



Cuadernos del CILHA n 38 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 31/08/2022 Aprobado: 03/06/2023 | pp. 1-33

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.061>

## El drama del cuerpo migrante en la vía pública de Ciudad Juárez

*The drama of the migrant body in the public space of Ciudad Juárez*

Carlos Urani Montiel Contreras  0000-0003-3914-0740

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

 [carlosurani@gmail.com](mailto:carlosurani@gmail.com)

México

### Resumen:

El teatro mexicano contemporáneo ha hecho de la migración un tema protagónico de sus poéticas y lenguajes. En la medida en que esta cuestión de índole humanitaria se ha tipificado de manera artística desde el escenario, sus componentes se consolidan como metáforas recurrentes (el equipaje, la bestia, el coyote o pollero, el desierto, etc.), altamente efectivas, aunque no siempre reaccionarias a la diplomacia internacional o propositivas en términos de activismo. En medio de la disyuntiva entre performances estéticos, éticos y con contenido social, se levanta un espacio de ficción que sirve de puerto o de transición, un punto de llegada o de no retorno, una mancha urbana flanqueada por un muro que seduce e incita al ingenio. Los cuerpos migrantes que acuden a Ciudad Juárez imprimen su huella en las calles de la frontera, a veces de manera trágica tras perder la vida, pero en ocasiones ese rastro o vestigio es solo perceptible para dramaturgas/os y compañías que amplifican el drama del exilio ante la solícita mirada del público espectador. Este artículo estudia el vínculo entre cuatro obras teatrales y el espacio tanto ciudadano como geográfico que las motiva e inspira.

**Palabras clave:** Teatro, Performance, Migración, Cuerpo, Frontera, Ciudad.

**Abstract:**

The performing arts have made migration a central theme of their poetics and languages. To the extent that the migration issue has been artistically typified from the stage, its components are consolidated as recurrent metaphors (luggage, train/beast, coyote, desert, etc.), highly effective. However, to the same extent the theatrical aesthetic is separated from the geopolitical coordinates of contemporary international diplomacy or from activism. In the midst of the dilemma between aesthetic and ethical performances whit social content, a fictional space arises that serves as a port or transition, a point of arrival or no return, an urban stain flanked by a wall that seduces and encourages creativity. The migrant bodies that come to Ciudad Juárez print their mark on the streets of the border, sometimes tragically after losing their lives, but sometimes that vestige is only perceptible to playwrights and troupes that amplify the drama of exile in front of the spectators. This article explores the link between four plays and the space that motivates and inspires them.

**Keywords:** Theatre, Performance, Migration, Body, Border, City.

Ve y anuncia que se han acostumbrado de tal manera a la degradación que han perdido la sensibilidad ante el dolor.

Francesco, *“Homilía del Santo Padre”*, 2016.

Para la visita apostólica del Papa Francisco a Ciudad Juárez, ocurrida a mediados de febrero de 2016, el Municipio engalanó la ciudad, específicamente –por no decir de forma exclusiva– las calles por donde pasaría la comitiva papal. El altar construido exprofeso en El Punto (antes terrenos de la Feria Juárez) yace ahora abandonado, aunque se mantiene en buen estado, debido a una disputa por la propiedad del terreno<sup>1</sup>. Después de haber realizado una oración en silencio frente a la cruz del migrante al borde del cauce del Río Bravo (la cual fue removida del espacio original, para ser reubicada al costado derecho del altar), el pontífice pronunció las palabras que reproducimos en el epígrafe como parte de una misa binacional y multitudinaria,

---

<sup>1</sup> El proyecto original sobre el llamado (aunque nunca concretado) Poliforo Juan Gabriel contempla la construcción de un megacentro comunitario a cargo del despacho suizo Herzog y De Meuron. El Municipio donó los 62 mil m.<sup>2</sup> a la Diócesis y a varios líderes empresariales para actividades religiosas, musicales, artísticas, culturales e incluso turísticas (Orquíz, 2013). El proyecto se encuentra detenido. A mediados de 2021, la vacunación contra la COVID-19 inició en estos terrenos. Como bien concluye la investigación de Guadalupe Santiago Quijada, los procesos de fraccionamiento y concentración de la tierra en la ciudad fronteriza mexicana son atípicos respecto a la estructura y expansión urbanas de otras ciudades. “A diferencia de empresarios de otros estados de la república, los inversionistas de bienes raíces juarenses se dedicaron a los negocios de especulación y no a los de inversión” (2002, p. 135).



transmitida de forma simultánea en el estadio de la Universidad de Texas en El Paso (UTEP). Abogamos porque sus palabras sigan resonando, que causen eco lejos de cualquier territorio escindido por un muro caracterizado por su arquitectura de control y resguardo.

La homilía recurre al lugar común sobre el parangón del sitio de enunciación con una coordenada geográfica sacra. Más allá de la correspondencia trazada entre Juárez y Nínive, en donde el máximo representante de la iglesia católica personifica al mensajero Jonás, a quien Dios le dio instrucciones precisas, sobresale la proclama directa hacia la posibilidad de cambio frente a una situación específica: la migración.<sup>2</sup> Esta crisis humanitaria, continuó el prelado, se radicaliza en la frontera con el intento de cruce por parte de centroamericanos y mexicanos. “Un paso, un camino, cargado de terribles injusticias: esclavizados, secuestrados, extorsionados, muchos hermanos nuestros son fruto del negocio del tráfico humano, de la trata de personas”. Aunque la tragedia pueda calcularse en cifras, el Papa sugiere “medirla por nombres, por historias, por familias. Son hermanos y hermanas que salen expulsados por la pobreza y la violencia, por el narcotráfico y el crimen organizado”. Si la injusticia se ha normalizado en la cotidianidad de los habitantes, existen formas de “sensibilizar la mirada y la actitud endurecida”, sugirió el antiguo jesuita. Mientras que el vicario propone la misericordia y las lágrimas, por nuestra parte entendemos el arte escénico como catalizador hacia esa misma compasión que, incluso, concita empatía a través de la catarsis. El teatro reacciona, promueve la toma de conciencia y erige un espacio de convivencia en donde actúan, retomando por último otra cláusula del sermón, “signos que se vuelven luz en el camino y anuncio de salvación” (Francesco, 2016).

El antiguo Paso del Norte debe su esencia y razón al desplazamiento demográfico, un flujo en donde el éxodo de millares se comprende a fondo a partir de la discriminación de sus elementos constitutivos o estadios: viaje, causas, anhelos, actores y factores que

---

<sup>2</sup> La paráfrasis bíblica ha sido útil para hablar sobre las calles juarenses, ya sea en la novela negra *La biblia de Gaspar* de Rubén Moreno Valenzuela (2012) o en el drama *Lot: la ciudad devastada*, donde el protagonista, homónimo al título de la obra teatral de Edeberto “Pilo” Galindo, reflexiona: “Si el Señor no me escuchare, un oído basta para la palabra que se pronuncia, para la razón que blande como espada, para el motivo que arraiga nuestras vidas a un Juárez que mientras no deje de respirar, ¡sigue vivo! No lo mataré por cobardía ni lo dejaré morir por omisión, por indiferencia ni apatía. ¡Conservaré mi sorpresa y me maravillaré con la belleza o me aterrará con lo grotesco! Pero seguiré aquí, con todos mis asombros” (2013, p. 36).

se concentran al momento del cruce (simbolizado como un rito de paso), la adaptación en el otro lado, ser otro (*alien*) allá o transfronterizo (*commuter*) en la franja, el envío de remesas o el ansiado retorno<sup>3</sup>. Cuando el fenómeno de la migración reduce su escala al nivel del convivio teatral –durante la breve interpelación corpórea entre las personas involucradas en el espectáculo–, entonces la puesta en escena interpela a la audiencia, promoviendo la generación de comunidades empáticas, receptivas a las inconveniencias del desplazado y promotoras de que el drama de la migración sea, efectivamente, una condición pasajera, pero también compartida<sup>4</sup>.

Dividimos el artículo en cuatro secciones enfocadas al análisis de la correspondencia entre el ámbito sociopolítico y su manifestación en la escena. En primera instancia, “Sujetos en tránsito” estudia la obra clásica de Hugo Salcedo: *El viaje de los cantores* (1989), compuesta a partir del trágico suceso de un grupo de indocumentados que quedaron atrapados en un vagón en su intento por internarse en los Estados Unidos. El siguiente apartado, “Al borde del talud”, se concentra en sucesos acaecidos justo en el vado, ya sea cuando el Bravo era temido por su poderosa afluente, como aparece en *Puente Negro* (1992) de Edeberto “Pilo” Galindo, o ahora, que una apenas y se enloda sobre su rívera (debido a las represas en Nuevo México), lo que permite una particular ceremonia de carácter humanitario recreada en *A la orilla del río* (2019) de Perla de la Rosa con Telón de Arena. En un “Un límite poroso”, la tercera sección, nos detenemos en el mejor y más reconocido dramaturgo de Chihuahua, Víctor Hugo Rascón Banda, quien en 1979 estrenó *Los ilegales* en la Ciudad de México. La vigencia de la pieza sorprende y refuta, a manera de vaticinio o funesta profecía, el endurecimiento de las políticas migratorias durante la administración de Donald Trump. Por último, el ensayo cierra con “Símbolos del éxodo”, donde estudiamos *Almas de arena* de Guadalupe de la Mora (2002) con el objetivo de abstraer el proceso mediante el cual un elemento

---

<sup>3</sup> Oscar J. Martínez, pionero en los estudios fronterizos, definió el término de *commuter* en 1975: “Conmutante: Persona que vive en México y cruza diariamente la frontera internacional para trabajar en los Estados Unidos; puede tener una posición legal (poseer tarjeta verde o ser ciudadano norteamericano) o ilegal (no tener ningún documento o poseer una tarjeta local de cruce, esto es, para pasar la frontera) (1982, p. 9).

<sup>4</sup> Para la conceptualización de las puestas en escena como objeto de estudio, nos hemos valido de la monografía de Beatriz Rizk sobre *Teatro y diáspora* (2002, pp. 11-14).



común trasciende su cualidad de objeto para convertirse en símbolo con una gran carga semántica y expresiva.

### Sujetos en tránsito

Supieron que iban llegando a Juárez cuando avistaron lo cerros pelones, así nomás, sin avisar, como si se les hubieran aparecido por entre las faldas y los pliegos de tierra reseca y arena.

Ricardo Aguilar Melantzón, “Norte”, 1990.

