada por diversos factores, tales como razones religiosas, raciales, políticas, sociales, económicas o culturales. Desde la perspectiva de las personas que emigran, lo común entre estas motivaciones es la sensación de la pérdida: la de la patria, de las raíces, de la identidad y, en la mayoría de los casos, la de la familia. Es decir, la ruptura no es simplemente geográfica, sino cultural, social y psicológica.

La migración es un tema central para la dramaturgia mexicana en los siglos XX y XXI y, como comprueba Hugo Salcedo, “la compleja e histórica relación de interdependencia entre [los dos países] [...] establece múltiples directrices referenciales que bien han aprovechado los dramaturgos [...]” (Salcedo, 2012). En adelante, nos enfocamos en la migración de los mexicanos hacia Estados Unidos —“un caso único en [...] la historia de la migración internacional” (Massey, Durand, Malone, 2009a: 31)— vista e interpretada a través del prisma del teatro mexicano actual. El artículo aborda la temática de la migración mexicana desde una perspectiva teatral, con el análisis de cuatro dramas seleccionados entre 1990 y 2010 que ofrecen perspectivas y visiones variadas, desde el realismo poético hasta lo infantil, lo mágico y lo onírico.

³ Según Massey, Durand y Malone, es único por una parte por “el hecho de que no solo están implicados dos países, sino dos estándares de vida muy diferentes que comparten una línea fronteriza de 3000 kilómetros de extensión”, y, por otra, también por “su antigüedad” (2009a: 31). Las raíces del fenómeno se remontan hasta el Tratado Guadalupe Hidalgo con el que terminó la guerra entre México y los EE. UU. en 1848, y desde entonces se diferencian cinco etapas: la era del enganche (1900–1929); la de las deportaciones (1929–1941); la de los braceros (1942–1964); la de la inmigración indocumentada (1965–1986); la fase bipolar (1987–2007); y la de la última década (desde 2007-hasta la actualidad) (Massey, Durand, Malone, 2009a; Durand, 2016). La población inmigrante mexicana creció de forma constante hasta 2010, duplicándose aproximadamente en las décadas de 1980 (2.2 millones) y 1990 (4.3 millones) y alcanzando un máximo de más de 11,7 millones de personas en 2010. Tras un descenso constante entre el periodo del 2010–2022, se produjo un repunte en 2023, cuando el número de inmigrantes mexicanos volvió al nivel anterior a la pandemia de unos 10,9 millones (Batalova, 2024).

1. *El viaje de los cantores* (1989), de Hugo Salcedo

El drama de Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*, galardonado con el Premio Tirso de Molina en 1989, se inspiró en una noticia periodística publicada en varios diarios, el 3 y 4 de julio de 1987, en la que se dio a conocer la trágica historia de dieciocho mexicanos asfixiados en un vagón de tren mientras intentaban cruzar de manera ilegal la frontera entre México y Estados Unidos. Al examinar el tren de mercancías, los guardias de la frontera descubrieron los cadáveres y a un único superviviente, el joven Miguel Tostado⁴.

Esta tragedia real constituye la trama de la pieza teatral, la cual fue recibida con gran interés por parte de la crítica debido a múltiples factores. En primer lugar, la obra expresaba el sentido público de frustración e indignación ante las deplorables condiciones de vida (desempleo, pobreza y hambre), que habían provocado, y siguen provocando en la actualidad, viajes trágicos y desesperados. Además, la obra invitaba a la reflexión sobre la migración y el contrabando humano, cuya actualidad es indudable, a pesar de que la obra de Salcedo ya ha cumplido más de tres décadas. Por último, el drama mereció el reconocimiento de la crítica también por su alto valor artístico: es un teatro innovador, hermoso e impactante (Beardsell, 2014: 9).

Hugo Salcedo sugiere en la nota del autor que introduce el texto del drama tres caminos posibles para una puesta en escena. Por un lado, el director puede seguir el orden del texto dramático, desde la escena I hasta la X. Por otro lado, es posible una escenificación según la cronología de los acontecimientos, organizando las escenas según las fechas y horas indicadas al comienzo de cada escena. Para una representación realista, el orden cronológico sería el más adecuado, sin embargo, el texto publicado sugiere la otra opción. La tercera manera de una posible puesta en escena recomienda un sorteo entre las diez escenas ante cada representación con el propósito de generar distintas combinaciones en cada noche (Salcedo, 2014: 30). Ordenar las escenas según este juego conlleva, según señala el propio dramaturgo, una participación activa del receptor (Mijares, 2003: 3). En este caso, subraya Beardsell (2014: 19), es el azar el que determina la combinación de las escenas, el mismo azar que intervino también en el destino de los migrantes asfixiados. La estructura fractal de la obra, compuesta por múltiples combinaciones intercambiables, permite una interactividad entre creadores y espectadores. Gracias a esta

⁴ El ABC también publicó la noticia el 4 de julio de 1987 (Carrascal, 1987: 46).

estructura, a la multiplicidad de combinaciones, a la intercambiabilidad de las escenas y a la interactividad entre creadores y espectadores, la obra tiene una dramaturgia actual y dirigida al público del siglo XXI, acostumbrado a la velocidad de nuestra era digitalizada (Mijares, 2003: 22).