Con motivo de rememorar a quienes han muerto en el intento de alcanzar el sueño americano, diversos grupos civiles –la mayor de las veces desde el anonimato y la clandestinidad– se encargan de plasmar o reforzar algún símbolo o leyenda que dé cuenta de esas vidas trucas; por ejemplo, una cruz de metal soldada a un costado del Puente Negro, como un apéndice a la mole de fierro, lugar que ha atestiguado varias tragedias, como veremos más adelante<sup>5</sup>. En junio de 2010, un agente de la Patrulla Fronteriza disparó contra un joven de 15 años, Sergio Hernández, quien supuestamente lo había atacado con piedras<sup>6</sup>. Goliat anticipando la honda de David. Aunque el adolescente no tenía la intención de cruzar, las políticas migratorias promovieron que su caso se archivara poco tiempo después sin culpar a nadie. Actualmente lo único que queda de ese “incidente”, como lo llamaron los medios de comunicación y las autoridades texanas, es una cruz negra dibujada en la columna del Puente Internacional donde cayó su cuerpo, así como una pinta que asegura la permanencia de su nombre a través de la palabra escrita, al menos, en la memoria colectiva.

Si bien el equipaje sirve de metáfora del derrotero emprendido por los millares de personas que decidieron partir del terruño desde Centro y Sudamérica hacia lo extraño, la realidad consiste en que lo único material que portan es su cuerpo y de lo que en él

---

<sup>5</sup> El Puente Negro es una estructura ferroviaria que conecta a ambas naciones a través de un viaducto a una altura mucho menor del Puente Internacional, utilizado por vehículos y peatones autorizados. Por debajo y sobre el río se solían realizar cruces ilegales para la población juarense que laboraba en El Paso. Así lo registran varias piezas literarias fronterizas homónimas: un texto dramático de Estela Portillo Trambley (1983), otro cuento de Ricardo Aguilar Melantzón (1990), uno de Juan Holguín Rodríguez (1992) y un poemario de Osvaldo Ogaz (2004).

<sup>6</sup> El 21 de noviembre de 2018, el agente Lonnie Swartz, también de la *Border Patrol*, acusado de matar a un adolescente en México a través del muro fronterizo en Nogales, Arizona, fue declarado inocente de homicidio voluntario e involuntario. El móvil de las piedras y los impactos de bala sobre el menor de edad fue idéntico.

logren colgar y lo que en él puedan albergar, o sea, objetos culturales altamente codificados: memorias, tradiciones, relatos, la misma peripecia del viaje. Los traficantes de personas –coyotes o polleros– en la obra a estudiar en este primer apartado pasan lista a los preparativos para la maniobra: “GAVILÁN: ¿Ya le advertiste que no cargue más que la ropa que lleve puesta?” (Salcedo, 1990, p. 31). Por ello, resulta tan sencillo que su identidad solo permanezca en el recuerdo de quienes los vieron partir, normalmente, a miles de kilómetros del umbral por atravesar. Las marcas en la ciudad que consignan el arribo y muerte de estas poblaciones marginadas o flotantes intentan dotarlas de nuevo de la humanidad arrebatada a lo largo del trayecto,<sup>7</sup> pues la desesperación por alcanzar un mejor nivel de vida orilla al sujeto migrante a someterse a experiencias inhóspitas, un rito de paso tan temido como anhelado: cruzar a pie largos desiertos, encajuelados o hacinados en un vagón de tren, lances que cumplen con todos los factores para culminar en tragedia.

El cruce de la línea arbitraria hacia los Estados Unidos tiene un efecto profundo. Marca y da forma al individuo de manera importante, algunas veces traumática, generalmente nostálgica, y frecuentemente (aunque no siempre) acompañada de duelo. La mayoría de veces señala a la vez un despojamiento y una condensación de identidades, compensada con una condensación de efecto alrededor de unos cuantos restos culturales extremadamente cargados (Castillo 2008, p. 231).

Las cruces en el espacio público nos recuerdan el duelo de las que sufrieron una pérdida y, ante la impotencia, optaron por sacralizar la coordenada exacta donde se produjo el deceso. El recuerdo de los muertos –por medio de lazos de colores, ramilletes, cruces fijadas al pavimento, veladoras o inscripciones en el asfalto– no solo nos habla del sobrecogimiento sino también de la acción efectuada desde la esfera civil a raíz de la pérdida. La estudiosa Carmen Ortiz detalla los rasgos comunes de estos rituales: los artefactos depositados constituyen una ofrenda espontánea para los desaparecidos,

---

<sup>7</sup> En este sentido, cabe resaltar el proyecto emprendido por Álvaro Enciso, un artista colombiano que coloca cruces en los puntos donde se han localizado cuerpos de migrantes en el desierto entre Sonora y Arizona. Enciso decora las insignias con pequeños pedazos de objetos abandonados por los desplazados que recoge durante sus incursiones al mismo territorio. De esta manera, su iniciativa forma parte de la urgencia por resolver el problema migratorio. La obra dramática *Arizona en llamas* (2001), de Edeberto “Pilo” Galindo, también sirve de paralelo a estos empeños.



“pero también se dirigen al público y a los medios; obedecen a una retórica visual y a una estructura narrativa precisa”. La marca en el concreto o estructura arquitectónica reclama un espacio público; estos memoriales “no están sujetos al control institucional oficial; son creados de un modo original, pero siguiendo modelos globales de cultos populares y, aunque parecen responder a una influencia religiosa, no aparece ninguna religión de base que los sustente” (Ortiz, 2011, p. 374).

En 1989, el dramaturgo jalisciense Hugo Salcedo obtuvo el premio Tirso de Molina gracias a *El viaje de los cantores*, drama que recrea el terrible hallazgo de 18 cadáveres y un sobreviviente en un cajón ferroviario cerca del poblado de Sierra Blanca, Texas, el 3 de julio de 1987. A partir del infortunio, la obra se coloca dentro del cometido de la denuncia social, propio del teatro documental; es decir, el desarrollo escénico consiste en una crítica al sistema económico y las políticas nacionales incapaces de resolver cuestiones precisas. Los cuadros iniciales suscriben el sentido cíclico e irresoluble de la situación, la cual comienza desde las expectativas que llevan a los jornaleros a abandonar su tierra y, si se presume que concluye, hasta la llegada al destino migratorio.

Desde su estreno, en septiembre de 1990 en el Teatro Jiménez Rueda a cargo de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), innumerables compañías han adaptado, versionado y traducido *El viaje de los cantores*. Tanto la estructura fragmentaria como la flexibilidad en el acomodo de las escenas – presente en las acotaciones desde su primera edición, la cual inauguró el Fondo Editorial Tierra Adentro– se prestan a la intervención<sup>8</sup>. En la “Presentación” del volumen, el experimentado director y dramaturgo Héctor Azar destaca la búsqueda formal del joven dramaturgo: “consiste en subrayar los rasgos más hirientes de la garra de la necesidad social que impone el cruce de vías del vivir fronterizo” (1990, p. 9). Salcedo sugiere tres caminos para la representación de las diez escenas: “de tipo lineal [...] siguiendo el orden que guarda el presente libreto. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas” que titulan a cada una; y, el más versátil para la dirección escénica, aquel en el que antes de la función, “con o sin la opinión del público, se

---

<sup>8</sup> Apenas iniciado el sexenio de Salinas de Gortari, en 1988, el Fondo Editorial Tierra Adentro se convirtió en el órgano de publicación dilecto del recién instituido Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

sorteen las diez escenas [...] para conseguir combinaciones diferentes cada noche” (1990, pp. 15-16).

Noticias de personas que han logrado cruzar la frontera con éxito impulsan la “migración en cadena”; es decir, cuando la decisión del traslado se imita y toma un carácter colectivo y repetitivo, generando ciclos (Herrera Carassou 2006, p. 134). Ante la desesperación por salir del contexto eludido, vale más el triunfo de uno, en ocasiones exacerbado, que el fracaso de cientos<sup>9</sup>. *El viaje de los cantores* comienza con esta idea, ya que a pesar de la fúnebre noticia, Martín, Rigo y Lauro prefieren creer “que los gringos nos van a poner casa y hasta trabajo nos van a dar, como a tu amigo, a ese que dices que le dicen el Gallo. Piensa en eso” (Salcedo, 1990, p. 19).

El segundo cuadro representa el prelude de la travesía de un grupo de hombres del pueblo zacatecano de Ojo Caliente. El ritual lo presiden las mujeres, pues ellas esperan toda la noche la llegada del tren a la estación; sus maridos, hijos o amantes aparecerán con el silbido de la máquina, solo para volver a desvanecerse sin esbozos de un posible regreso<sup>10</sup>. Luego suceden ocho escenas sucesivas que intercalan cronologías: desde el lunes 29 de junio cuando parten rumbo a Juárez, hasta el miércoles 8 del siguiente mes con la inhumación de seis de los cadáveres en el mismo pueblo. En este breve itinerario, la urbe fronteriza adquiere un peso determinante, pues allí, como lo expresa el cuento del libro *Aurelia*, usado en el epígrafe y que recrea el mismo recorrido, comienza a sentirse una sequedad apremiante que pronto se convierte en un sentimiento de “melancolía y pequeñez”. Así narra la llegada –tópico recurrente en la literatura juarense– el escritor paseño Ricardo Aguilar Melantzón (1990, p. 16). “La vida es muy dura por acá, mi Mosco. Y más cuando estás tú tan solitario por el norte, con el frillazo y sin tu familia. Sin nadie. Sin nada. Es gacho” (Salcedo, 1990, p. 27).

---

<sup>9</sup> Rita Segato se aventura a pensar este compulsivo fenómeno de otra forma, enfatizando el factor de atracción por encima del de expulsión. El “flujo pulsional hacia «el mundo de las cosas» de sujetos desgajados de territorios en que los vínculos perdieron su oferta y magnetismo exhibe la forma en que el deseo es producido por un exceso que se presenta como fetiche, es decir, mistificado y potente. *Es así que el deseo de las cosas produce individuos, mientras el deseo del arraigo relacional produce comunidad*” (2016, p. 30).

<sup>10</sup> Jorge Durand y Patricia Arias asientan que “la impresionante expansión de la red ferroviaria norteamericana y su conexión con México en 1884” provocó que “la vecindad compartida en una frontera extensa y porosa” se volviera “cercana y accesible” (2005, p. 13).





Aunque los inmigrantes duden y exista la posibilidad de volver a su hogar, las diatribas, enredos y fantasías creadas por los polleros suelen evitarlo: “EL GAVILÁN: Si no les parece, pues no se presenten y ya. Aunque te diré que es mejor un vagón del tren que ir encajuelado. Es en serio. Y es mucho más barato. Vete a Tijuana y allí te cobran 300 o 350 por el boleto. EL CHAYO: Está bien pues. Ni hablar” (Salcedo, 1990, p. 26). Incluso algunas de las hipótesis sobre lo ocurrido abordan la intencionalidad de los traficantes, como miembros de una mafia binacional coludida con agentes aduanales, de sellar la puerta del vagón de la línea ferroviaria Missouri Pacific (Gallegos, 2018).