Los personajes masculinos de la obra son los indocumentados que eligen el viaje arriesgado: cinco hombres con nombres propios (El Chayo, el Miqui, el Timbón, el Noé), cuatro indicados simplemente con números (Uno, Dos, Tres, Cuatro) y un misterioso Desconocido. Dos hombres, el Mosco y el Gavilán son los polleros, los traficantes de personas. Aparecen además tres hombres —Lauro, Rigo y Martín— en la escena I, y dos —José y Jesús— en la escena V, que aún esperan su turno. El grupo de estos últimos aparece, a las 11 de la mañana del 2 de julio, apenas descubiertos los dieciocho muertos, mientras que el grupo de los tres lo hará varios meses después de la tragedia. Con esta ampliación de la dimensión temporal, el autor sugiere que los tristes acontecimientos siempre se repiten, la tragedia de los dieciocho mexicanos no detiene los viajes funestos ni impide que otros sigan arriesgando su vida al intentar cruzar la frontera nortea (Beardsell, 2014: 18–19). El único personaje que tiene nombre y apellidos propios es Miguel Tostado Rodríguez, apodado el Miqui, un joven de 24 años que sobrevivió al viaje y que desempeña un crucial papel dramático: en forma de monólogo narra lo que sucedió en el tren. Mediante esta estrategia, Salcedo consigue evitar la representación directa del horror de la muerte de los emigrantes. El último personaje masculino, el Sacerdote, entra en la última escena para celebrar la oración fúnebre. A través de este discurso, el autor transmite un mensaje sobre la importancia de la reflexión y la lucha por la justicia social.

Junto a los hombres, en las escenas II, VII y X aparecen mujeres del pueblo. Son abuelas, madres, esposas y novias, unidas por el mismo destino: la soledad y el abandono. La vida de “los que salen” es solo una faceta de la problemática de la emigración, sin embargo, no es menos importante el examen de la otra, la de “las que se quedan”. La obra contiene varias escenas que orientan nuestra mirada justamente hacia este aspecto: vemos a mujeres, sin nombres propios, indicadas simplemente con números, que están acostumbradas ya a esa existencia sin hombres —sean sus maridos o sus hijos—, y la sensación de pérdida se ha convertido en una constante en sus vidas. Del grupo femenino se destaca la Mujer 5, la compañera embarazada del Chayo. Está aislada entre las otras mujeres porque su comportamiento provoca la hostilidad de

las otras. Sin embargo, hacia el desenlace de la obra, se une a la comunidad de las mujeres, visto que ella también ha perdido a su hombre y comparte con las otras el dolor del luto. Otro personaje femenino que se destaca del coro es la Abuela⁵, quien se encierra en su ceguera y habla en un monólogo para subrayar aún más su soledad y aislamiento. Esta mujer anciana es la abuela del Mosco, un coyote contrabandista que también muere en el tren. Sin embargo, en los recuerdos de la vieja, el joven aparece como un pobre huérfano, un nieto venerado, un hombre de bien. El tema de la remesa —“mi nieto [...] me manda dinero”— es un tema recurrente de las obras teatrales que abordan la temática migratoria mexicana.

Es interesante examinar la construcción dramática de las escenas según la aparición de los dos sexos. Con la excepción de la escena de despedida entre el Chayo y la Mujer, los personajes masculinos y femeninos nunca se encuentran dentro de la misma escena, ya que cada género aparece separado del otro. Con eso el dramaturgo subraya aún más el sentimiento de soledad y abandono que aqueja a las mujeres. El éxodo masivo de los hombres ha dejado comunidades mexicanas enteras sin presencia masculina (Reyes-Zaga, 2016: 138).

El drama de Hugo Salcedo es un ejemplo del teatro social con una voz crítica y comprometida: “Debemos luchar por un país más justo” (Salcedo, 2014: 63) suena en el discurso del Sacerdote. En el resumen del “itinerario del viaje”, al comienzo del drama, al evocar la ceremonia funeral en el cementerio, a la que acudieron cerca de veinte mil personas, Salcedo formula su opinión: “Hay demandas de empleo y de justicia por parte de los familiares y de los jóvenes asistentes; y como siempre, aún no ha habido respuestas concretas a esas peticiones” (Salcedo, 2014: 15). Beardsell constata con razón que “esta frustración refleja un sentido de responsabilidad social, y la disposición del escritor a recurrir al teatro para reclamar cambios sociales” (Beardsell, 2014: 15–16).

El viaje de los cantores muestra las motivaciones de “los que se van”, su viaje lleno de peligros para llegar a EE. UU., la tragedia que ocurre durante la travesía y el abandono de “las que se quedan”. Unido al fenómeno migratorio Salcedo toca problemas económicos (las remesas), demográficos (pueblos sin

⁵ Cabe subrayar que la figura de la madre/abuela es recurrente en muchas obras del teatro mexicano actual cuya temática es la migración.

varones) y criminales (el tráfico humano), y los analiza dentro de un drama de alto nivel literario y teatral. La estructura de la pieza y los personajes sin nombres sugieren —a pesar de la base real y documental— la atemporalidad y la generalización del conflicto, lo que da lugar a un fuerte pesimismo: lo que sucedió en 1987 no impidió que más tarde ocurrieran otras tragedias. Este mensaje podría haber sido la motivación detrás de la ampliación del texto para la edición de 2014 (con motivo del XXV aniversario de la primera publicación), la cual contiene una escena añadida con la indicación cronológica “Años, lustros después...”. En esta escena XI, se presenta una conversación entre tres mujeres, nuevamente sin nombres, pero caracterizadas mediante adjetivos que aluden a su condición biológica, emocional y civil: la Embarazada, la Enamorada y la Soltera. A través de sus relatos se perfilan las historias de mujeres en soledad, sin la protección masculina.

2. *Papá está en la Atlántida* (2005), de Javier Malpica

En la pieza teatral de Javier Malpica, *Papá está en la Atlántida*, galardonada con el Premio Víctor Hugo Rascón Banda en 2005, se aborda la temática de la migración desde la perspectiva de dos menores, dos hermanos de 8 y 11 años, quienes, tras el fallecimiento de su madre, se ven obligados a trasladarse a la casa de la abuela, para que su padre pueda ir a Estados Unidos en busca de oportunidades laborales. Inicialmente, se quedarían solamente un mes con su abuela, pero pasan los meses y su progenitor no regresa. Para complicarles más la vida a los dos niños, la abuela autoritaria muere y los chicos se mudan a la casa de unos tíos. Al paso de las semanas, y sabiendo que sus tíos los reciben solo por lástima, los niños deciden marcharse a Atlanta, donde esperan encontrarse con su padre. El título de la obra se origina justamente de la confusión entre Atlanta, ciudad americana, y Atlántida, isla mítica descrita por Platón. El equívoco viene del hermano menor, quien, al leer una carta escrita por su padre, confunde las dos palabras y deduce erróneamente que su padre se encuentra en la fabulosa Atlántida.

El texto “de amplia significación y sentido” (Salcedo, 2020: 242) se construye de diez escenas dialogadas entre los dos únicos personajes que intervienen. Más allá de sus conmovedoras historias, podemos reconstruir también el microcosmos familiar compuesto por el papá que trabaja en Estados Unidos, la mamá fallecida, la abuela espantosa, los tíos y los primos. Los menores

sufren maltrato no solo en la familia —primero la abuela, luego los primos les pegan y obligan a trabajar— sino también en la escuela donde son víctimas de la violencia y las burlas. Tanto el acoso familiar y escolar y la privación afectiva y material, como el sentido de la no pertenencia llevan a nuestros pequeños protagonistas a desafiar los peligros del viaje hacia el Norte, hacia lo desconocido, y enfrentar los riesgos de la migración con la esperanza de reunirse con su padre emigrado, lo único bueno que les queda de su vida huérfana y desarraigada.

El diálogo entre los dos niños se construye “en [...] [un] vaivén que oscila entre la ternura propia de la infancia y la rudeza de los hechos a los que deben desventuradamente enfrentarse” (Salcedo, 2020: 243–244). Dos personajes opuestos pero complementarios: el hermano mayor es el niño más fuerte y aventado, pero también el que sufre más el peso de la responsabilidad. El menor representa la inocencia, el temor ante lo desconocido, pero también la ilusión sin límites y la capacidad de imaginar otras realidades. En la escena final, el diálogo queda interrumpido por los largos silencios del hermano menor que, a la pregunta del mayor “¿Ya te dormiste? ¿Eh?” repetida dos veces, ya no responde. El niño de 8 años se silencia pensando en la lejana Atlanta que, en su imaginación se transforma otra vez en la mítica Atlántida, “donde toda la gente [es] feliz” (Malpica, 2015). En su cosmos imaginario se muestra la fuerza de la fantasía de los dos pequeños, y la identificación de la ciudad de Atlanta con la Tierra Prometida les alivia el sufrimiento y la soledad en el desierto. La obra queda abierta con los múltiples silencios: quién sabe si es por el silencio del sueño, o por el de la muerte. Con esta solución Malpica nos deja la posibilidad de la interpretación individual de cada lectura.