El tema no pierde actualidad. En septiembre de 2019, como parte de las actividades del Movimiento Teatro por la Dignidad y de La Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes, organizados por la UNAM, hubo una mesa de reflexión sobre el “Tráfico de migrantes”, en la que Jacobo Dayán, especialista en derecho penal internacional y justicia transicional, entrevistó a Daniela Reyes, quien forma parte de la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos. Como coordinadora del área de Solicitudes de asilo ante la Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados, ofreció los pormenores de la travesía. Además de los peligros, bien representados en las puestas en escena seleccionadas, Reyes también habló sobre las barreras institucionales, que no discriminan edad, para ser reconocido como refugiado (2019). Las acciones del gobierno mexicano para reducir los porcentajes de detención y retención en estaciones migratorias estadounidenses obligan a tomar otras rutas más inseguras. Estas medidas, además de generar criminalidad y zonas de conflicto –es decir, las fronteras– resguardadas en estos tiempos por efectivos castrenses de la Guardia Nacional, vuelven a las vías alternas “no custodiadas” más lucrativas. Este negocio goza de amplia tradición y continúa cobrando miles de vidas<sup>11</sup>.

El discurso emitido por las autoridades de ambos países ante la constante muerte de migrantes en toda la franja fronteriza resulta paradójico respecto a las acciones realizadas para solventar su seguridad. Días después del hallazgo de los cuerpos del grupo proveniente de Zacatecas, el presidente Miguel de la Madrid señaló frente a sus

---

<sup>11</sup> Aún después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, “los «coyotes» y sus organizaciones siguen siendo los depositarios de la cultura de cruce porque ellos detentan el capital sociocultural indispensable –redes sociales, conocimientos, experiencia, *know how*– además de los medios materiales y tecnológicos necesarios para entrar de forma subrepticia en E. U. con éxito” (Meneses, 2013, p. 106).

familiares que “México lamenta y reprueba categóricamente este tipo de tráfico de seres humanos”, y que “las condiciones infrahumanas en que muchos mexicanos deben internarse y en las que trabajan en algunos lugares de Estados Unidos son la causa de que suceda casos tan lamentables como éste” (Gallegos, 2018)<sup>12</sup>. No obstante, las propuestas quedaron disueltas en el llanto de los dolientes<sup>13</sup>. El último escenario dramatizado por Hugo Salcedo es precisamente el cementerio donde enterraron a seis de los cuerpos encontrados y “cerca de 20 mil personas [acudieron]. 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 estas peticiones...” (1990, p. 17).

El libro *El desierto de los sueños rotos: detenciones y muertes en la frontera México-Estados Unidos* da cuenta del porqué, cuántos y cómo han perecido miles de personas intentado cruzar la línea divisoria. Según su autor, el tema ha sido poco abordado por las investigaciones en torno al proceso migratorio, ya que de la misma manera que ocurre en los medios de comunicación, “La muerte de un solo migrante constituye una tragedia irreparable que, por lo general, rara vez produce un impacto social significativo. Antes bien, el olvido y una desconcertante asunción de hechos consumados parecen ser la lápida que entierra estos hechos” (Meneses, 2013, p. 14). Solo cuando las circunstancias son lo suficientemente problemáticas y extraordinarias, las autoridades tanto políticas como religiosas las toman en cuenta, aunque con reservas. Así se percibe en la última escena del texto de Salcedo.

En *El viaje de los cantores*, el discurso final del sacerdote responsabiliza a la comunidad para resolver la crisis migratoria. Tanto la autoridad gubernamental como la religiosa se eximen de solventar con acciones concretas, más allá del pésame y las oraciones: “Yo, señores, soy simplemente un emisario de Dios en la tierra, pero ustedes, todos unidos, somos los que debemos luchar por un país más justo”. La homilía se dirige a los familiares de los cinco zacatecanos reconocidos; sin embargo, la atención del párroco

---

<sup>12</sup> La novela *La fila india* (2013), de Antonio Ortuño, parodia la insensibilidad y mecanicidad de este tipo de comunicados referentes a las pérdidas de vidas de personas migrantes.

<sup>13</sup> Recordemos, en un ejemplo más reciente, la indolencia y acusaciones con las que Felipe Calderón visitó la frontera en febrero de 2010 para “esclarecer” la masacre de jóvenes en Villas de Salvárcar. En una escena de la puesta en escena de *El enemigo* (2011), dirigida por Perla de la Rosa con la compañía Telón de Arena, unos sepultureros comentan las desafortunadas declaraciones del mandatario.



se concentra en el Desconocido, pues “un nuevo Jesucristo vino a este mundo y ha sido asesinado. Cristo ha muerto nuevamente, víctima de la miseria de la humanidad. Cristo ha muerto en un vagón de ferrocarril” (Salcedo, 1990, p. 45). Quizá en el aura mística de esta figura hallemos la razón por la que esta obra sigue vigente en las carteleras nacionales y allende fronteras.

### Al borde del talud

Él quería hacerse oír, quería escribir cosas, quería darle voz a todas las historias que oía desde niño, historias de inmigrantes, de ilegales, de pobreza mexicana, de prosperidad yanqui, pero historias sobre todo de familias, ésta era la riqueza del mundo fronterizo, la cantidad de historias insepultas, que se negaban a morir.

Carlos Fuentes, *La frontera de cristal*, 1995.

En “Río Grande, río Bravo”, último capítulo (o cuento) de la novela (también cuentario) del narrador México-panameño, respuesta literaria inmediata al TLCAN, un personaje chicano “sentado en su Harley-Davidson del lado yanqui del río” observa con fascinación la huelga de brazos levantados, migrantes que ofrecen músculo y trabajo desde el lado mexicano. Justo ahí, José Francisco (carácter inspirado en el promotor cultural y narrador chicano Ricardo Aguilar Melantzón) experimentó la necesidad de decir algo, de expresar “la sabiduría de la biblioteca oral de un pueblo que era suyo” (Fuentes, 2010, p. 256). Las movilizaciones populares en el espacio público exhiben la disconformidad de un grueso de la población ante una circunstancia particular. Las ciudadanas que acuden a marchas o protestas son en sí mismas parte del mensaje: lo encarnan gritándolo en sonoras consignas o lo fijan en vistosas pancartas, o incluso dejan huellas a su paso, que las autoridades se apresuran en borrar.

En este sentido –el de la manifestación de la disidencia–, también incluimos las pintas y grafitis como portavoces de proclamas por parte de agentes urbanas que perciben a las paredes como el medio expresivo idóneo y urgente. Desde otra latitud, pero también al norte del país, el poeta oriundo de Mexicali, Gabriel Trujillo Muñoz, compuso “Taggers”, breve pieza que conceptualiza la expresión artística: “Cada barda / Un desafío / Cada pared / Un territorio / Que se gana y se pierde / Día con día” (1997,

p. 13).<sup>14</sup> No obstante, la apropiación corporal o lingüística del espacio ciudadano se debate ante lo efímero de su intervención, por lo que la labor documental suple en un soporte textual o visual la brevedad de tales manifestaciones. Dichos testimonios se pueden estudiar como fuente primaria de teatralidades espontáneas, siempre y cuando se contextualice la movilización o se tengan elementos para leer las paredes, “documentado, tanto de forma descriptiva, a nivel de calle (copartícipes o hacedores), como analítica y comparativa” (Rodríguez y Montiel, 2021, p. 16)<sup>15</sup>.

En cuanto al tema que nos ocupa en la presente sección, resulta importante señalar que el grafiti en Juárez transmite el sentir de una comunidad ante leyes migratorias que cuestionan la hermandad con El Paso. Aquí nos referimos especialmente a las pintas realizadas en el cauce lineal del río Bravo, las cuales cuentan con el atractivo de ser observadas desde lo alto del Puente Internacional Paso del Norte. Tal ubicación, sobre el viaducto desde donde también se observa el Puente Negro (exclusivo para el ferrocarril), permite ubicar estas piezas dentro de su definición tradicional. Para el semiólogo Armando Silva Téllez, el *graffiti* se refiere a una marca urbana que expone lo prohibido. Para ser considerado como tal, subvierte un orden lingüístico, estético, moral o político (2006, p. 37). Irrumpe en contra de lo establecido; es decir, no pide permiso, desconoce el patrocinio, no cuenta con becas, honorarios o apoyos gubernamentales, solo surge y ocupa los muros como lienzo. Así que, en Juárez, el ejercicio de la memoria se conjuga en el arte mural del borde con el deseo de justicia, la marginalidad, un cierto anonimato y espontaneidad<sup>16</sup>. Alrededor del mes de marzo de cada año, los colectivos Rezizte y Lucharte convocan a participar en el evento *Under the Bridge, cultura al borde*, efectuado en el talud del río Bravo, en la zona aledaña al Puente Internacional<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> La segunda y última estrofa de la composición, incluida en *Borderlines*, poemario ganador del concurso binacional fronterizo de poesía Pellicer-Frost de 1996, reafirma: “Cada muro / Un criptograma / Sólo descifrable / Por quien conoce / El alfabeto de la calle / El signo / Aerosolado / De la vida” (Trujillo Muñoz, 1997, p. 13).

<sup>15</sup> Esta última cita pertenece al ensayo ganador del Premio de Investigación en Poética Teatrales Mexicanas Contemporáneas 2020: *Juárez liminal: cuerpo, espacio público y teatralidades feministas al borde* (2021).

<sup>16</sup> Existen monografías dedicadas a estudiar el grafiti en Juárez, como la coordinada por Carles Méndez Llopis, *La otra ciudad: recorridos de una gráfica disidente* (2015) y la recopilada por José Fausto Mota, et al., *Juaritox graffiti: gráfica urbana en Ciudad Juárez* (2017).

<sup>17</sup> Para una concisa relación del trabajo artístico y comunitario del colectivo Rezizte, véase el artículo del novelista Willivaldo Delgado: “Arte para crear una ciudad” (2020, pp. 22-29).



Por otra parte, las protestas callejeras en la frontera durante el último cuarto de siglo cuentan con una tradición enfocada en dos cuestiones neurálgicas: los feminicidios y la militarización. Los trabajos de Martha Estela Pérez y Patricia Ravelo Blancas, ambos publicados en 2004, atienden la respuesta y activismo ante los crímenes sexuales y de género. La incredibilidad e incapacidad de poderes locales y nacionales promovieron la acción de ONG's y colectivas que contrarrestan la zozobra ciudadana e impunidad por parte de las instancias del gobierno. La guerra contra el narcotráfico impulsada por el gobierno de Felipe Calderón hizo de la frontera un campo de batalla que amedrentó a la población civil, la cual salió a las calles para rechazar la ocupación castrense: La Caravana por la Paz con Justicia y Dignidad cruzó la urbe en junio de 2011. Ambos asuntos tan relevantes han acaparado la atención tanto de los habitantes como de los medios de comunicación, obscureciendo otras problemáticas que también se han volcado a las avenidas, como el alza al precio de los combustibles, la visita de Peña Nieto, marchas estudiantiles (como la del movimiento Yo soy 132 en 2012) o los derechos humanos del migrante.