Merecen también mención unos detalles formales del drama. Lo que sobresale de la primera lectura es que no hay didascalia —solo las diez escenas llevan títulos (*Cosas del campo*, *Cosas de terror*, *Cosas de hombres*, *Cosas de papá*, *Cosas de mamá*, *Cosas del último tránsito*, *Cosas de Dios y del cielo*, *Cosas de la familia*, *Cosas de los gringos*, *Cosas del desierto*)—, y tampoco los protagonistas tienen nombres propios, son indicados por diples, “>” para referirse al hermano mayor y “<” para indicar al hermano menor. A pesar de la economía de los personajes es sorprendente “la dinámica de la secuencia discursiva, [...] la contundencia de las acciones y la potenciación de los silencios que incrementan la tensión dramática” (Salcedo, 2020: 244).

La obra de Malpica toca uno de los nudos más complejos del tema de la migración: el paso de miles de niños que quieren cruzar por su cuenta la frontera entre México y su vecino norteamericano. El anonimato de los protagonistas alude a que esos dos niños podrían ser cualquier otro niño que está en circunstancias similares, en condiciones de orfandad, o expuesto al abuso y al maltrato.

Andrade Quintero y Gaffuri Oldano en su reseña sobre *Papá está en la Atlántida* subrayan la importancia del drama no solo por el enfoque infantil de la temática migratoria sino también por la posibilidad de acercar este conflicto muy complejo al público más joven:

es una obra necesaria para leer con lxs niños y adolescentes no solo para tratar el factor migrante dentro de las sociedades latinoamericanas, principalmente, sino también para dar énfasis a las condiciones que hay en países como México y las pocas oportunidades que hacen que personas como el padre de los dos protagonistas haya dejado de ser maestro para ir a los Estados Unidos, posiblemente, a lavar baños. Además, es muy importante insistir en cómo el desarraigo termina siendo un tema trascendental para comprender la razón por la cual estos niños, al no encontrar un hogar estable, huyen a los Estados Unidos a buscar a su papá sin ni siquiera saber dónde está o cómo poder encontrarlo. Hay una unidad que ellos quieren mantener a toda costa (Quintero y Oldano, 2023: 126).

3. *Nueva York versus El Zapotito* (2010), de Verónica Musalem

La obra *Nueva York versus El Zapotito*, de Verónica Musalem, dirige la atención de los lectores hacia una historia conmovedora del reencuentro entre una madre anciana “muy vieja, parece tener todos los años del mundo” (Musalem, 2010: 2) y su hija de 40 años. La hija dejó su pueblo natal mexicano por ir a Nueva York y, después de cumplir su sueño, regresa para encontrar a su madre que dirige un circo con el mago Nicanor. A pesar de este breve resumen, la construcción dramática es mucho más compleja y enigmática. A medida que avanzamos con la lectura podemos descubrir que, en realidad, nada es lo que parece: estamos en un juego de ensueño que desdibuja las fronteras entre el sueño y la realidad, creando un mundo donde el tiempo y el espacio no existen (Sarrazac, 2012: 58). Esta atmósfera onírica no se basa en el principio de la linealidad temporal, sino que se construye de *flashbacks*, anticipaciones,

repeticiones y elipsis (Bisiaux, 2021a: 361). El encuentro entre la hija y la madre está atrapado en esta oscilación entre el sueño y la realidad, y el lector es zarandeado de un lado a otro entre estas dos posibilidades, hasta la última parte, cuando se entera de que tanto la hija como la madre están muertas —la joven murió en el desierto y nunca llegó a Nueva York y su madre también murió mucho antes—, y que este imposible reencuentro ha sido orquestado por Nicanor, el mago (Bisiaux, 2021a: 364–365). Nicanor, en la penúltima escena, remando una barca por el río Hudson, con sus pasajeras, la Madre y la Hija, se asemeja al personaje de Caronte, el barquero del inframundo en la mitología griega, encargado de guiar las sombras errantes de los difuntos recientes de un lado al otro del río Estigia (Bisiaux, 2021a: 391). No obstante, esta figura mágica puede identificarse no solo con Caronte sino también con los nahuas que también imaginaban que las almas, al morir, cruzaban un río (Gómez Martínez, 2016). Para los nahuas, el agua era considerada como elemento purificador (León Portilla, 1992). Apoya este paralelismo también la frase de la Madre: “los ríos [...] son lugares de purificación” (Musalem, 2010: 55).

La confusión entre sueño y realidad, así como la alteración de los puntos de referencia espaciotemporales son el resultado, por una parte, de la ambientación nocturna (las dos primeras escenas tienen lugar de noche), contexto propicio para el estado ensoñado, y, por otra, de las acotaciones: “*La Hija está dormida en medio de la noche. [...] Se ilumina todo el escenario. En este cuadro la sensación que se debe buscar es la de una vieja postal, algo de sueño, de tiempo perdido. [...] La Hija se levanta como hipnotizada, como una sonámbula que camina en sueños*” (Musalem, 2010: 15). Lo mismo ocurre en la sexta escena, donde una didascalia indica: “*La Hija está en el suelo tirada, desmayada, inconsciente. En medio de su sueño agitado aparece La Madre, ahora parece una mujer más vieja*” (Musalem, 2010: 17). Sin embargo, en esta escena la hija se despierta y conversa con su madre, desdibujando la línea que separa el sueño de la realidad. La palabra sueño se repite quince veces: cinco repeticiones en las partes didascálicas y diez veces en los diálogos y monólogos. Además, la obra está llena de saltos cronológicos y de incoherencias, características propias del sueño. Los personajes se contradicen entre sí o a sí mismos, por lo que el público no solo no sabe si lo que está presenciando es real o un sueño, sino que se cuestiona la veracidad de lo que se dice (Bisiaux, 2021b).

Sin embargo, el sueño tiene también otra connotación semántica al referirse al “sueño americano”, expresión cuatro veces repetida a lo largo

del texto y, además, dos veces aparece como “lugar de sueños” y “el país del sueño”, refiriéndose al vecino norteamericano. Cumplir el sueño individual es tema recurrente del teatro migratorio, pero el drama de Verónica Musalem aborda otros motivos característicos del género. La presión económica por la pobreza y la falta de oportunidades que obligan al individuo a dejar su lugar de nacimiento:

En este lugar, tengo una vida de miseria. ¿Qué hay aquí para mí? [...] Apenas sobrevivimos, además, no hay trabajo, ni nada [...]. Este lugar es un infierno. ¿Dónde están las esperanzas de vida? ¿Dónde están las alegrías? ¿Por qué ha desaparecido todo? [...] El campo se fue secando y empezó un río de gente a jalar para el otro lado [...] Un día yo decidí que me iba porque aquí no había nada [...] Ahora todos se largan... Todos quieren irse de estos pueblos de mierda... de esta pobreza y de esta desesperación (Musalem, 2010: 7; 41–44).

Estrechamente unido al fenómeno de la migración económica, el tema de la remesa aparece cinco veces en las frases de la hija. El dinero que ella manda a la mujer anciana primero le tranquiliza la conciencia y alivia el sentimiento de culpabilidad por dejar sola a su madre, pero, poco a poco, sus frases se transforman en exigencia de cuentas:

No te van a faltar nada... Te voy a mandar dinero siempre que pueda. [...] ¿Te llegaba el dinero que mandaba...? Cada mes sin falta durante todos estos años nunca dejé de mandarte el dinero, ese ritual era lo que me mantenía con vida o con ánimos de continuar, era el saber que tú necesitabas ese dinero. [...] Te llegó el dinero, ¿verdad? [...] ¿Qué hiciste con el dinero que te enviaba mes con mes? Te lo pregunto porque no hay nada. ¡No hay nada en este lugar...! No hay una estufa, no hay un refrigerador. Ni una televisión... ¡Hay nada de nada! [...] Que las remesas que mandaba no llegaron a nadie (Musalem, 2010: 7; 9; 11; 18; 19; 50).

El tercer hilo muy marcado del drama migratorio —al que he aludido también en el drama de Hugo Salcedo— es la soledad y el sentimiento de abandono de las mujeres: “Aquí las mujeres estamos acostumbradas a estar solas [...]” (Musalem, 2010: 8). [...] Los hombres, los hombres se van volando, mi ja (Musalem, 2010: 17). [...] Los hombres se van volando, mi niña (Musalem, 2010: 36). [...] Es lo peor que le puede pasar a una mujer estar sola” (Musalem, 2010: 46). Las palabras de la madre ilustran bien la difícil situación de la mujer mexicana en una sociedad machista: “Podía ir a los bailes en los que

tocaba la banda y prendía un cigarro y fumaba, claro que me cuidaba que no me viera uno de tus tíos, porque si me cachaban me daban un cachetadón que no sabes cómo me volteaban la cara” (Musalem, 2010: 9). Este recuerdo saca a la luz el hecho de que, en la sociedad patriarcal, el espacio asignado a las mujeres es el hogar, pero también el hecho de que la institución familiar está regida por los hombres que utilizan la violencia física para mostrar su poder de decisión sobre las mujeres (Bisiaux, 2021b).