No es que los abusos y las violaciones a los derechos humanos en la franja fronteriza por parte de la migra (*Border Patrol*) hacia los indocumentados hayan iniciado en la última década. Una larga historia de ellos data desde siempre. Ahora parecen más burdos, dado que el mundo ha puesto atención a los derechos del hombre (Galindo, 2005, p. 143).

Esta sentencia sirve de prólogo a *Puente Negro* de Edeberto "Pilo" Galindo, drama documental estrenado en agosto de 1992 (Salazar, 2006, p. 47), a raíz del homicidio de Rubén Navarrete Tarín, de 24 años, a manos de un agente estadounidense quien alegó defensa propia. La corroboración del caso aparece en un reportaje de *El Paso Times*, fechado el 11 de mayo de 1991. El encabezado, "Man killed by Border Patrol wore gang tattoo", desvía la atención del asesinato, argumentando que el finado pertenecía a una pandilla, consumía drogas y contaba con antecedentes penales. La refriega, continua la nota, tuvo lugar en un dique del río Grande, usado por inmigrantes ilegales. El juarense fue llevado a un hospital de El Paso, donde murió horas después. El agente Seth Hocker fue declarado inocente. "Authorities said Navarrete's stomach was tattooed with the initial «PN», the insignia of the «Puente Negro» gang" (*El Paso Times*, 1991, p. 4).

“Pilo” Galindo, nacido en Ciudad Juárez en 1957, cuenta con una sólida trayectoria en la escena nacional; en lo que va del siglo su producción ha recibido el reconocimiento a través de importantes premios –como el Víctor Hugo Rascón Banda, en dos ocasiones, o el Juan Ruiz de Alarcón–, publicaciones, antologías de su obra completa y montajes a lo largo de la República y fuera de ella. Se dice, un poco en broma pero con fundamento, que no hay año en que *Curva peligrosa* no se ponga en escena para jóvenes audiencias. Su escritura dramática encierra, sin duda, al mejor dramaturgo activo en Chihuahua y al más representativo de la frontera. Eventos históricos, cuestiones de identidad, pasajes traumáticos en la región y una constante denuncia social suben a al tablado a través de su composición. Así ocurre en *Puente Negro*, reestrenada en el cierre del Festival de Teatro de la Ciudad en 1994.

La obra se estructura en dos tiempos intercalados: los días en que sucedió el asesinato y cuatro años después, cuando la China (pareja de Rubén) y los demás remeros recuerdan y reconstruyen los motivos que originaron la desgracia. Tal planteamiento remarca situaciones personales que atravesaban al protagonista, así como las secuelas, igualmente de carácter emocional, que sufrieron sus allegados tras el deceso. Para el desarrollo de las acciones, los personajes se agrupan en tres bloques: lancheros (al que también pertenecen las mujeres), migras y clientes ávidos por cruzar. La armonía, es decir el trato entre los primeros dos grupos, se rompe tras una serie de altercados entre Rubén y un agente, que culmina con una fuerte discusión en la que el uniformado no duda en dispararle por la espalda en repetidas ocasiones<sup>18</sup>. El acto único, dividido en 13 escenas, transmite el problema de la migración (racismo y violencia) en sus dimensiones afectivas y emocionales, más allá de los estudios económicos o estadísticos.

Para representar el infortunio de Rubén, *Puente Negro* recrea el lugar donde sucedieron los hechos en las márgenes del río. Esto ocurre no solo a nivel arquitectónico, sino también en la respuesta que se persigue a través de la ruptura constante y agresiva de la cuarta pared, ya que el espacio de las espectadoras también forma parte de la ficción:

---

<sup>18</sup> En la introducción a la edición utilizada, Adriana Candia y José Manuel García subrayan, de igual manera, la colisión entre dos mundos: “los cruzamojados, con su lenguaje cholo y sus usos y costumbres subalternas, y el mundo de la Migra que vive a la caza de mexicanos” (2005, p. 1).



“En la sala hay una enorme bandera de Estados Unidos” (2005, p. 145). La propuesta para la dirección escénica ocupa una plana completa que delinea la construcción y operatividad de cinco áreas, conectadas por rampas de contención que permitirán el trazo de los protagonistas a través de una malla ciclónica de alambre (proscenio), un ducto de drenaje que conecta a Ciudad Juárez (el escenario) con El Paso (sala y pasillos entre las butacas) y “un espacio vacío, que viene a ser el río Bravo” (2005, p. 150). Ante tal movilidad y la ubicación del auditorio en el lado norteamericano, la toma de posición durante la función parece irremediable. ¿Qué actitud se habrá despertado desde la butaquería al sentir su espacio transgredido?

Cuando el Charal confirma la noticia sobre la inocencia del migra, las que conocen la verdad se exaltan. “¡Cabrones! ¡Hay que hacer algo!”, exclama Mery. Para qué, cuestiona el Charal. “¿Cómo pa’ qué güey?”, intercede la China. “¡De perdida pa’ que sepan que no pueden matarnos como si fuéramos moscas. Que sabemos nuestros derechos. ¡Para eso! ¡Nomás para eso güey!” Mery propone que “De perdida *unas pintas* en el río. No sé. Apuntar el número de placas del carro o de la patrulla en la que andaba”. Así se materializa la acusación. Al colega de Rubén lo invade la apatía: “Ni modo que con eso lo vayamos a revivir” (2005, p. 180), pero ambas arremeten hasta convencerlo y confirman que harán los grafitis.

Los mismos personajes mencionan la intervención de otro sector: reporteros y artistas que indagaron sobre el suceso, y que incluso estuvieron presentes durante las pintas. De nuevo, el Charal duda del valor de esta compañía: “¡No ha servido de nada! ¡Nomás pa’ que los intelectuales vayan a sentirse importantes junto a la raza jodida”. Mery rescata el valor testimonial de los fotógrafos que capturaron el número de placa del agente. La imagen negativa sobre la autocomplacencia de un grupo cercano a las Ciencias sociales y Humanidades que apoya la manifestación sugiere que, además de la comunión entre núcleos sociales en un acto público de protesta y las distintas formas de documentación (una obra de teatro, por ejemplo), también deberían intervenir los saberes especializados de esa población, en este caso el jurídico. Ante las “pinchis camaritas como si fuera un circo”, el Charal apela hacia otra acción concreta: “¿cuándo, cuándo se ha puesto una demanda de de veras contra la migra?” (2005, p. 182).

El mismo título de *A la orilla del río* justifica su inclusión en el presente apartado. La creación colectiva dirigida por Perla de la Rosa se estrenó en Múnich durante una gira por varias ciudades alemanas, en mayo de 2019. Dos meses después, se presentó en Ciudad Juárez en el 37 Festival de Teatro de la Ciudad (Segundo lugar), y clausuró la 28 Muestra Estatal de Teatro de Chihuahua, la noche del 22 de agosto en el Teatro Manuel Talavera, en Delicias (Mejor dirección).

Telón de Arena, agrupación fundada en 2002 con sede en Ciudad Juárez, ha contado con el apoyo de la Secretaría de Cultura y del FONCA a través del programa México en Escena, lo que les ha permitido, desde 2013, mantener un elenco estable y gestionar su propio foro, el Café-teatro Telón de Arena que ofrece una nutrida cartelera a lo largo del año. La trayectoria de la agrupación se remonta a la última década del siglo pasado con otro proyecto, Alborde Teatro, semillero de talentos que se forjaron en las tarimas fronterizas para continuar su carrera en la escena mexicana, como los actores Marco Antonio García, de la CNT, Joaquín Cosío y Antonio Zúñiga<sup>19</sup>. Hoy en día, Telón de Arena se sostiene por tres pilares: Perla de la Rosa (directora artística), Guadalupe de la Mora (productora, actriz y dramaturga) y César Cabrera (escenógrafo, director y actor). Todas ellas cuentan con más de un cuarto de siglo de experiencia, así como con puestos estables en la UACJ, lo que les permite capitalizar su tiempo libre en las acciones requeridas tanto para posicionar a su sede como un recinto cultural atractivo en su propio entorno (desde su cuadra hasta la periferia urbana), como para convertirse en un referente artístico de la frontera mucho más allá de Chihuahua. A finales de año, por ejemplo, celebran el Festival Internacional de Teatro sin Fronteras que, en su sexta emisión en 2021, fue beneficiario del Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas, IBERESCENA.

La experiencia migratoria en *A la orilla del río* se construye desde una coordenada geográfica: el antiguo Paso del Norte, un punto localizable en el mapa con una tradición de cruce más antigua que los estados nacionales colindantes, una frontera que inspira todo tipo de expresiones y que gusta de ser reelaborada por símbolos, analogías o paráfrasis e impulsos mediáticos de alcance mundial. Sin embargo, este espacio, alguna

---

<sup>19</sup> El libro *Habitación de la escena* registra los 15 años de Telón de Arena como *compañía profesional de teatro en Ciudad Juárez* (Pineda y Mora, 2020).





vez conceptualizado como “laboratorio del futuro”, también aloja a residentes estables, habitantes que de uno u otro lado practican su ciudadanía en dependencia completa de las dinámicas fronterizas, independientemente de si poseen visa o no.<sup>20</sup> La convivencia cotidiana entre economías de primer y tercer mundo exhibe la asimetría de la relación entre el municipio chihuahuense y el condado texano. Una misma región metropolitana, compuesta por dos núcleos urbanos más sus respectivos contornos, dicta el devenir de los que alguna vez arribaron –quizá para cruzar al otro lado (no siempre de sur a norte) o para alcanzar la otra orilla continental–, y echaron raíces en Ciudad Juárez o El Paso. Con el transcurrir de las generaciones, sus descendientes olvidaron el signo nómada de su estadía; no obstante, un vistazo al archivo familiar o la consulta documental develan que la memoria e Historia de la región transfronteriza están selladas tanto por el tránsito (puesto en pausa unas cuantas décadas), como por el flujo constante (detenido hasta que la siguiente generación lo decida) de personas

El reparto de *A la orilla del río* –Humberto Leal, Guadalupe Balderrama, Mario Vera, Claudia Rivera, Rubén Ríos, quien también diseñó la imagen, y Gisela González, como actriz y asistente de dirección– asume el resultado de la pesquisa histórica y hemerográfica para recrear momentos álgidos de la frontera –algunos de hace más de un siglo, pero otros (como el que le da identidad visual al montaje) sumamente cercanos–. Estos acontecimientos se inmiscuyen con la historia de vida del elenco. La materia biodramática, entonces, se entrelaza con los distintos fragmentos del espectáculo a través de un mismo espacio, un ecosistema binacional acotado por una demarcación con arcos de ser infranqueable, pero que siempre ha sido flexible y porosa<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> El periodista Charles Bowden acuñó dicha imagen en su monografía *Juárez: The Laboratory of our Future* (1998); la famosa novela de Roberto Bolaño, *2666* (2004), insinúa que Santa Teresa, trasunto de la frontera mexicana, es la representación en tierra del infierno. El Papa Francisco, como vimos, comparó a Ciudad Juárez con Nínive, adjudicándose el papel del mensajero Jonás. Ninguno de los tres ha vivido más de una semana de este lado de la frontera. *Fabular Juárez: marcos de guerra, memoria y los foros por venir* (2020), del escritor y activista transfronterizo Willivaldo Delgadillo, indaga a fondo al respecto.