En conclusión, el drama onírico de Verónica Musalem nos ofrece una perspectiva doble, a la vez maravillosa y fantástica, y cruelmente real y verdadera, sobre el tema de la migración. La acción se eleva del nivel de la realidad y la historia contada desde la perspectiva mágica de una madre y su hija muertas, con la intervención de un mago circense, nos documenta la triste realidad de la despoblación de los pueblos mexicanos.

4. *La cubeta de los cangrejos* (2010), de Juan Carlos Embriz

La cubeta de los cangrejos, de Juan Carlos Embriz, según Hugo Salcedo pertenece a “la dramaturgia urgente, necesaria [y] vital” (Salcedo, 2016: 13). La obra consta de trece escenas “de alto voltaje” (Salcedo, 2016: 11), tiene una estructura fragmentaria, llena de rupturas con la linealidad. Los saltos y los retrocesos en la cronología conllevan que algunos personajes se separan de la fábula, hablan de su pasado y de sus expectativas y “confabulan con el lector mediante el uso de apartes distanciados o trozos textuales monologados” (Salcedo, 2016: 12).

Al igual que *El viaje de los cantores*, por este drama coral también desfilan muchos personajes: en total dieciocho⁶, que pueden ser agrupados según diferentes criterios. Por un lado, cuatro de ellos llevan un nombre propio y se indica incluso su edad: Jimmy (30 años), Elvia (25 años), Juan el Gato (25 años) y Amelia (40 años o más). Al otro grupo pertenecen los personajes anónimos, sin nombre, pero con referencia a su nacionalidad (el Pollero mexicanoamericano, la Colombiana, la Virgen de Guadalupe), o con indicación a su profesión o su posición social (Minutemen, Madre, Hija, Migrante 1, Migrante 2,

⁶ Según una nota a pie de página, “esta fábula puede ser representada por seis actores” (Embriz, 2016: 18), es decir, un actor puede interpretar varios papeles.

Compa 1, Compa 2). El tercer grupo reúne los personajes que tampoco llevan estas mínimas señas de identidad, solo conocemos su género: Mujer, Hombre 1, Hombre 2, Mujer extraña. Los espacios son también múltiples y van desde la terminal de autobuses en Toluca, hasta un barrio de Los Ángeles, California.

Las situaciones recuerdan al lector historias cotidianas de los indocumentados en la franja nortea, unas escenas llenas de incertidumbre, violencia, miedo, dolor, hambre, sed y muerte. La frontera no solo es una simple línea entre dos países, sino que es una barrera divisoria infranqueable. Amelia, en su intento de localizar a su hijo perdido, resume perfectamente el sentimiento de la incertidumbre y la situación de tránsito que caracteriza la existencia de todos los indocumentados: “Ya no sé si voy o vengo” (Embriz, 2016: 121). No solo la dirección del vaivén es incierta, sino que la propia existencia de la misma mujer queda borrosa. Cuando saca el documento que la identifica, en vez de mostrar su partida de nacimiento, lo que tiene entre sus manos es su acta de defunción. “¡Aquí dice que usted está muerta!”, exclama sorprendida Elvia cuando lee el documento, pero la respuesta de Amelia es contundente: “¿Y cuándo he dicho que estoy viva?” (Embriz, 2016: 131–132). Así pues, Amelia se vuelve “espectro deambuladorio, un ánima en pena que ya olvida si murió de hambre, de frío, a tiros, o comida por los coyotes” (Salcedo, 2012: 15). En este caso, como constata Salcedo, su sentimiento no solo se refiere a la muerte física, sino también al desarraigo y a la discriminación de los mexicanos en Estados Unidos. Una frase de Juan el Gato apoya esta observación: “Andar por acá es andar como muerto, porque sientes que apestas” (Embriz, 2016: 160).

Para terminar, es necesario resaltar el carácter alegórico del título, *La cubeta de los cangrejos*, el cual se fundamenta en la mentalidad “si yo no puedo, tú tampoco”, comportamiento típico de los cangrejos en una canasta. Su competencia inútil para que ninguno pueda escapar, asegura la destrucción del colectivo. Esta analogía puede aplicarse igualmente a la almeja y el cangrejo, y el paralelismo queda abierto en el drama, como se expresa en las palabras de Minutemen:

A estos mexicanos pasarles lo mismo que a la almeja y el cangrejo. Que estando la almeja abierta en la playa, llegó el cangrejo y la atrapó, pero al sentirse la almeja atacada por su pariente, ella cerró su concha y ¡zas!, atrapar por la tenaza al cangrejo, entonces ninguno de los dos soltar a su presa, pues ambos creen chingar al

otro. Pero llegar un pescador y llevar a los dos en su cubeta. Y decir el hombre inteligente mientras cantar feliz a su casa:

¡Cenaré sopa de almeja con cangrejo!
¡Ay, qué pena de la almeja por pendeja!
¡Ay, qué pena del cangrejo por pendejo! (Embriz, 2016: 153).

5. A modo de conclusión

Desde que el ser humano se ha enfrentado a la búsqueda de mejores oportunidades de vida, ha sentido la necesidad de migrar (Fernández Soto y Checa y Olmos, 2016: 7). Los pasos de la trayectoria migratoria desde el salir, cruzar, llegar, trabajar, remitir, permanecer o regresar y partir de nuevo (Massey, Durand, Malone, 2009b: 61–76) constituyen motivos y temas recurrentes en las obras de teatro sobre la migración de los mexicanos. Asimismo, al examinar la tipología de los personajes, es evidente una cierta repetición: hombres que emprenden el viaje arriesgado en busca de oportunidades laborales, mujeres (madres y abuelas) abandonadas, niños en situación de vulnerabilidad y polleños. A pesar de estas repeticiones, se observa una gran variedad tanto en el enfoque como en la elaboración, y eso se ve en las cuatro piezas analizadas.

Sin repetir ideas antes expuestas quisiera terminar este ensayo con la cuestión del idioma, tema también recurrente en los dramas sobre la migración. Los mexicanos, al ingresar a Estados Unidos, se ven obligados a adaptarse a una cultura y una lengua extranjeras. La pérdida del español, la lengua materna, conlleva inevitablemente la pérdida de las raíces y de la identidad. El abuelo muerto⁷, personaje de *La frontera*, texto breve de Laila Ripoll, quiere advertir de eso a su nieto adolescente que está a punto de pasar la frontera entre México y Estados Unidos:

[...] ni siquiera hablas inglés! [...] Ni tu nombre te van a dejar conservar. Te cambiarán las vocales y las consonantes. [...] ¿Qué les vas a cantar a tus hijos? Uno es de donde su madre le canta [...] ¿Qué vas a hacer en un país donde no tienes muertos? [...] ¿A quién tienes en el otro lado [...]? ¿Al payaso de McDonald's? [...] Otro día descubrirás que no tienes cantares con los que acunar a tus hijos. [...] Te habrán quitado todo, desde la lengua hasta el gato (Ripoll, 2016: 80, 81, 84, 86, 89).

⁷ Un anciano español que emigró de España a México al terminar la Guerra Civil.

Pero el Joven, al elegir el destino emigrante, no piensa en los muertos, en los recuerdos ni en su lengua materna, todo lo que le une a su pasado familiar. Lo que le importan son la carencia de dinero y la falta de oportunidades y perspectivas para el futuro: “Tierra con hambre no es nada [...] Compréndame. Usted ya está muerto, yo no” (Ripoll, 2016: 80, 88) concluye.

Al inicio de este artículo, en una nota a pie de página, he aludido a estadísticas sobre la migración en general y sobre el flujo migratorio desde México hacia Estados Unidos en concreto. No obstante, estos números a secas no revelan el sufrimiento experimentado por las víctimas de estos desplazamientos forzados. Justamente lo humano detrás de los números sin rostros es lo que motiva a Nicanor a cumplir el deseo de la Madre en el drama de Verónica Musalem: “Es la niña que nunca llegó, es la cara que nunca nadie reconoce, la de los números y reportes de cuántos mueren cada año [...] Reportes, estadísticas... ¿y para la gente qué?” (Musalem, 2010: 54). Es evidente que el teatro en sí no puede solucionar un problema tan complejo como la migración, pero es capaz de estimular la reflexión sobre el fenómeno, revelando las dimensiones humanas que se ocultan detrás de las cifras estadísticas.