<sup>21</sup> El 19 de noviembre de 2019, como parte de las actividades de *Border Tuner / Sintonizador fronterizo*, instalación artística-tecnológica a cargo de Rafael Lozano-Hemmer, Telón de Arena dio una función con parte del elenco en el parque Chamizal, en Juárez, y otra en la Bowie High School, en El Paso. El dispositivo urbano de la instalación interconectó ambas ciudades a través de puentes de luces que crearon por encima de la frontera canales de comunicación visual, auditiva y, con *A la orilla del río*, dramática.

En el vado del río Bravo/río Grande, con el Puente Internacional Paso del Norte y los murales del talud como escenografía (solo del lado mexicano), se celebra un particular encuentro desde 2016: *Abrazos no Muros* (#HugsNotWalls), organizado cada mayo, en fecha cercana al día de las madres, por la Red Fronteriza de los Derechos Humanos, con sede en El Paso. El evento congrega a centenares de familias, separadas debido a su estatus legal en EE. UU., para que un exiguo abrazo de cinco minutos funda sus cuerpos tras años sin contacto presencial.

La política exterior de Donald Trump endureció el resguardo de su frontera sur; recortó fondos de cooperación binacional y, en atención a su absurda promesa de campaña, levantó un nuevo muro en esta zona urbana, sustituyendo la malla ciclónica traslúcida<sup>22</sup>. En este contexto, *Abrazos no Muros* de 2018 se anunció como el último. Ante la cancelación, colectivos artísticos y asociaciones activistas transfronterizas alzaron la voz y protestaron, cada uno desde sus trincheras. Justo en la época en que se hubiera celebrado el evento del año siguiente, llegó a la cartelera *A la orilla del río*, con el subtítulo de #HugsNotWalls y un diseño gráfico en el que dos enormes cuerpos, sobre la rampa de acceso al cauce del río, se envuelven con sus brazos; el muro y las torres de control no alcanzan, siquiera, sus rodillas.

La obra incorpora a su dramaturgia referencias musicales, poéticas, teatrales, periodísticas y documentales, a veces difíciles de identificar. Ya en temporada, el programa de mano ayudada a discernir entre lo propio, las notas de inspiración y las citas textuales. De entre la laberíntica red intertextual es fácil reconocer la canción “Latinoamérica” de Calle 13, que recibe a las espectadoras apenas se entra a la sala; y “Los nadies”, en voz del poeta Eduardo Galeano, que suena en la escena inaugural, mientras los actores se instalan en proscenio y una serie de foto reportajes se proyectan en el ciclorama, así como en el cuerpo uniformado (playera blanca, pantalón de mezclilla y mochila al hombro) de los histriones. El mosaico de referencias resulta exponencial; Perla de la Rosa intercala famosas expresiones latinoamericanas con

---

<sup>22</sup> Desde 1976, el Festival Internacional de Drama Español del Siglo de Oro se realizó de manera conjunta entre Ciudad Juárez y El Paso. Para la edición de 2019, se interrumpió una tradición binacional de 43 años. El “acontecimiento artístico”, ahora solo celebrado en los teatros juarenses, “sirve de contrapeso frente a una política de ruptura y odio [...] que desconoce la agenda bilateral en materia de educación, afectando la convivencia, gestión cultural y esfuerzos de integración en la zona fronteriza” (Montiel, 2019, p. 54).



manifestaciones del septentrión nacional –como *El viaje de los cantores* con la que se urde y fortalece una tradición dramática sobre el tema de la migración– y de las letras juarenses: “Moriré en el río” (1979), canción compuesta por Beto Lozano e interpretada por Los Silver, los poemarios *Pez al cielo* (1995) de Ricardo Morales y *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013) de Jorge Humberto Chávez, el drama *El tiradito: crónica de un santo pecador* (2003) de Antonio Zúñiga, el trabajo documental *Ringside Seat to a Revolution: An Underground Cultural History of El Paso and Juárez, 1893-1923* (2005) del historiador chicano David Dorado Romo y una crónica periodística de Marco Antonio López (de la que hablaremos más adelante), entre otras llamadas que seguro se nos escapan.

Para que este collage sea funcional en una estructura ya de por sí fragmentaria, la puesta deja entrever un mecanismo que brinda unidad al conjunto, sin que todas las escenas lo logren de manera efectiva. A partir del tratamiento escénico de un contenido parateatral, se diseña su representación simbólica; de tal manera que, aunque ese indicio sea reconocible, el mensaje social se potencia por medio de recursos plenamente artísticos: intertextualidad, danza, coreografía, juego de luces (tanto las dirigidas desde cabina como las portátiles de los personajes), monólogos, testimonios biográficos y secuencias en donde el trazo y la interpretación protagonizan el éxodo masivo en la unidad de cada cuerpo actoral. Telón de Arena da vida a historias particulares, a travesías interrumpidas, a casos concretos de quienes ordenan con cuidado y esmero la vida entera en los lindes de una mochila.

Uno de los cuadros mejor contruidos aborda el fenómeno migratorio desde una perspectiva inédita: la de la vecindad transfronteriza y el tránsito de conmutantes (*commuters*)<sup>23</sup>. Dorado Romo reconstruyó un oscuro episodio acaecido hace más de un siglo: “Los motines del baño: la revuelta de las amazonas mexicanas en el puente Santa Fe”. Para cruzar hacia El Paso, los mexicanos eran inspeccionados por autoridades sanitarias, quienes fumigaban ropas y rociaban su cuerpo desnudo con Zyklon B, un pesticida a base de cianuro de manufactura alemana. En 1917, Carmelita Torres, “una

---

<sup>23</sup> “El fenómeno de lo transfronterizo se desarrolla en un área geográficamente restringida y tiene que ver con actividades llevadas a cabo por personas, comunidades e instituciones que son de origen y destino local”. Esta dinámica está directamente ligada “al proceso de vivir y sobrevivir en la región, lo que en otros términos se entiende como reproducción social” (Ruiz, 1996, pp. 57-58).

servienta juarense de 17 años”, se negó a tal humillación (un año antes, al desinfectar las cárceles paseñas, cerca de cincuenta reos mexicanos ardieron en una aparatosa explosión) y “convenció a otras treinta pasajeras para que se bajaran del tranvía con ella”. La prensa local calculó que, para el medio día, ya se habían juntado “varios miles de mujeres”, obstruyendo por completo el tráfico de ida y vuelta (Dorado Romo, 2017, pp. 323-327). “La rebelión de los baños”, título de la escena de *A la orilla del río*, recrea de manera cómica, pero contundente, este hecho poco conocido en la historia transfronteriza<sup>24</sup>. ¿Cómo habrá recibido el público germano los temas predilectos de la compañía juarense? La afrenta de un muro también ha grabado (y agravado) su historia. Antes de acabar la escena, sale de un lateral un científico para informar que los nazis adoptaron el Zyklon B, comercializado por la multinacional Bayer, para emplearlo con el mismo fin en los cruces fronterizos y en los campos de concentración.

Tras el ataque terrorista perpetrado la mañana del 3 de agosto de 2019 en Cielo Vista Mall, en El Paso, en respuesta a la “invasión hispana de Texas” (según palabras del tirador), en el que 22 personas –entre ellas siete juarenses– murieron asesinadas, la presión de activistas sociales y artistas fronterizas consiguió que el evento *Abrazos no Muros* se festejara de nuevo. El 26 de octubre de ese año (no en mayo como era la costumbre), habitantes y familias fronterizas, separadas por procesos jurídicos de índole migratorio, volvieron a practicar un simple gesto de afecto durante tres minutos, porque cinco parecían desmedidos. La ceremonia de abrazos, mismo acto con el que cierra la obra de Perla de la Rosa cuando los actores interactúan con el público, fue custodiada por varios efectivos, con armas largas, no solo de la *Border Patrol*, sino ahora también de sus pares militares, la Guardia Nacional, ubicados a la otra orilla, al otro extremo de cualquier ideología próxima a los derechos humanos.

## Un límite poroso

Empezaba a obscurecer cuando don Chipote se presentó en casa del coyote que lo iba a pasar y ahí se encontró con otra caterva de chicanos que, imposibilitados de pasar la línea conforme a la Ley, habían ocurrido a los servicios de aquel pícaro.

---

<sup>24</sup> La novela *Columbus* (1996) del narrador juarense Ignacio Solares también recrea este pasaje.



Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote*, 1928.

El famoso muro de Trump, promesa venerada durante su campaña, no solo marca la frontera con sus más de cinco metros de altura, sino que fractura la relación entre las ciudades que por siglos fueron homónimas. Los vecinos del Segundo Barrio y Chihuahuita, las colonias paseñas más antiguas e inmediatas al Puente Internacional, ya no podrán asomarse a la madre patria. Aaron Hull, responsable de la patrulla fronteriza en El Paso, asegura que la edificación es mucho más resistente y eficaz para disuadir la entrada de inmigrantes ilegales (García Amaro, 2018). Hace tiempo que la única forma de cruzar en la zona conurbada se realiza con pasaporte en mano. El muro que reemplaza la malla ciclónica instalada en los años 60 carece de funcionalidad; simboliza el odio y la xenofobia, verdaderos pilares del actuar político del magnate. La actual administración de Joe Biden ha heredado la misma postura, solo que con mayor diplomacia.

El teatro de Víctor Hugo Rascón Banda forma parte de la llamada Nueva dramaturgia mexicana que floreció en el último cuarto del siglo pasado. El autor nacido en Uruachi, pueblo enclavado en la Sierra tarahumara, supo trasladar la esencia y conflictos del septentrión en su escritura. *Los ilegales* se estrenó en 1979, bajo la dirección de la prestigiosa Marta Luna, en la Ciudad de México; la UAM la publicó un año después en su colección Molinos de Viento, coordinada por el parralense Carlos Montemayor. La configuración del teatro social en el texto sirve de denuncia ante los desajustes demográficos, como las migraciones internas campesinas hacia el norte. La obra va dedicada “A los trabajadores indocumentados que, víctimas de un injusto sistema económico y obligados por el hambre cruzan la frontera del Norte de México y encuentran en el otro lado solamente humillaciones, robos, lesiones... y si bien les va, la muerte” (Rascón Banda, 1980, p. 8).

La pieza expone las causas que provocan la migración a través de tres parejas –del norte, centro y sur mexicanos– y los problemas, asociados en su mayoría a la ilegalidad, a los que se enfrentan al llegar al punto culminante del viaje, es decir, Ciudad Juárez, metrópolis que servirá de puerto de llegada, así como de una nueva partida. Así ocurre en la novela chicana, citada en el epígrafe. Tras un intento frustrado por cruzar a El Paso, así como por el humillante trato en la garita (nos referimos al baño y desinfección como requisito de entrada), el protagonista, junto con su fiel canino, recurre al

especialista, el coyote, para lograr su cometido.<sup>25</sup> *Los Ilegales* también exhibe, a partir de la mitad, las crueles consecuencias que sufren braceros o mojados una vez que logran adentrarse a la tierra de las oportunidades. La crítica se dirige hacia la incapacidad de resolver la cuestión en ambos lados, e incluso a largo plazo. El dramaturgo vislumbra la perpetuación del problema por medio de un cuestionamiento atemporal y cíclico: “La acción sucedió, sucede actualmente y... ¿por cuánto tiempo más seguirá sucediendo?” (Rascón Banda, 1980, p. 11).

Así como *El viaje de los cantores* y *Puente Negro* extraen su asunto de un hecho verídico, *Los ilegales* también se construye a partir de noticias externas –quizá demasiadas– al arte escénico. El teatro documental se sustenta en trabajos de investigación leídos como fuentes de autoridad con poco margen interpretativo, pero que normalmente se oponen a las versiones establecidas en el imaginario colectivo a través de un discurso oficial o histórico. La investigadora uruguaya Silka Freire aclara que la incorporación del componente documental no debe pensarse como una amenaza estética hacia el montaje sino como una vía de acceso hacia una efectiva teatralidad que permita reconsiderar “determinadas instituciones, personajes y hechos que han adquirido ciertas características como producto de un influyente discurso hegemónico que, lógicamente, incluía una forma de manipulación comunicacional” (2007, p. 18).

La ficción dramática que vemos desde las butacas nos exige una posición analítica, ya que devela un ocultamiento, una cruda realidad que incluso llega a (y pretende) incomodar. Las dramaturgias estudiadas exponen la problemática a través de situaciones verosímiles y documentos sin forzar el arribo a una solución. A través del Informante, personaje que rompe con la cuarta pared, Rascón Banda incorpora fragmentos “publicados en Foro Internacional de El Colegio de México; diario *Uno más uno*; revista *Siempre y Proceso*” (1980, p. 10). *Los ilegales* se estructura a partir de la investigación documental sobre la migración mexicana en la década de 1970; las acotaciones previas dejan a juicio de la dirección la decisión de intercalar al final de

---

<sup>25</sup> Otro pasaje importante de *Las aventuras de Don Chipote* detalla la entrada a la urbe: “Serían las seis de la tarde cuando don Chipote y el fiel Sufrelambre entraban por las angostas calles de la ciudad fronteriza. Nadie se fijaba en él, pues por más que trajera pintada la mala situación, los habitantes de ese lugar ya estaban impuestos a ver eso y más, porque a Ciudad Juárez es a donde llegan caravanas de braceros que, obligados por la desgracia de nuestro México, emigran de su patria en busca de trabajo” (Venegas, 1984, p. 27).



cada jornada “canciones o noticias periodísticas que versen sobre el tema, o bien textos que expliquen objetivamente el problema de los trabajadores indocumentados (como los ensayos de Jorge A. Bustamante, investigador que ha consagrado su vida a la defensa de ellos) siempre y cuando [...] estén acordes con la tesis que en la obra se sustenta” (1980, p. 12)<sup>26</sup>.

La función activa de un discurso no teatral como potenciador y eje dramático se relaciona con las vanguardias europeas. El teatro épico (también llamado político) surgió, según Erwin Piscator, en la década de 1920, a partir “de un rechazo del arte dramático del *joh!*, del grito de piedad [...] de la «expresión desgarrada» debe surgir, como de una prensa, la verdad; el documento mismo debía adquirir fuerza persuasiva, había que yuxtaponer cuidadosamente los materiales” (1968, p. 43). Bertolt Brecht retomó esta práctica teatral, ya que el teatro épico conciliaba el factor ideológico con el valor estético. Para que el espectador “pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción”, se le distancia de la ficción por medio de avisos, títulos de escenas y descripciones (1963, p. 59)<sup>27</sup>. Este recurso se logra en *Los ilegales* por medio de varios recursos: el archivo sonoro de los corridos, la interpelación del Informante hacia las asistentes (o lectoras) y un elemento visual que se interpone entre el escenario y las acciones.

En una entrevista hecha por Armando Partida Tayzan, Rascón Banda asegura que en un inicio escribió *Los ilegales* como guion cinematográfico cuando estudiaba en la preparatoria de El Chamizal en Ciudad Juárez, en las inmediaciones de “unas construcciones que eran como prisiones preventivas de los trabajadores indocumentados” (2002, p. 305). Inspirado por esa arquitectura –recuerda el autor de *Contrabando*– “donde había inclusive una especie de torreones donde se ponían los guardias a vigilar los mojados”, compuso su “primer texto, ya con un sentido riguroso de expresión literaria” (Garza Quezada, 1985, p. 206). Tal vez “Pilo” Galindo se inspiró

---

<sup>26</sup> El investigador chihuahuense Jorge Agustín Bustamante, pionero en estudios fronterizos del lado mexicano, fundó en 1982 El Colegio de la Frontera Norte, en donde permaneció como director hasta el 2006. Su trabajo es un referente imprescindible para el estudio del movimiento migratorio de finales del siglo pasado.

<sup>27</sup> Brecht afirmaba que era necesario “un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que *aplique* y *produzca* aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma” (1963, pp. 34-35).

en la escenografía de *Los ilegales* para diseñar la propia. En las mismas acotaciones, Rascón Banda señala la construcción de un puente de grandes dimensiones “a imitación de tantos que se tienden sobre el río Bravo— que podría utilizarse de acuerdo a las sugerencias que se señalan en cada jornada” (1980, p. 11).

Otra indicación, aún más relevante por su movilidad y por haber dado el primer título a la obra, *La cerca*, alude al funcionamiento de una alambrada durante la evolución de la puesta en escena. Desde el inicio, “se irá levantando entre el público y el escenario una cerca o valla que podrá ser de alambre, de cactus, de concreto, de hierro o de cualquier otro material que permita ver a través de él lo que pasa en el otro lado”. Conforme pasan los actos, “la barrera aumentará su altura y al concluir el primero habrá llegado a la mitad de su nivel; al final de la obra, será tan alta como la ofensiva alambrada que se alza en la frontera del Norte de nuestro país” (1980, p. 11). La siguiente nota de la revista *Proceso* (nov., 1978) inaugura las acciones del primer acto:

El gobierno norteamericano anunció su decisión de construir vallas metálicas a lo largo de su frontera con México...

La cerca metálica está precedida por un notable aumento de la fuerza policíaca fronteriza, caracterizada por su agresividad contra los llamados Ilegales, que significó la deportación masiva de más de un millón de indocumentados hacia México.

Estas medidas [...] fueron aceptadas ampliamente por diversos sectores y autoridades norteamericanas que desde hace algunos años realizan una campaña contra lo que ellos llaman “Amenaza Mexicana” o “La Ola silenciosa” (Rascón Banda, 1980, p. 13).

La acotación, además de confirmar el movimiento del dispositivo escénico, anuncia el tono violento y racista que afrontan los personajes. Las escenas del segundo y último acto, es decir, las que suceden “En el otro lado” (1980, pp. 49-83) subrayan la modalidad documental de *Los ilegales*. Si bien los textos del Informante funcionan bajo el principio brechtiano de distanciar al espectador para que construya un juicio propio,<sup>28</sup> la

---

<sup>28</sup> Uno de los avisos finales, extraído de *Proceso*, anuncia que “Mientras el presidente mexicano se encuentra en China, el gobierno norteamericano anuncia la construcción de las humillantes y ofensivas cercas en la frontera. En México, salvo aisladas declaraciones, no hay reacción” (Rascón Banda, 1980, p. 82).





inclusión dentro de la trama del caso real de tres indocumentados torturados por una familia de rancheros en el sur de Texas muestra que las creaciones artísticas, en este caso dramáticas, permiten acercarse aún más a las significaciones individuales que emergen de la experiencia (traumática) del éxodo (Le Bot, 2006, p. 535), además de posicionar a los migrantes como actores culturales y como sujetos más allá de simples víctimas y juguetes de estructuras y procesos económicos, políticos y sociales.

El conflicto inicial concluye cuando los ilegales cruzan al otro lado, pero una vez ahí ya no pueden regresar; ese es el final de su historia con el que cae el telón: “(La alambrada cubre completamente la boca del escenario. El Informante, José y Jesús intentan escalarla y quedan inmóviles, en diversas posiciones, en actitud de inútil y desesperada huida)” (1980, p. 83). Si dicha malla injuriaba a Rascón Banda, qué pensaría el dramaturgo chihuahuense sobre el muro que vemos levantarse desde Juárez.

### Símbolos del éxodo

Tomábamos un camión que bajaba al centro. Recorríamos de prisa las calles desiertas. En medio de la desolación cruzábamos el puente Santa Fe –sobre el río fangoso– flanqueado siempre por las patrullas verdes.

Rosario Sanmiguel, “*Las hilanderas*”, Callejón Sucre.

Desde tiempos de la conquista y exploración, las regiones septentrionales han sido descritas como desérticas, concepto que no surge de la aridez de la tierra, sino de las ideas de lejanía, salvajismo o barbarie y frontera, las cuales remiten a la inhospitalidad del ambiente que solo los más reacios son capaces de domar. De esta manera, el desierto se configura como “un escenario de divergencias, el perfecto entorno en el que tiempo y espacio se sumieron en una eterna espiral” (Bernabéu y García, 2011, p. 137). El peso de la imagen del ecosistema recae en una especie de limbo para cientos de migrantes cuya travesía los obliga a atravesar zonas desérticas, esperar en puntos urbanos, como Ciudad Juárez, e intentar el cruce en algún punto de la inmensa línea fronteriza. En este sentido, resulta óptimo relacionar el estudio de una problemática general y la recuperación de la memoria de los viajeros con símbolos funcionales y practicables tales como la huella dejada en la desolación de los médanos y la arena que impregna sus pasos.

El 11 de marzo de 2014, el cuerpo de una niña fue encontrado colgando de un tubo del albergue Esperanza, sitio de resguardo de menores migrantes no acompañados por adultos. Tras recorrer más de seis mil kilómetros, desde Ecuador, y con el anhelo de arribar a Nueva York, donde se encontraban sus padres, Nohemí Álvarez Quillay llegó, gracias a las maniobras de una red de polleros internacionales, a Ciudad Juárez. El abrumador caso que conmocionó –aunque quizá de forma efímera– al continente se convirtió en el reflejo de la falta de políticas, espacios y preparación humana por parte del Estado mexicano para contener la creciente problemática migratoria (López, 2017). Nohemí fue víctima de coacciones en un ambiente lleno de desolación –como el descrito por Rosario Sanmiguel en el cuento que sirve de epígrafe a este apartado–, que le arrebataron sus sueños, dignidad, inocencia y vida. A ocho años de su deceso –con poblaciones deportadas y estacionadas en la franja fronteriza esperando legalizar su estadía en los Estados Unidos, y a pesar de la aprobación por parte de la ONU de la Declaración de Nueva York para los Refugiados y los Migrantes (sep., 2016) que compromete a los dirigentes mundiales a resguardar vidas, proteger derechos y compartir la responsabilidad–, el fenómeno continúa causando estragos en la sociedad latinoamericana, sin que los gobiernos implicados parezcan tener alguna solución.

Telón de Arena tradujo el caso de la inmolación de Nohemí en un cuadro coreográfico, bello y desgarrador, de *A la orilla del río* (2019). Mientras la sombra del cuerpo de la actriz Claudia Rivera danza detrás de una cortina de baño, suena una voz en *off* que parafrasea la crónica recién comentada: “Nohemí, el suicidio de una niña migrante ecuatoriana”, de Marco Antonio López (2017). A medida que progresa la historia, los movimientos de la bailarina tienden al vértigo, a la convulsión, a una velocidad desahogada que transmite un estado de alteración imposible de sostener hasta que el cuerpo cede y la figura femenina se desploma.

Una niña bajo la tutela del Estado mexicano, a través del Estado de Chihuahua muere [...] el cuerpo de Nohemí, colgando de un tubo, encarna la magnitud de las implicaciones de ser un menor en situación de migración no acompañado atravesando un país sin la capacidad de ayudar ni de enfrentar el problema, al contrario, con la habilidad de disparar la angustia y el miedo hasta el punto en que es mejor morir (López, 2017).



Ante estas noticias, además del desasosiego y la aflicción, la comunidad intelectual pone en marcha estrategias que puedan convertirse en un capital social capaz de combatir la desigualdad y la desintegración. En mayo de 2017, bajo la organización de la UNESCO, se realizó el primer Foro Internacional Migración y Derechos Culturales, cuyo objetivo consistía en la generación de nuevas miradas académicas y metodológicas para solventar los temas expuestos, así como implementar procesos culturales generativos. El programa artístico lo encabezó Betsabeé Romero con la instalación paralela en Juárez y El Paso, *Tu huella es el camino, tu bandera es de paz*, la cual constó de 70 banderas blancas colocadas bajo el puente internacional en astas de tres metros de altura, interceptadas por hormas de zapatos de madera, con cortes a semejanza de la línea divisoria y otras fracturas que marcan el cuerpo y la mente de los que emprenden el éxodo. La artista visual declaró que “Estas huellas o pies están elevadas a la altura de la mirada de todos para verlos de frente, recordarlos y dignificar su memoria” (Notimex, 2017).

La propuesta de Romero se traspone a la línea de las cruces puestas donde han muerto viajeros; es decir, brega por dejar una marca de la infinita cantidad de vestigios del andar peregrino. No obstante, una característica de la instalación es su carácter efímero e itinerante, pues, al igual que los pasos que recrea, debe mantenerse en movimiento para conservar su esencia. Asuntos como el de Nohemí, cuya huella resultó hondamente dolorosa, no deberían olvidarse ni quedarse en la impunidad; sin embargo, también resulta de suma importancia enfocarse en los casos de quienes cruzan —o lo intentan— sin dejar pisadas palpables. Por ello, la instalación de Romero, como ella misma lo indica, recorre la frontera “Buscando sus nombres y sus letras / cruzando libremente en son de paz / hacia el otro lado de la historia, de la vida / y de la memoria sin fronteras que cada uno se merece” (2017).

Otra iniciativa que sigue los pasos —literalmente— de quienes han andado por Ciudad Juárez son las rutas literarias, organizadas por el colectivo Juaritos Literario. Estas caminatas conforman una *cartografía*, cuyo objetivo consiste en vincular y hacer transitable la relación entre los espacios de ficción que retratan la metrópoli con su equivalente real dentro del trazado urbano. El viaje realizado en cada circuito propone recorrer la historia del espacio y el tiempo de una zona determinada; o sea, recuperar la memoria de las huellas y de las palabras de habitantes y migrantes que han

participado en la construcción de nuestra localidad de manera material y simbólica. En un par de rutas literarias –*Aquí a la vuelta* y *Fundadores*– hay paradas dedicadas al Puente Negro, con motivo de la obra de “Pilo” Galindo, ya analizada, así como en su versión cuentística a cargo de Ricardo Aguilar Melantón<sup>29</sup>.

Ahora bien, la arena funge como otro elemento característico de la frontera México-Estados Unidos. El conjunto de partículas que constituye la inmensidad del desierto signa la imagen de volatilidad, de la facilidad con que cientos de pisadas pueden ser borradas gracias a una simple ventisca. “El simbolismo de la arena procede de la infinitud de sus granos, y en algunos casos es comparada con la liquidez del agua, pero también puede ser purificadora y abrasiva como el fuego”. Por adoptar las formas que la moldean, continúa Ricardo Viguera, también “es símbolo de matriz” (2020, p. 228). La dramaturga Guadalupe de la Mora retoma estas ideas en *Almas de arena* (2002), montaje estrenado por su compañía, Telón de Arena, en 2005, bajo la dirección de Perla de la Rosa. El rasgo estilístico de la obra apuesta por el lenguaje poético-dramático, ya que el espacio fronterizo se reinterpreta para intensificar el sentido de pérdida, desesperación y desolación que cimbra el ambiente y la caracterización de los personajes.

El peso del drama recae en un par de figuras femeninas que van tras la pista de sus maridos, los cuales parecen haberse difuminado en la soledad del desierto. Maclovia cae en la locura tras buscar en un espacio infinito el cadáver de su esposo y su hija abandonada. Tienen que recordarle que “Somos como piedritas mal acomodadas”, es decir, como esa arena –extendida por todo el escenario– pisada constantemente, pulverizada por las suelas que no paran. Margarita la encuentra, intenta ayudarla, sacarla del estado cataléctico que la apremia, pero solo consigue tomar su papel conforme avanza la pieza: “Sabía mi niña que tú me ibas a cuidar... cuando me encontré a tu mamá pensé que no me podía pasar lo mismo a mí... ella se volvió loca de tanto buscar... de dar vueltas sobre el mismo lugar, sin poder encontrarte. Así somos las que tenemos hijos” (Mora, 2014, pp. 69-70).

---

<sup>29</sup> En el perfil de [Facebook](#), se pueden consultar los videos de las *Rutas literarias en la frontera*, proyecto semilla perteneciente a los Programas Nacionales Estratégicos (PRONACES) del CONACYT, beneficiado por el Fondo Institucional de FORDECYT en la categoría de Fomento de la lectoescritura como estrategia para la inclusión social (2020-21).



De las trece escenas que conforman *Almas de arena*, solo cuatro giran en torno a los personajes masculinos. En ellas, el calor deja de ser simbólico, ya que afecta a los “hombres que trabajan en la construcción de una carretera, llevan cargas de arena y grava” (Mora, 2014, p. 48); en sus momentos de descanso, hablan con un pollero infiltrado acerca del cruce ilegal. Ellos desaparecen sin dejar vestigio, pero las mujeres no dejarán de luchar por localizar aunque sea una pequeña huella. El papel femenino adquiere, entonces, una fuerza solo doblegada por las inclemencias del desierto, materializado en el montaje por medio de una cálida y enceguedora luz. Igual ocurre en *Ilegala* (2010), obra de la dramaturga Virginia Hernández, que se enfoca en el testimonio de una mujer al borde de la muerte por intentar cruzar la frontera como “mula”. El delirio la hace contar parte de su historia y reflexionar en torno a varios temas concernientes a la región, llegando así a la siguiente conclusión: “El desierto es canijo y más el que lo aguante. Todo es cuestión de resistencia, dicen los polleros, aunque yo creo que es cuestión de fe” (Hernández, 2013, p. 103).

Volviendo al texto de Guadalupe de la Mora, Remigio, un personaje fantasmal, representa la conciencia perdida de quienes sucumben en la travesía: “Almas solas, desierto, hambre, harapos, estómagos vacíos, ojos extraviados, las manos hinchadas, los pies heridos, la piel ajada, el sudor que crece, las lágrimas que no hay, el pelo que duele, los párpados, las uñas, los huesos... Caminan unos detrás de otros y no pueden volver” (2014, p. 46). Estas palabras, cual letanía, indican el carácter cíclico e inacabable no solo de la obra, sino de la situación causante del desplazamiento. Por ello, aunque Maclovia, desde su locura, reza el nombre de un gran grupo de mujeres, Remigio le advierte: “Los nombres no importan. Todos nos llamamos igual: ceniza, tierra, viento... luz y oscuridad, no somos más que eso” (2014, p. 60). Empero, la fe—de ahí el insistente rosario— distingue a las figuras femeninas y las hace resistir; cuando comienzan a perderla, inicia también su disipación en el espacio material:

Margarita: (va de la desesperación a la inmovilidad. Sin mirar a Remigio): ¿Tú no eres de aquí verdad?

Remigio: Hoy no es un buen día...

Margarita: No me acuerdo de mis oraciones...

Remigio: Estás asustada. [...]

Margarita reprime el llanto. Toma fuerzas y se levanta. El cielo relampaguea. Continúa su camino.

Remigio: No te afañes tanto mujer... nada hay nuevo, sólo pesar (2014, pp. 61-62).

Si bien el concepto y título de la instalación de Betsabeé Romero propone que las huellas dejadas por migrantes son el camino por seguir para otros, las preguntas se aglutinan: ¿Hacia dónde se dirigen? ¿El destino pretendido vale o compensa el cúmulo de riesgos y sufrimientos que implica la travesía? Quizá ocurra como afirma Maclovia: “No se llega al Norte... es como caminar hacia un hoyo bien profundo (*descubre algo en la arena*). Mira... es el cansancio de los pies que se arrastraron por aquí, son surcos del caminar” (Mora, 2014, p. 53). No obstante, la comunidad cultural tiene la responsabilidad de crear marcos de acción que se ocupen de la seguridad, dignidad y el recuerdo de quienes han sido obligadas, por múltiples razones, a sumirse en un viaje que parece sin retorno, pues no debemos olvidar que “todas las almas dejan huellas en la arena” (Mora, 2014, p. 57).

La fe, “la misericordia y las lágrimas”, aludidas al inicio del ensayo, se convierten en el indulto emitido por la religión católica para humanizar un problema que se antoja más fácil determinar solo con números. El teatro hace lo propio. La Ciudad Juárez que aparece en escena en las obras estudiadas busca que sus memoriales, puentes, paredes, corredores y plazas sean resignificados, pero también clama por un ejercicio crítico y de reflexión para que el fenómeno migratorio sea pensado sin límites ideológicos ni muros de por medio. No obstante, en un contexto tan volátil como el fronterizo, su simbolización en un soporte material resulta necesario; por ello, desde la visita del Pontífice a Juárez, la cruz del migrante (con 500 kg. de peso y 6 m. de altura), reubicada a un costado del altar donde se celebró la misa papal, se estableció como el referente espacial más importante y simbólico para rememorar a todos los migrantes abatidos. La mañana del 3 de agosto de 2019, la comunidad hispana de El Paso sufrió un ataque terrorista, motivado por el odio que se twitteaba a diario desde la Casa Blanca. Varios juarenses perdieron la vida en el Walmart de Cielo Vista. De este lado del muro, nos conmocionamos con la noticia. Esa misma noche, en El Punto cientos de personas se reunieron para rendirle homenaje a las víctimas y alumbrar su nuevo camino con veladoras. Al cumplirse el primero aniversario de esta tragedia, la actividad



performativa, que une dolor y resistencia, se repitió. Aunque el diseño de esta estructura opta por una mezcla entre el luto y la esperanza (de ahí su color negro con detalles en dorado), nos inquieta que nos acostumbremos a deambular entre cruces.

## Referencias

- Aguilar Melantzón, R. (1990). *Aurelia*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Azar, H. (1990). Presentación. En H. Salcedo, *El viaje de los cantores y otras obras de teatro* (pp. 9-10). CONACULTA.
- Bernabéu, S. y J. M. García (2011). Dorsal de espejismos: el inestable desierto californiano en el imaginario jesuita. En D. Trejo (ed.), *Los desiertos en la historia de América: una mirada multidisciplinaria* (pp. 137-168). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. La Rosa Blindada.
- Candia, A. y J. M. García (2005). Introducción a la antología. En E. Galindo, *Amores que matan y otras obras* (A. Candia y J. M. García, eds.) (pp. 1-38). Fondo Municipal Editorial Revolvente.
- Castillo, D. (2008). Los objetos umbilicales: el cruce de fronteras e identidades. En I. Rodríguez y M. Szurmuk (eds.), *Memoria y ciudadanía* (pp. 227-245). Cuarto Propio.
- De la Rosa, P. (dir.). (21 de ago., 2019). *A la orilla del río*, creación colectiva. Compañía teatral: Telón de Arena. Muestra Estatal de Teatro número 28. Chihuahua, Delicias. Teatro de la Ciudad Manuel Talavera.
- Delgado, W. (2020). Rezizte: arte para crear una ciudad, *Azul Arena*, 3, 22-29.
- Dorado Romo, D. (2017). *Historias desconocidas de la revolución mexicana en El Paso y Ciudad Juárez 1893-1923*. Era.
- Durand, J. y P. Arias. (2005). *La vida en el norte: historia e iconografía de la migración México-Estados Unidos*. El Colegio de San Luis.
- Francesco (17 de feb., 2016). *Homilía del Santo Padre: área de la Feria de Ciudad Juárez [El Punto]*. La Santa Sede. [https://www.vatican.va/content/francesco/es/homilies/2016/documents/papa-francesco\\_20160217\\_omelia-messico-ciudad-juarez.html](https://www.vatican.va/content/francesco/es/homilies/2016/documents/papa-francesco_20160217_omelia-messico-ciudad-juarez.html)
- Freire, S. (2007). *Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática*. Al Margen.
- Fuentes, C. (2010). *La frontera de cristal*. Punto de Lectura.
- Galindo, E. (2005). *Puente Negro*. En *Amores que matan y otras obras* (A. Candia y J. M. García, eds.) (pp. 141-197). Fondo Municipal Editorial Revolvente.
- Galindo, E. (2013). *Lot: la ciudad devastada*. ICHICULT.
- Gallegos, G. (7 de oct., 2018). El vagón de la muerte, una tragedia que sigue vigente. *Zacatecas en Imagen*. <https://imagenzac.com.mx/estado/el-vagon-de-la-muerte-una-tragedia-que-sigue-vigente/>
- García Amaro, J. (21 de sep., 2018). Construirán muro fronterizo en El Paso, Texas. *Milenio*. <https://www.milenio.com/estados/construiran-muro-fronterizo-en-el-paso-texas>

- Garza Quezada, L. (1985). Víctor Hugo Rascón. En L. Garza Quesada, *Retratos sin retoque: escritores de Chihuahua* (pp. 205-210). Gobierno del Estado de Chihuahua.
- Hernández, V. (2013). *Ilegala*. En E. Mijares (comp.), *Dramaturgia del noroeste* (pp. 99-116). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Herrera Carassou, R. (2006). *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. Siglo XXI.
- Le Bot, Y. (2006). Migraciones, fronteras y creaciones culturales, *Foro Internacional*, 46 (3), 533-548.
- López, M. A. (8 de nov., 2017). Nohemí, el suicidio de una niña ecuatoriana. *La Silla Rota*. <https://lasillarota.com/especiales-lsr/2017/11/8/nohemi-el-suicidio-de-una-nina-migrante-ecuatoriana-144551.html>
- Martínez, O. J. (1982). *Ciudad Juárez: el auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*. FCE.
- Méndez Llopis, C. (ed.). (2016). *La otra ciudad: recorridos de una gráfica disidente*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Meneses, G. (2013). *El desierto de los sueños rotos: detenciones y muertes de migrantes en la frontera México-Estados Unidos 1993-2013*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Montiel, C. U. (jul.-sep., 2019). Los clásicos al borde: 44 años de festival en la frontera, *Paso de Gato*, 78, 54-55.
- Mora, G. de la. (2002). *Almas de arena*. En Varios autores, *Teatro de la gruta II* (pp. 41-70). CONACULTA.
- Mota, J. F. (ed.). (2017). *Juaritox graffiti: gráfica urbana en Ciudad Juárez*. Periferia Crew.
- Notimex (5 de may., 2017). *Instalación artística muestra "huellas" de migrantes en su paso a Estados Unidos*. *El periódico H.S.A.* <https://www.elperiodicousa.com/instalacion-artistica-muestra-huellas-de-migrantes-hacia-e-unidos/>
- Orquiz, M. (19 de mar., 2013). 'El Punto', un proyecto de primer mundo para Juárez. *El Diario de Juárez*. [https://diario.mx/Local/2013-03-19\\_09f46e14/el-punto-un-proyecto-de-primer-mundo-para-juarez/](https://diario.mx/Local/2013-03-19_09f46e14/el-punto-un-proyecto-de-primer-mundo-para-juarez/)
- Ortiz, C. (2011). Duelo y memorialización en el espacio público tras los atentados del once de marzo de 2004. En S. Bernabéu (ed.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas* (pp. 367-392). Doce Calles.
- Partida Tayzan, A. (2002). *Se buscan dramaturgos*. CONACULTA.
- El Paso Times* (may 11, 1991). Man Killed by Border Patrol Wore Gang Tattoo. *El Paso Times*, 4.
- Pérez, M. E. (2004). La Coordinadora en pro de los derechos de la mujer, una lucha de mujeres por mujeres. En (H. Padilla, ed.), *Cambio político y participación ciudadana en Ciudad Juárez* (pp. 211-244). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Pineda, S. y G. de la Mora (2020). *Habitación de la escena. 15 años de Telón de Arena: Compañía Profesional de Teatro en Ciudad Juárez*. Telón de Arena.
- Piscator, E. (1968). *Arte y sociedad*. Calden.
- Rascón Banda, V. H. (1980). *Los ilegales*. Universidad Autónoma Metropolitana.





- Ravelo Blancas, P. (2004). Entre las protestas callejeras y las acciones internacionales: diez años de activismo por la justicia social en Ciudad Juárez, *El Cotidiano* 19 (125), 21-32.
- Reyes, D. (3 de sep., 2019). Mesa de reflexión: Tráfico de migrantes. *Cultura en directo: UNAM*. <https://culturaendirecto.unam.mx/video/mesa-de-reflexion-trafico-de-migrantes/>
- Rizk, B. (2002). *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*. Gestos.
- Rodríguez, A. y C. U. Montiel (2021). *Juárez liminal: cuerpos, espacio público y teatralidades feministas al borde*. INBAL, CITRU.
- Romero, B. (5 de may., 2017). Tu huella es el camino, tu bandera es de paz. En: *Betsabé Romero*. <https://www.betsabeeromero.com/tuhuellaeselcamino>
- Ruiz, O. (1996). El ir y venir: la relación transfronteriza. En R. E. Ruiz y O. Ruiz (eds.), *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos* (pp. 56-64). El Colegio de la Frontera Norte.
- Salazar, M. (2006). El teatro juarense, ¿reflejo social?, *Archipiélago*, 51, 46-48.
- Salcedo, H. (1990). *El viaje de los cantores y otras obras de teatro*. CONACULTA.
- Sanmiguel, R. (1994). *Callejón sucre y otros relatos*. Ediciones del Azar.
- Santiago Quijada, G. (2002). *Propiedad de la tierra en Ciudad Juárez, 1888 a 1935*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Silva Téllez, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Arango.
- Trujillo Muñoz, G. (1997). Borderlines. En J. H. Chávez y G. Trujillo Muñoz, *Entre líneas* (pp. 5-29). Ponciano Arriaga.
- Venegas, D. (1984). *Las aventuras de Don Chipote o Cuando los pericos mamen*. SEP.