Bibliografía

- ACNUR. *Informe semestral de tendencias*. Disponible en línea: <https://www.acnur.org/tendencias-semestrales> [18/01/2025].
- ANDRADE QUINTERO, L. Y GAFFURRI OLDANO, C. (2023). “Sobre la migración infantil”. *IJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y juvenil contemporánea*, 15, pp. 125–127. Disponible en línea: <https://ij.iberomx/index.php/ij/article/view/338/309> [18/01/2025].
- BATALOVA, J. (2024). “Inmigrantes mexicanos en Estados Unidos”, 8 de octubre, Migration Policy Institute. Disponible en línea: <https://www.migrationpolicy.org/article/inmigrantes-mexicanos-en-estados-unidos> [18/01/2025].
- BEARDSSELL, P. (2014). “El viaje de los cantores: edición conmemorativa 25 años (2014). Prólogo y estudio introductorio”. En Salcedo, H. *El viaje de los cantores*. México: UNAEM, pp. 9–26.
- BISIAUX, L. (2021a). *Esthétiques féministes transmodernes au théâtre. Elena Garro, Verónica Musalem et Conchi León: perspective critique sur l'histoire*

- du théâtre européen et mexicain*. Tesis de doctorado. Université Toulouse le Mirail, Toulouse II. Disponible en línea: <https://theses.hal.science/tel-03375895> [18/01/2025].
- BISIAUX, L. (2021b). "La transmodernité d'Enrique Dussel et le théâtre de Verónica Musalem : quel dialogisme ?". *Amerika*, 21. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/amerika/12503> [18/01/2025].
- CARRASCAL, J. M. (1987). "Mueren asfixiados en el vagón de un tren dieciocho mexicanos, inmigrantes ilegales". *ABC*. 4 de julio, p. 46.
- DURAND, J. (2016). *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- EMBRIZ, J. C. (2016). *La cubeta de los cangrejos*. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, segunda edición.
- FERNÁNDEZ SOTO, C. Y CHECA Y OLMOS, F. (2016). "La inmigración y las artes. El teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria". En Fernández Soto, C. y Checa y Olmos, F. (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid: Espiral/Fundamentos, pp. 7–60.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, A. (2016). "El Agua en la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec". En *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, México: Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Comisión Nacional del Agua, pp. 101–116.
- LEÓN PORTILLA, M. (1992). "El agua: universo de significaciones y realidades en Mesoamérica". *Ciencias*, 28, pp. 7–14.
- MALPICA, J. (2015). *Papá está en la Atlántida*. Ediciones SM. E-book.
- MASSEY, D. S., DURAND, J. Y MALONE, N. J. (2009a). "Ensamblaje de la maquinaria: Una historia de la migración México-Estados Unidos". En D. S. Massey, J. Durand y N. J. Malone (eds.). *Detrás de la trama. Políticas migratorias entre México y Estados Unidos*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Cámara de Diputados/Miguel Ángel Porrúa, pp. 31–60.
- (2009b). "Especificaciones del sistema migratorio entre México-Estados Unidos, 1965–1986". En D. S. Massey, J. Durand y N. J. Malone (eds.). *Detrás de la trama. Políticas migratorias entre México y Estados Unidos*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Cámara de Diputados/Miguel Ángel Porrúa, pp. 61–83.

- MIJARES, E. (2003). *Dramaturgia del Norte*. Nuevo León: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- MUSALEM, V. (2010). *Nueva York versus El Zapotito*. Manuscrito ofrecido por la autora.
- NAIL, T. (2015). *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford University Press.
- REYES-ZAGA, H. A. (2016). "Teatro y derechos humanos. Representaciones de la experiencia migratoria mexicana en *Los ilegales* y *El viaje de los cantores*". *A Contracorriente*. 2, pp. 121–148.
- RIPPOLL, L. (2016). *La frontera*. En Fernández Soto, C. y Checa y Olmos, F. (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid: Espiral/Fundamentos, pp. 79–89.
- SALCEDO, H. (2012). "El tema de la migración (hacia los Estados Unidos) en algunas obras del teatro mexicano". *Argus-a. Artes & Humanidades*, 4, pp. 1–14. Disponible en línea: <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/el-tema-de-la-migracion-hacia-los-estados-unidos-en-algunas-obras-del-teatro-mexicano.pdf> [18/01/2025].
- (2014). *El viaje de los cantores*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- (2016). "De zorras y cangrejos: Una propuesta (otra) de la dramaturgia mexiquense". En Eembriz J. C. *La cubeta de los cangrejos*. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, segunda edición, pp. 10–13.
- (2020). "Literatura y violencia: el norte de México como escenario no ficcional". En Mora Perdomo L. *Territorios de la crítica. Imaginación, género y violencia en la literatura hispanoamericana*. Universidad Veracruzana, pp. 235–246.
- SARRAZAC, J. P. (2012). *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil.