

Espacios en conflicto: representaciones dramáticas y cinematográficas recientes del cruce fronterizo en la franja oeste entre México-EU

Roberto Campa Mada

(Universidad de Sonora, México)¹

Resumen: Este artículo examina un corpus de películas y obras teatrales que han escenificado, en lo que va del siglo XXI, las asimetrías, dinámicas y tensiones del cruce de la frontera oeste entre México y EU. Para mostrar las diferencias y similitudes en cómo se ha representado el tránsito entre fronteras desde uno y otro lado, el corpus incluye obras teatrales y cinematográficas escritas y producidas en ambos países. Las obras se abordan desde una perspectiva semiótico cultural que integra conceptos y categorías de análisis provenientes de distintas disciplinas (narratología, sociología, antropología, teoría del cine). Siguiendo la tipología de la violencia propuesta por el sociólogo Johan Galtung, se muestra que tanto el cine como el teatro recientes enfatizan, cada uno con su código particular, la lógica del tránsito de una violencia cultural y estructural a la violencia directa de la que cotidianamente dan cuenta los medios.

Palabras clave: Línea fronteriza, Violencia, Teatro, Cine, Liminaridad.

Abstract: This article examines a corpus of films and plays that have staged, as far as the 21st century goes, the asymmetries, dynamics and tensions of the crossing of the western border between Mexico and the US. To show the differences and similarities in how the transit between borders has been represented from one side and the other, the corpus includes plays and films written and produced in both countries. The works are approached from a cultural semiotic perspective that integrates concepts and categories of analysis from different disciplines (narratology, sociology, anthropology, film theory). Following the typology of violence proposed by the sociologist Johan Galtung, it is shown that both recent cinema and theater emphasize, each with its own code, the logic of the transition from cultural and structural violence to direct violence shown daily in the media.

Keywords: Border line, Violence, Theater, Cinema, Desert, Liminarity.

Recibido: 19 de agosto. *Aceptado:* 28 de octubre.

1. Doctor en Literatura Latinoamericana por la *Arizona State University*. Actualmente imparte clases de literatura fronteriza e hispanoamericana en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora.

Con sus poco más de 3000 kilómetros, la frontera entre México y Estados Unidos es una de las más transitadas y una de las más complejas en términos de asimetría, tensiones y conflictos, ya que demarca una amplia zona de contacto entre dos mundos diametralmente opuestos: el anglosajón y el latinoamericano. Este artículo pretende dar cuenta de cómo han representado el teatro y el cine recientes la naturaleza y gestación de esas tensiones en las relaciones y contactos entre países vecinos. Nos centraremos en un corpus de dos películas y dos obras teatrales escritas y producidas en el siglo XXI, que representan el tránsito entre fronteras en la franja oeste entre México y Estados Unidos. Hemos considerado importante incluir tanto obras como películas producidas en ambos lados de la frontera, escritas respectivamente por autores mexicanos y norteamericanos. Interesa discernir cómo ha sido representada por el teatro y el cine, desde acá y desde allá, la naturaleza y dinámica de los problemas y conflictos en el cruce fronterizo. Del lado mexicano, analizaremos fragmentos de la película *Babel* (2006) dirigida por Alejandro González Iñárritu, basada en un guion de Guillermo Arriaga, mexicanos ambos, y la obra *Altar "Tijuanita"* (2015) del dramaturgo sonoreense Jorge Celaya. Del lado norteamericano, analizaremos la película *Frontera* (2014), del norteamericano Michael Berry, basada en un guion escrito por él mismo en coautoría con Louis Moulinet III, y la obra teatral *Detained in the desert* (2011) de la dramaturga californiana Josefina López. Todas estas obras movilizan los diversos discursos sociales, estéticos, ideológicos, jurídicos, religiosos, políticos, periodísticos, familiares, que convergen en la agenda de las distintas entidades que coinciden y conviven en los espacios fronterizos.

Asimetría e incomunicación en *Babel* (2006)

Con guion de Guillermo Arriaga y dirección de Alejandro González Iñárritu, *Babel* (2006) completa, con *Amores perros* y *21 gramos*, la llamada "Trilogía de la muerte" de estos dos autores. La bala de un rifle de registro japonés disparada por unos niños marroquíes y que se incrusta en el cuerpo de una turista norteamericana, dispara y enlaza las tres historias con las que *Babel* presenta una lectura pesimista respecto a la posibilidad de comunicación real entre los grupos que habitan la llamada aldea global.²

Aunque nuestro objeto de estudio estaría representado solamente en una de las historias, aquella que ocurre en la frontera entre Tijuana y San Diego, es necesario evaluarla en el contexto global de las tres historias que se entrelazan para construir la representación babélica que propone la película, donde se examina la naturaleza de las relaciones en un mundo globalizado en el que se gestan los cotidianos intercambios entre

2. Como a la mítica torre a la que remite el título, a la aldea macluhaniana la definen la incompreensión y la confusión de lenguas, por lo que su construcción se queda siempre a medias, como aquella, como un gran elefante blanco en medio de la nada.

las culturas capitalistas (Japón y Estados Unidos) y las de los llamados países en desarrollo (representados en Marruecos y México).

La parte que nos compete, cuenta la historia de Amelia, una tijuanaense que trabaja como *babysitter* de unos niños norteamericanos en San Diego, y que de pronto se ve frente a un dilema, cuando le piden que se quede a cuidarlos justo el día de la boda de su hijo, a pesar de que ya tiene todo preparado para cruzar a Tijuana. Puesta ante esa situación, y ante nadie que pueda reemplazarla para hacerse cargo de los niños, toma una decisión drástica: cruzar con ellos la línea y llevárselos a la boda de su hijo en Tijuana. La película explora cómo una solución aparentemente práctica se convierte en un grave problema por causa del cruzamiento de los códigos, que determina cuáles son las prioridades de uno y otro lado: para Amelia la prioridad es la cercanía en las relaciones familiares, por eso no puede faltar a la boda de su hijo, y por eso “no puede dejar con cualquiera” a los niños que le encargaron, a pesar de que prácticamente la obligan a quedarse a cuidarlos. Cuando ella replica: “but today is my son’s wedding, sir”, su empleador le exige: “cancel your son’s wedding, I’ll pay for another one. I’ll pay for a better one”. En este diálogo se retrata, de acuerdo con las palabras elegidas por el guionista, la visión de subordinación que rige las relaciones entre los norteamericanos y los mexicanos. A través del mismo se muestra cómo se siguen reproduciendo las viejas relaciones jerárquicas en el binarismo de dominantes y dominados, siguiendo el mismo tradicional y repetido modelo en el que África y Latinoamérica cumplen el rol de proveedores de materias primas, mano de obra barata y espacios alternativos para que, a través del turismo, los habitantes del llamado primer mundo experimenten lo otro, lo exótico, la aventura, el escape de la monotonía de lo cotidiano. Los niños están con Amelia porque sus padres se han ido en un tour por Marruecos para “estar solos”. Los niños están pasando por un momento difícil y es Amelia la que está con ellos para ayudarlos a superar el trauma de que su hermanito acaba de morir por muerte súbita.

Todo eso no valdrá de nada ante la imprudencia de llevárselos a México sin tener un permiso por escrito de sus padres, que terminará, a través de un encadenamiento de circunstancias, con ella y los dos niños a punto de morir de sed e insolación en el desierto y, una vez rescatados, con ella deportada de manera inmediata y definitiva. Pero es la historia construida entre líneas, de asimetría, de doble moral, de sometimiento y de prejuicios e incomprendiones, la que vale la pena examinar como la causa que finalmente se materializará en las consecuencias ya dichas.

En primer lugar, todo parte de una violentación de la libertad de Amelia cuando se le impone cuidar a los niños sin que haya compromiso previo, a pesar de que ella insiste en que no puede hacerlo. En una cultura basada en los lazos familiares correspondería a la hermana de la persona en apuros responder ante la emergencia, pero esto no fun-

ciona en una cultura que se rige por el culto al individualismo y simplemente se le dice a Amelia que “Rachel can’t make it to take care of the kids” y luego de un “I’m sorry but you have to do this”, le cuelgan el teléfono, de tal manera que no puede replicar. Nada de esto sirve como atenuante cuando al final ella es juzgada y sentenciada con un discurso frío y legalista que no toma en cuenta atenuantes y circunstancias: es decir, todo aquello que tiene que ver con el aspecto humano. A Amelia lo que la hunde es que se mueve en un código distinto al de esa cultura con la que, a pesar de que ha interactuado ya por casi dos décadas, aún no comprende: una cultura donde lo que cuenta no es salvar vidas, ni es ser solidario con el otro, sino tener el papel en regla; una cultura donde un criminal con papeles puede tener más derechos que un indocumentado.

El otro aspecto que examina el filme es el de las asimetrías en el cruce de fronteras. Cuando pasan por la garita de Tecate, de regreso a San Diego, aparecen a cuadro de manera consecutiva los discrepantes mensajes: el “Buen viaje, vuelva pronto”, que va dirigido a los visitantes del norte, con la contrastante “Border Inspection” impuesta a los viajeros que van del sur, todo en mitad de un laberinto de señales restrictivas (Stops, Yields, All Vehicles Must Stop, etc.). Una asimetría que deja el paso franco de un lado (“You see how easy is to get into paradise?” –les había dicho Santiago a los niños cuando entraban a México–) y del otro impone el registro acosador y el acoso cuestionante e intimidatorio. Hay que comprobar la inocencia, mientras tanto se es culpable. Después de que el agente migratorio abre las maletas, las gavetas y hasta la cartera de Amelia, desordenando todo mientras les dirige a ella y su sobrino, junto con las miradas acusatorias, la fuerte luz de la linterna directamente a los ojos. Santiago, que en la fiesta bebió unas copas, se atreve a hacer lo que no se atrevería a hacer estando sobrio: no tragarse los maltratos, sino ponerse al tú por tú con los agentes, exigiendo un trato digno. Luego, ante la persistencia del autoritarismo intransigente de estos, arranca en un impulso de rebeldía el auto y provoca una persecución que lo convierte de buenas a primeras, y a su tía con él, en forajido, en prófugo de la justicia estadounidense.

El filme de Iñárritu pone de relieve esa disparidad vergonzosa, que se tolera y hasta naturaliza, que caracteriza las relaciones entre los países vecinos, tanto a nivel macro, en el cruce de la línea fronteriza,³ como en el de las relaciones laborales. Relaciones que parten

3. *El cazador de gringos*, obra del dramaturgo magdalenense Daniel Serrano, también situada en Tijuana, hace el ejercicio de parodiar un cruce por la garita, pero al revés. Es decir: es el agente de la migra el que tiene que responder, para que lo dejen cruzar, las preguntas de Heberto, un personaje quijotesco que desde la azotea de su casa en la línea de Tijuana evita que los gringos se cuelen a México, a pesar de que Clara, esposa de Heberto y que representa la voz de la razón, le recuerda la asimetría que define el cruce: “Cuándo se ha visto que esos gringos necesiten brincarse pa’ cá? Pasan como Pedro por su casa, así nada más. Nomás falta que nos bajemos los calzones...” (3). A lo largo de la obra se analiza la naturaleza asimétrica del cruce, en algún momento Heberto le reclama al agente: “Mientras ellos vienen a echar desmadres (con sus chorcitos, con sus chingadas chanclas, y con sus pedas a todo lo que da) y nosotros ni siquiera les preguntamos a qué chingados vienen, nosotros vamos allá a gastar, a trabajar, a pagar impuestos, y ustedes arman un pedototote. ¡Ya ni la chingan!” (48).

de la explotación, de la desigualdad y del prejuicio que se gestan y propagan en los discursos públicos, pero también en los privados. En los espacios más íntimos, como el familiar, se absorben y se aprenden las actitudes frente al otro, y los posicionamientos frente a lo otro. González Iñárritu pone en labios de un niño la breve línea con la que condensa el transporte intergeneracional⁴ de los prejuicios: “My mom told me that Mexico is very dangerous”.

A través de esa mirada inocente, pero ya cargada de recelos y preconcepciones (usando un ángulo bajo que emula la estatura de los niños), González Iñárritu nos muestra el lado mexicano de la frontera Tijuana-San Diego, sinecdóticamente representado en un recorrido por la avenida Revolución, mediante la utilización de un objetivo en telefoto que amontona las multitudes y los objetos, volviéndolos más grandes, amenazantes, caóticos (como psicológicamente los percibiría una mirada infantil cargada de temores y prejuicios). Y lo hace en una secuencia de dos minutos que condensa los signos visibles de esa relación dispar, prostituida: banderas gigantes, cristos, vírgenes, Winnie the poohs, jarrones made in China, revistas Hola!, ofertados en venta ambulante por campesinos y discapacitados en medio de un denso tránsito de automóviles y la mirada vigilante de agentes de migración estadounidenses que pasean entre los coches con un perro en la mano; ya alejándose de la línea, hacia la ciudad, no mengua la promiscuidad de signos. Prostitutas diurnas caminan entre los estudiantes y demás transeúntes ofertando sus servicios junto con los de los otros gremios (peluqueros, lustrabotas, vendedores ambulantes). Entre la publicidad diversa y ofertas de empleo, destacan los espectaculares que anuncian bares y table dancing, recordándonos que las ciudades fronterizas del lado mexicano siempre representaron el espacio de lo posible, de lo prohibido en los aledaños espacios del puritanismo: alcohol, mujeres y juego. El cortejo de lo local y lo global continúa con el burro-cebra (disfrazado, como la niña-gata que lleva la madre de la mano) y con imágenes de antenas parabólicas y moscas sobrevolando asados, todo en medio de un desorden instalado representado en un cableado eléctrico profuso y desorganizado, y trabajadores del municipio cavando baches en medio del denso tráfico y las variopintas multitudes que abarrotan las calles, en un hacinamiento que duplica el de los cerros forrados de viviendas. De fondo una canción de Celso Piña hace alusión a los sonideros, con su fusión de ritmos latinoamericanos como la cumbia y el ballenato con otros ritmos y sonidos globalizantes en un ambiente de baile callejero.

Diseminados entre este desfile, los signos más directos de la violencia de la relación entre vecinos, que retratan una relación similar a la de presa y cazador: un indocumentado saltando la cerca fronteriza; un largo paneo sobre el muro tapizado de cruces que recuerdan, con sus nombres, edades y lugares de procedencia, las incontables víctimas mortales del tránsito clandestino hacia el país del norte. En un segundo plano, para

4. En una escena anterior aparece la madre del niño reemplazando histérica los cubiertos que le dan en el restaurante marroquí por los que lleva en su bolso y rehusándose a beber en el vaso con hielos. Prefiere beber directo de la lata de una coca con caracteres árabes.

matizar la composición, las siempre vigilantes camionetas verdes de la *Border Patrol* y un letrero de advertencia: *Warning*. En seguida un acercamiento a una metonímica sudadera crucificada montada por un artista visual y una intervención de una señal de tránsito que representa gráficamente a dos adultos cruzando con una niña, a la que se le cambia el mensaje original de *Caution* por la palabra *Wanted*. El arte fronterizo –y el cine no es la excepción– da cuenta del conflicto permanente que construye las relaciones en la frontera, manifestando así, a manera de resistencia, la violencia simbólica que la define.⁵

El cine, con su lenguaje particular que tiene en el montaje su herramienta primordial, permite hacer esta especie de collage audiovisual que nos da la imagen de la frontera en un vistazo, con su encontronazo de signos y su escenario de confrontaciones. Sin perder de vista que es la mirada que el realizador construye a través de la cuidadosa selección de los elementos que yuxtapone y superpone –imágenes, palabras, música–, y que en *Babel* reproducen una visión de choque que desdice de la hibridez y sus implicaciones de armonía entre las culturas en convivencia.

Altar “Tijuanita” (2015): la frontera como limbo y la construcción del espacio dramático

El teatro, por su parte, encuentra sus propias maneras de representar el espacio fronterizo y las problemáticas que generan sus relaciones de conflicto, porque aunque, como apunta Carmen Pérez Riu “el teatro también se construye visualmente, su capacidad de expresión visual tiene limitaciones relacionadas con la necesidad de mostrarlo todo en el escenario, aquí y ahora” (59). Esas mismas limitaciones son las que confieren al teatro su cualidad especial de juego y ceremonia. Las obras mexicanas recientes que representan la línea de la frontera oeste entre México y Estados Unidos⁶ asumen la lec-

5. En *Made in Tijuana*, publicado en Mexicali en el 2005, Heriberto Yépez enfatiza la violencia de los contactos en la frontera México-Estados Unidos. Para Yépez la metáfora de la hibridación funciona como apología de los procesos de globalización y esconde el hecho cotidianamente comprobable de que las contradicciones no han cesado ni los nacionalismos se han relajado (12). Yépez argumenta que más que de mestizaje y fusión, se tendría que hablar, dada la desigualdad e impermeabilidad de los organismos en contacto, de choque y fisión. Dicha colisión y su consecuente liberación de energía define la estética de las muestras de arte fronterizo que presenta Yépez en su libro, que recoge ejemplos de distintos géneros y artes: narrativa, poesía, música, pintura, escultura, fotografía, graffiti, publicidad, historietas, *happenings*, intervenciones, instalaciones, performances.

6. Además de *Altar ‘Tijuanita’*, otras obras sonorenses recientes como *El cazador de gringos*, del magdalenense Daniel Serrano, o *Tan lejos de Dios*, del alamense Rosario Fortino Corral, presentan este tipo de escenario magro. La azotea de la casa fronteriza convertida en trinchera por *El cazador de gringos* apenas sobrepasa en elementos el “interior de habitación sin muebles, con solo una puerta al fondo” en el que se desarrollará toda la acción de *Altar ‘Tijuanita’*. En *Tan lejos de Dios*, por su parte, el escenario es descrito de esta manera: “Vil desierto. Algunos nopales chaparros. Una cuerda roja cruza sinuosamente el escenario para separar dos áreas; la de los EE.UU., que es la que queda al fondo, y la de los países subdesarrollados, que es el área que queda hacia el público”. También otras obras fronterizas correspondientes a otros ámbitos (un ejemplo es *La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda) comparten este minimalismo escenográfico.

ción minimalista expresada por Peter Brook para referirse al teatro en *El espacio vacío*: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (5). No hace falta más escenografía para representar los espacios liminares con los que se suelen relacionar las líneas frontizas.

Todo *Altar “Tijuanita”* ocurre en el “interior de una habitación sin muebles, con una sola puerta al fondo”, que representa un cuarto vacío en *Altar*, Sonora, en el que dos hermanos son encerrados por un pollero, en espera del momento preciso para cruzarlos “al otro lado”. Llegan cada uno por su lado, él primero, ella luego, pero coinciden en ese espacio puntual después de muchos años fuera de su pueblo natal. Ella carga lo que todo migrante que está por cruzar el desierto: una mochila y un galón de agua; él, dos pequeñas urnas con las cenizas de sus padres. “Eso no te va a quitar la sed en el desierto” –le explica ella-. Él responde: “Eso es lo que me trae sediento” (Celaya 3). La obra nos instala ante una especie de no planeado reencuentro familiar, entre los dos hermanos y los padres, estos representados en sus cenizas.

Lo que sucede a lo largo de la obra va a tener lugar en ese mismo escenario. No hay nada que visualmente ocurra fuera del cubo rectangular (el escenario = el cuarto vacío del pollero) que constituye el espacio escénico.⁷ Sin embargo, múltiples tiempos y espacios serán convocados a través de distintos elementos y mecanismos teatrales (diálogos, voces, música, efectos de sonido). A lo largo de la obra, por ejemplo, Celaya sigue un procedimiento⁸ mediante el cual llama la atención sobre la continua superposición de espacios dramáticos evocados en el espacio escénico. Consiste aquel en que de repente uno de los personajes hace una pregunta o comentario que corresponde a un tiempo-espacio distinto del que se

7. En esta parte de nuestro trabajo puede sernos muy útil la distinción que en teoría del teatro se hace entre espacio escénico y espacio dramático. El diccionario AKAL de términos literarios define así la diferencia entre ambos espacios: “El espacio dramático es el imaginado por el espectador [...] es siempre un espacio irreal a partir de un espacio escénico que es el que percibe más objetivamente el espectador [...] el espacio escénico es el que observa el público [...] es el escenario en el que aparece la realidad representada” (132). En *La puesta en escena*, basándose en el *Diccionario del teatro* (1983) de Patrice Pavis, quien divide el espacio en visible e invisible, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima lo definen en dichos términos: “El primero abarca el escénico, en el que se mueven los personajes y se desarrollan las acciones [...] El invisible es el espacio dramático” (226).

8. Equivalente en su efecto a lo que en cine se conoce como encabalgamiento sonoro (*overlapping*, en inglés), que ocurre cuando el sonido de una escena se empieza a escuchar sobre la imagen de la escena anterior, por lo que “une dos espacios y dos tiempos diferentes” (Poyato 133). González Iñárritu utiliza este recurso constantemente en *Babel* para mostrar la integración de las tres historias.

está evocando en ese momento.⁹ A través de todos estos recursos, el pequeño espacio vacío del escenario se irá llenando a lo largo de toda la obra con los recuerdos de los hermanos y con los ruidos de la calle, de la que se ha apoderado el caos.¹⁰ Los ruidos de los motores y las notas de los corridos en los estéreos de los autos, que se suman a los gritos, las amenazas y las ráfagas de metralletas, construyen un entorno amenazante que denuncia la guerra entre bandas rivales que se está librando afuera. Es, entonces, en el espacio dramático que se sugiere esta guerra entre narcos y narcos, pero también entre narcos y policías, o entre narcos y políticos, “es lo mismo” –dice Dago– “finalmente es entre narcos y narcos” (Celaya, 7).

El cuartito del pollero se convierte así en un microcosmos, en una representación a escala, de Altar; y más aún, del país, secuestrado por la delincuencia organizada. “Están rodando cabezas por las calles” –dice Dago– “¿Del Altar? ¿Por las calles polvorientas del Altar?” –pregunta ella– “Por las de todo el país. Polvorientas o no” (Celaya 6). El teatro, como espacio heterotópico, según la terminología de Foucault, tiene ese poder aglutinador que superpone “sobre la escena toda una serie de lugares que son ajenos unos a otros” (Foucault, 75). Esa cualidad concentradora hace que en el cuartito del pollero quepa no solo Altar, sino todo el país.¹¹

Mircea Eliade parte de un concepto –la experiencia religiosa– analizado por Rudolf Otto en su libro *Das Heilige* (1917), para explicar, en *Lo sagrado y lo profano*,

9. Aquí un par de ejemplos:

Guadalupe: ¿Qué vamos a hacer?

Dago: Mi padre estaba furioso y discutía con mi madre

Guadalupe: ¿Cuándo? ¿Qué?

Dago: Tú estabas comiendo... él tenía el rostro colorado y en cada palabra que decía escupía

Guadalupe: Yo... le dije a mi padre (6)

El pollero: ¿Dónde está?

Dagoberto: Ya te dije que Guadalupe se queda

El pollero: No. ¿Dónde está Roberta?

Dagoberto: ¿Dónde está?

El pollero: Sí. ¿Dónde está? Un día, hace tres años, desperté y ella no estaba a mi lado (33)

10. San Agustín, en el libro décimo de sus *Confesiones*, habla del tiempo engendrado por el carácter triple del presente: “El presente del pasado, dice, es la memoria; el presente del presente, es la visión; el presente del futuro, es la espera”. El cuarto del pollero, que constituye el espacio escénico, permite que confluyan, en la forma de recuerdos y confesiones, los diversos tiempos y, al extender la analogía, como propone el geógrafo Juan Carlos Gómez Rojas, los diversos espacios. Ya que en una analogía geográfica, según Gómez Rojas, se podría decir que “el aquí del allá es la memoria; el aquí del aquí es la visión; y el aquí del futuro es la espera”.

11. El altar era para algunas culturas la cobertura de un sepulcro sellado que contenía las reliquias, y a fin de cuentas, Altar (como todo el país) es plasmado en la obra como un gran cementerio. En la puesta en escena del 2015, en el teatro Julio Prieto de la ciudad de México, rodeando el cuartito rectangular en que transcurre toda la acción, se colocaron en el escenario sillas cuyos respaldos eran cruces; de esta manera los espectadores se volvían también parte del triste espectáculo ofrecido por un país de muertos, tal como lo dejó el crimen organizado, con sus ciudades fantasmas sitiadas por el crimen y habitadas por el abandono.

el proceso de secularización de la religiosidad que caracteriza al hombre moderno. La desacralización de esta no implica su abandono. Dice Eliade: “El paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón [...] todos estos lugares conservan incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, única: son los lugares santos de su universo privado” (17). Altar representa en la obra esa especie de lugar santo que, aunque ha pasado por un proceso de secularización, sigue representando para Dago y su hermana lo que representan los lugares sagrados. Cuando Dagoberto dice en tono burlón e irónico que “Sí, al cabo el Altar es un paraíso”, Guadalupe le recuerda que “Algunas veces lo fue y mis padres anduvieron tomados de la mano por este paraíso, y algunas veces nosotros con ellos” (Celaya, 7). Porque aunque para algunos sea una ciudad de paso, para los nacidos ahí Altar es su hogar, su infancia y sus recuerdos: un hogar que fueron de a poco perdiendo ante quienes la convirtieron en un mercado de contrabando de migrantes, del que participaron incluso los mismos locales. En algún momento de la obra Dago define al pollero, que también es un nativo de Altar, ex compañero de la escuela, como “tratante de carne latina” (Celaya, 34).

La experiencia religiosa secularizada está entonces en los pequeños rituales que nos remontan a esos momentos, a esos tiempos-espacio ya perdidos, que se traducen en añoranza. Dago cuenta que cuando salió de la cárcel solo quería sentirse “como se siente un hijo con sus padres a la hora de la cena, quería cenar con ellos. Lo primero que hice al salir del reclusorio fue comprar tortillas de harina, unos trozos de carne blanda [...] al pasar por una tienda de comida rápida miré unos frijoles caldudos como los hacía mi tía Elvira, ¿te acuerdas?” (Celaya, 18). Como las magdalenas de Proust que llevan a su personaje a ese espacio pasado de la añoranza, los frijoles caldudos, la carne y las tortillas se volverían parte de un ritual¹² para Dago: “Añoraba ese momento de estar frente a ellos. Simplemente comiendo y mirándonos” (Celaya, 18). Dago, como el personaje de Proust, se encuentra en busca del tiempo perdido, de un tiempo-espacio que quedó en el pasado, un tiempo anterior a aquel en el que los padres se fueron solos a Tucson y la familia quedó separada.¹³

12. Dice Mircea Eliade que: “hay que recordar que las principales funciones fisiológicas son susceptibles de convertirse en sacramentos. Se come ritualmente [...]” (100).

13. Hay otra escena sobre el final de la obra en que se puede apreciar el papel simbólico-evocador de un tiempo-espacio lejano que se da a los alimentos. Dagoberto le habla a las cenizas de su madre recordando un regreso en autobús: “en el asiento, junto a mí, yo sentía tu mirada fría, mamá, tu silencio de siempre, el peso que yo era para ti”. Luego recuerda que el autobús se detuvo en una gasolinera en medio del desierto y él se quedó dormido: “luego me despertó tu mano en mi hombro y tu voz suave ‘hijo, hijo’, abrí los ojos y frente a mí tu otra mano dándome un gran durazno, eso significaba todo para mí, así que abrí la boca y lo mordí y no lo quería soltar de entre mis dientes [...] tenía miedo que desapareciera, pero no, ahí estabas mirándome y sonriendo como si yo fuera lo más grande que tú tenías. Esa imagen es lo único que me salvó en prisión; el olor a durazno... el olor a durazno...” (Celaya, 38).

En esa búsqueda, en ese querer reencontrarse en medio del caos, el Altar se erige en un símbolo que remite al espacio de lo sagrado.¹⁴ Es en medio del caos, representado en todo lo que rodea a los personajes en la obra, en todo lo que ocurre (balazos, persecuciones, gritos) afuera del cuartito del pollero, cuando la evocación del Altar de la infancia aparece como un ritual cosmogónico de ordenación.¹⁵ Guadalupe repite el nombre de su pueblo como en una letanía: “Altar de infancia, altar de sueños, altar de amores, altar de rechazos, altar de transborde, altar de nostalgias, altar de matrimonios, altar de encuentros, altar de resentimientos, altar de poderes, altar de corrupción” (Celaya, 25). Es como si lo estuviera recreando, dándole forma a partir de la sustancia informe del caos hacia el que lo han llevado, en el momento más desesperado, con su hermano amarrado en el suelo y ella a punto de ser violada. Como si tuviera el efecto poderoso que se atribuye a una oración en los contextos religiosos, ella se salva de ser violada y se empieza a formar un lazo de solidaridad, ternura y admiración con su hermano.

Al final de la obra, Dago se une enumerando también los muchos altares personales que conforman ese tiempo-espacio que se quedó en la infancia, representado en ese Altar simbólico que evocan su hermana y él: “Altar de infancia, altar de cine, altar de sol, altar de familia, altar de frutas, altar de huertas, altar de venados”. El carácter de letanía desacralizada se subraya cuando Guadalupe responde con la frase “Altar del pinacate” (que reemplazaría a frase como el “ruega por nosotros” de las letanías religiosas, donde el Altar, además, sustituye a Dios, la virgen, o cualquier figura religiosa), a cada serie de enumeraciones que hace Dago, que al ser ya todas de valencia positiva: “altar de conejos, altar de mezquites, altar de palo fierro, altar de mares, altar de bailes, altar de encuentro [...] altar de amores, altar de adolescencia, altar de ranchos, altar de vida, altar de ríos, altar de gente...” (39), abren como una rendija de esperanza ante el proceso de recuperación de ese paraíso perdido.

Como expulsados de ese paraíso, los personajes vagan por una zona de nadie, una zona liminar que recuerda en muchos aspectos al “limbo” de la tradición católica. Dicho concepto, nacido en el ámbito eclesiástico católico por la necesidad de maquillar un vacío conceptual, de encubrir una aporía en el dogma teológico,¹⁶ interesa aquí más que nada en su aspecto metafórico, como ese lugar liminar que se crea institucionalmente

14. El altar es definido en su segunda acepción, según el diccionario de la RAE, como una “piedra consagrada”. Para los católicos es la “mesa rectangular consagrada donde el sacerdote celebra el sacrificio de la misa. En la cuarta acepción la RAE da esta definición: “En algunas religiones, piedra, construcción elevada o montículo donde se celebran ritos religiosos como sacrificios, ofrendas, etc.”. El altar funciona siempre como un lugar especial, privilegiado, de contacto con lo sagrado.

15. Mircea Eliade dice que “la erección de un altar equivale a la repetición de la cosmogonía” (45).

16. En el artículo introductorio titulado: “Un territorio fronterizo: el limbo”, Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascua Soler hacen un recuento histórico del concepto de limbo a través de los siglos y de todos los cambios que este ha sufrido a través de los distintos concilios y pronunciamientos papales. Para ellas se trata claramente de una heterotopía de desviación foucaultiana.

para dar cabida a los seres que no encuentran acomodo en los espacios designados por el dogma. La experiencia de los llamados “ilegales” tiene notables paralelismos con la de esos seres que no encajan y tienen que ser enviados a ese espacio alternativo.¹⁷

Los migrantes centroamericanos se refieren a Altar como “la sala de espera” antes de cruzar al “otro lado” en pos del sueño americano. Y es que, además de ser la última parada antes de enfrentarse al desierto, el último lugar en que pueden proveerse de lo necesario, es también el punto de encuentro: el lugar en que se llevan a cabo las transacciones entre los que quieren cruzar y los que, como los transportistas o los polleros, se dedican a trasladar y cruzar ilegales y a guiarlos en la difícil travesía por el desierto.¹⁸

Pero Altar no es solamente sala de espera para la inmensa población flotante, conformada por los emigrantes que se instalan temporalmente en espera de las condiciones propicias para emprender el viaje al norte. Lo es también, según se simboliza en la obra, para quienes nacieron ahí y quedaron de pronto atrapados en un espacio liminar, en una especie de limbo. La perspectiva que ofrece la obra es la de los habitantes de Altar, que han sido convertidos en extraños en su propio pueblo¹⁹ por el embate de la relación violenta de los narcos, policías, ejército, migrantes y polleros. Cuando ellos mismos han optado por la migración, no encuentran raíces suficientemente sólidas que les sirvan como referente para el posible retorno. Y como tampoco llegan nunca a afincarse del otro lado, quedan ciclados en un proceso de ir y venir que los eterniza en lo transitorio. El subtítulo-eslogan de la obra reza: “Y tú... ¿vas o vienes?”. A los personajes los caracteriza el extravío y el desarraigo, con la consiguiente pérdida de identidad. Desarraigo que heredaron, como en un patrón familiar, de sus padres. Guadalupe dice: “Mi madre amaba el Altar. No entiendo que en un momento quisiera que tiráramos sus cenizas en Arizona”, a lo que Dago responde: “El primer mundo es cabrón. Es un aparador que hace que no distingas tu propio reflejo. Mi madre perdió su reflejo, se olvidó de dónde venía, por eso quería que tiráramos sus cenizas allá” (Celaya, 11). Y ese extravío no cesa ni con la muerte. Por eso sus cenizas andan vagando, a lo largo de la obra, de un

17. Expresiones del habla común (como cuando se dice que están en un limbo jurídico) dan cuenta constante de esa situación en la que viven los indocumentados, que no han recibido el “bautizo”, que sería el ser reconocidos como individuos con derechos.

18. Como explica Eileen Truax, a partir de 1994, en que se implementaron los operativos “Guardián” y “Salvaguarda”, la migración indocumentada tuvo que modificar su trayectoria dirigiéndola hacia travesías más largas y complicadas por lugares más inhóspitos. Esto convirtió a Altar –el lugar más caliente de todo el hemisferio norte– en un punto privilegiado para cruzar, y de haber sido antes una pequeña población dedicada a la agricultura, el pueblo de ejidatarios sobrevivió a los estragos del TLCAN gracias a su transformación en un enclave de servicios a migrantes “A la par de los migrantes fue aumentando la infraestructura de los servicios. Aquí no hay nada que ver, ni playas ni cultura, y sin embargo hoy tenemos 14 hoteles y 80 casas de huéspedes –declara un local entrevistado por Truax (párr. 14).

19. “¿Y dónde cree que se va a quedar? ¿En la plaza o en la casa del migrante? El cura ya no halla qué hacer con tanto mojado, no creo que la acepten ahí”-dice el pollero respecto a Guadalupe (Celaya, 33). Incluso en su propio pueblo, a muchos kilómetros de Estados Unidos, los hermanos son considerados “mojados”.

lado a otro, sin encontrar un lugar fijo, en un manoseo constante e incluso cruzando fronteras geográficas.

En algún momento de la obra, Dago le cuenta a Guadalupe que sus padres vivían en Tucson en un “pinche camper cagado”, un tipo de vivienda también emblemático de la transitoriedad, en un limbo, del que tampoco logran nunca salir. Es decir, nunca pueden afincarse en ningún lado. No pertenecen ni al aquí ni al allá. La vida de todos los integrantes de esta familia se caracteriza por el desarraigo. La obra se constituye en una implícita denuncia de una violencia sistematizada y múltiple que desintegra las familias y desarraiga a las personas, que las deja en un limbo del que resulta muy complicado salir. Para Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler, el limbo tiene las características de una heterotopía de desviación, como las cárceles que le evocaban a Dago las paredes del cuartito del pollero, como las fronteras. ¿Y qué mejor lugar que el teatro, una heterotopía, para representar esas otras heterotopías que son las fronteras, con sus asimetrías y contradicciones, con su condición de pasadizo, de pasajes a otros mundos a los que nunca se llega? ¿Qué mejor lugar que el espacio escénico que, como los actores, presta su cuerpo para representar a otros espacios, para representar los rituales secularizados de quienes pugnan por recuperar los espacios perdidos? El teatro nació del ritual, y como este, repite noche tras noche, función tras función, el momento de la creación cosmogónica. El teatro nació del ritual y es lo que sigue siendo en esencia. Un ritual. Un juego de socialización que precisa de la complicidad de todos: actores y espectadores que, como los niños en los juegos infantiles, crean en colectividad un espacio imaginario en el que ocurre el hecho teatral.

***Detained in the desert* (2011) y los diálogos en conflicto como sustancia dramática**

Como sugiere Pérez Riu: “La palabra puede evocar objetos que no necesitan estar físicamente sobre el escenario para formar parte de la historia representada y alcanzar a elementos o personas que se encuentran más allá de la ‘cuarta pared’” (60). Y es por este peso específico de la palabra que, de acuerdo con Sánchez Noriega “la sustancia dramática descansa en los diálogos” (61). Un buen ejemplo es *Detained in the desert*, de la dramaturga chicana Josefina López, una obra que descansa extensamente en los diálogos que integran cada una de las trece escenas que la conforman. Y es que a pesar de que su autora la considera parte de lo que ella denomina “cineatro”, la forma dialógica conviene, y mucho, a la escenificación del conflicto expuesto en la obra por su autora: el que representa las visiones opuestas de las facciones rivales respecto al proyecto de ley SB-1070 emitida por el senado del estado de Arizona y que se aprobó en el 2010.

La primacía de la palabra queda manifiesta desde la primera escena, al situarla en un espacio cuyo referente también tiene la palabra por casi exclusiva protagonista: una estación de radio.²⁰ A través de los comentarios del conductor (Lou Becker) y del voice over de los radioescuchas arizonenses que se comunican por teléfono al programa “Take Back America”, la autora expone la ideología racista y de extremismo nacionalista detrás de los impulsores de dicha ley. También las voces de organizaciones antagónicas como *Angels of the Border* y los *Minutemen* se representan en esta especie de debate dramatizado.

También la tercera escena está destinada al oído. En la oscuridad (así lo indica la didascalia), el público escucha un mensaje telefónico familiar en español que de pronto es interrumpido por gritos e insultos racistas en inglés proferidos por adolescentes, seguidos del sonido de muchos bats golpeando el cuerpo de un joven mexicano que desesperado pide ayuda. Después de una larga secuencia de violencia y brutalidad, las luces se encienden y aparece Lou (el locutor) amordazado y atado a una silla. Se revela que lo que se acaba de escuchar es la grabación que Lou, el locutor que desde su programa “Take back America” en la radio instiga y alimenta el odio contra los inmigrantes, acaba de ser obligado a escuchar. Sus oídos –como los del público– han sido expuestos a la terrible y mortal violencia derivada de los mensajes de odio que se promueven en los medios.

Más allá de los mecanismos del *racial profiling* asociado con la SB-1070, la obra de la autora chicana expone la forma en que operan en conjunto los tipos de violencia que Johan Galtung categoriza como violencia cultural, violencia estructural y violencia directa. El sociólogo y matemático noruego dice que la violencia introducida en una cultura “no mata ni mutila, como la violencia directa; ni utiliza la explotación, como la violencia incorporada en una estructura, pero que sin embargo se utiliza para legitimar ambas” (147). Cuando Lou se justifica argumentando que él no es responsable de lo que unos *drunk white teenage boys* le hagan a los ilegales, el mayor de los tres hermanos que lo secuestraron le responde: “... you may not be the person who took a bat to my brother’s head, but you inspired those teenagers and gave them the words and the justification to kill my brother!” (López, 41).

Junto a esta historia, que alude a la violencia contra dos de las necesidades fundamentales e inalienables del ser humano (la de supervivencia y la de bienestar), la otra historia que se cuenta en forma paralela en la obra, atiende las otras dos necesidades

20. El espacio escénico agrega al campo visual del receptor teatral (o espectador) elementos (las imágenes del locutor y su invitado) que no percibe el receptor radial (o radioescucha), para quien, al tener que reconstruir todo en su imaginación, todo es espacio dramático. Léase la nota 6 para las diferencias entre espacio escénico y espacio dramático.

enlistadas en la tipología de Galtung:²¹ las necesidades identitarias y de libertad, más abstractas y, por lo mismo, más complejas de identificar. La protagonista de esta segunda historia es Sandi, una joven chicana de California que es detenida, cuando viaja junto con su novio, un indocumentado canadiense, al pasar por Arizona, a mitad de su ruta de Texas a California. La joven, a manera de protesta por haber sufrido *racial profiling* (a su acompañante ni siquiera le preguntan por su estatus) por parte de un policía, se rehúsa a mostrar su identificación, por lo cuál es enviada a un centro de detención en mitad del desierto. Esta experiencia hace que despierte la conciencia política en Sandi, y que resuelva de camino algunos viejos conflictos personales de identidad.

Para ello, Josefina López recurre a lo sobrenatural, en la figura de dos fantasmas. El primero es Milagros, la versión adulta de una niña mexicana que, como Sandi, sufría discriminación y bullying por parte de los niños blancos en su escuela en California. Ambas recuerdan cómo las llamaban *beaners* y *wetbacks* y Sandi evoca cómo, en algún momento, ella se unió a los niños blancos en la vejación de la otra niña para de esa manera librarse a sí misma del acoso escolar. Para que ya no la vean como mexicana deja de hablar español y cambia su nombre de Sandra a Sandi. Este proceso por el que pasó Sandi siendo niña corresponde a los tipos de violencia directa y estructural que Galtung asocia a las necesidades identitarias y de libertad. Sandi es “des-socializada” de su propia cultura para ser “resocializada” en la otra, pasando así a vivir la “ciudadanía de segunda clase”, en la que, de acuerdo con Galtung, “el grupo sometido se ve forzado a manifestar la cultura dominante y no la suya propia, al menos no en espacios públicos” (152). Como indica su nuevo nombre, la identidad de Sandi (su homófono *sandy* significa arenosa, cubierta con arena) es metafóricamente “cubierta”. La verdadera Sandi (Sandra) queda como oculta, debajo de una capa de imposiciones (sociales, lingüísticas y culturales). También Lou Becker, este sí de manera literal, es cubierto, en su caso, por una gruesa capa de *barbecue sauce* para obligarlo a sentir lo que es estar en una piel de ese color que tanto desprecia.²²

El otro fantasma aparecerá cuando estos dos personajes protagónicos –Sandi y Lou– se encuentran perdidos en el desierto, a punto de desfallecer por el cansancio, la sed y las inclemencias del mismo. Se trata del alma errante de Artemio Hernández que les pide ayuda para poder salir, porque está “detenido” en el desierto. Es decir, de nuevo,

21. En su tipología de la violencia, Johan Galtung enumera que esta actúa contra cuatro tipos de necesidades: 1) necesidades de supervivencia (muerte); 2) necesidades de bienestar (mutilaciones, acoso, sanciones, miseria, **explotación**); 3) necesidades identitarias (des-socialización, resocialización, ciudadanía de segunda, **adoctrinamiento, ostracismo**); y 4) necesidades de libertad (represión, detención, expulsión, **alienación, desintegración**). Las que señalo en negritas corresponden a violencia estructural. Todas las restantes son ejemplos de violencia directa (Galtung, 150).

22. Él mismo revela, al final, una vez aprendida la lección, su oculta identidad de inmigrante escocés que ingresó a los Estados Unidos vía matrimonio desde Canadá con una Mexican-American.

como en *Altar "Tijuanita"*, la frontera es representada como un limbo que perdura más allá de la muerte. El desierto se retrata como un gran cementerio en el que se acumulan los restos mortales de las víctimas. Ernesto, líder ficticio de "Ángeles de la Frontera", dice al camarógrafo que lo está filmando para un documental, que desde la *Operation Gatekeeper* han muerto aproximadamente diez mil personas: "Each day, one or two people die in the desert" (López, 44).

Estas cifras escalofriantes, y que sin embargo se quedan cortas, muestran la magnitud de la violencia que se ejerce desde las estructuras. Feldmann y Durand, mediante un recorrido histórico, muestran cómo cada cambio en las políticas migratorias se traduce en un incremento notable en las estadísticas de mortandad. Dicha información estadística pone en evidencia "que las medidas puestas en práctica no han provocado cambios significativos en los flujos migratorios pero sí han redundado en incrementar el nivel de exposición de los migrantes" (párr. 10).

Pero es en el espacio de la cultura donde se manifiesta con mayor constancia la gestación de la violencia. La primera escena, que despliega una de las emisiones del programa de radio de Lou Becker, moviliza toda una retórica que evoca dos de los campos semánticos que construyen la lógica de los grupos que apoyan la SB-1070, en términos de una lucha patriótica en la que los emigrantes "ilegales" se convierten en el enemigo a vencer y erradicar. Así, frases como "I am fighting back" (23); "It took courage to do what we did. We have to stand proud in the face of adversity. We shall overcome" (22), se anteponen siempre a las expresiones que criminalizan a los migrantes y les atribuyen toda suerte de males: "We are sick of paying for all those illegals that come to our country and state to live and breed like cockroaches" (22); "I don't want tuberculosis and whatever diseases those vermin bring across the border" (22). "My granddaughter got lice the other day from some dirty Mexican kid" (23). Este tipo de metáforas del ámbito de la patología, que atribuyen al "otro" falta de higiene o directamente lo equiparan con insectos portadores de toda suerte de enfermedades, han sido utilizadas por los aparatos ideológicos de estado²³ para minar la imagen del enemigo y esparcir la histeria entre la población general. La propaganda Nazy sobre los judíos o el cine de los cincuenta sobre insectos gigantes son solo dos antecedentes de esta socorrida práctica.

La evocación de toda esta terminología tiene por objeto mostrar la continuidad de los viejos imaginarios que denunciaban en los años sesenta los movimientos pro derechos civiles. Tristemente, estos discursos no son producto del pasado o de la imaginación de la autora, sino de la gente que participaba en los recientes programas de radio que

23. Para Althusser, más allá del aparato represivo de Estado (el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones) existen los que denomina "aparatos ideológicos de Estado", que incluyen las instituciones religiosas, escolares, familiares, de información (prensa, radio, televisión) entre muchas otras.

López se dedicó a escuchar como parte de su proceso de investigación para escribir la obra, según afirma Tiffany A. López:

To write this play, López conducted research that included following the evolution of SB1070, listening to talk radio, and studying performed struggles at the U.S. Arizona-Mexico border between humanitarian activists and vigilante Minutemen types, the latter known to aggressively follow and sabotage the efforts of groups such as Border Angels by targeting for shooting practice the containers of water they leave throughout the desert for desperate crossers” (López, 17)²⁴

Detained in the desert diserta sobre la interacción entre los tres tipos de violencia que tipifica Galtung, mostrando primero cómo mediante la violencia cultural, representada en los discursos del locutor y sus escuchas, se va despojando a los migrantes de su humanidad (con acciones sistemáticas aparentemente inocuas, como privarlos de todo derecho relegándolos a la oscuridad; llamarlos *illegal aliens*; culparlos de todos los males o criminalizarlos) y se les degrada de tal manera que sus muertes en el desierto no importan y se reducen al mal necesario de las frías estadísticas.

Josefina López pone a Lou, el locutor, a vivir el via crucis que normalmente viven los migrantes, con toda su indefensión y vulnerabilidad. Es así que termina desnudo, golpeado y corriendo por el desierto con su piel cubierta de salsa barbecue de color café, abandonado a su suerte en medio de las inclemencias del desierto. El mensaje de la obra es claro: la violencia cultural ciega no solo a la víctima sino al victimario. No es sino hasta que este se pone en los zapatos de aquel, que va a reconocer la violencia ejercida en toda su plenitud. Por eso también la película *Babel* relata algo similar al hacer que unos niños norteamericanos terminen, víctimas en carambola de las circunstancias provocadas por la violencia estructural gestada en su propio país, caminando solos perdidos por el desierto.

La obra como un todo pone a debatir dos discursos: uno legalista y anti-inmigrante (que se asocia en la obra con la agenda republicana y a estados como Arizona) y otro humanitario y progresista (asociado con la agenda liberal y con los estados de California y Nueva York, según el planteamiento ideológico de *Detained in the desert*). Así, ante la insistencia de Lou de que los liberales (those snobs in California and New York [...] *idiotic liberals* [...] *wetback lovers*), al igual que los indocumentados, no tienen respeto por la ley, Ernesto le recuerda el pasado sexista, racista y poco moral, con respecto a los parámetros actuales, del sistema legislativo norteamericano: “you know that you can’t legislate morality. You know there used to be laws that barred blacks and women from voting, Jews from...” (24).

24. También en *Altar ‘Tijuanita’* y en la película norteamericana *Frontera* hay referencias a esta práctica de los *Minutemen*, que en la obra de Josefina López se muestra como una práctica cotidiana de los mismos. Ernesto se lo reclama a Carl: “You’re a poor confused man who thinks poking holes into the gallons of water I leave out in the desert is a patriotic act” (26).

En una sociedad altamente legalista como la norteamericana, el gran salto que suponía aprobar un proyecto de ley como la proposición 1070, que permitía convertir en violencia estructural todas esas manifestaciones de violencia cultural, tiene un antecedente reciente en la proposición 187 (que estuvo en el debate público en 1994). Esta atentaba directamente contra las necesidades básicas de supervivencia y bienestar (siguiendo la tipología de Galtung) que llegaban en sus consecuencias a convertirse en violencia directa (miseria y muerte), ya que negaba a los inmigrantes indocumentados servicios públicos como los de educación y salud, además de hacerlos permanecer en la oscuridad por la posibilidad de ser deportados ante cualquier sospecha de los agentes de inmigración al presentarse en cualquier lugar público.

La obra acusa al aparato ideológico de estado de recurrir a estrategias como la criminalización de los inmigrantes mediante la difusión de estadísticas falsas a través de los medios de comunicación. En el juicio sumario que le aplican, los hermanos acusan a Lou: “You lie about undocumented people being a third of the prison population. You know that’s a fuckin’ lie and you still say it! You get paid to lie (...)” (41). La retórica misma que se construye alrededor de las leyes de inmigración ejerce una violencia invisible hacia aquellos que son etiquetados. Como apunta Fiad Guterman, a propósito del monólogo *Intrínquilis*, del ecuatoriano-americano Carlo Albán, al referirse a una denominación como “illegal aliens” firmemente establecida en la jerga legal: “I rely strategically on ‘illegal’ and ‘alien’ to remind us that law constructs categories that contribute to the building of identities, as Alban’s work emphasizes” (3). La obra de Josefina López se posiciona de forma directa y clara frente a esos discursos que desde la cultura o desde las estructuras vulneran los derechos humanos más fundamentales de los migrantes.

Frontera (2014): el montaje productivo y el pacto conciliador

Aunque toca temas similares a *Detained in the desert*, la película de Michael Berry adopta un tono mucho más conciliador en su desarrollo y en las soluciones que propone. Al igual que en la obra de Josefina López, en la película de Berry también aparecen las consecuencias mortales de los mensajes de odio, así como los efectos de las acciones tanto de los detractores como de los defensores de los mexicanos que arriesgan su vida cruzando el desierto para ofrecer su fuerza de trabajo en Arizona. La trama involucra a un matrimonio de rancheros: Roy, un sheriff retirado que posee un rancho colindante con México, y su esposa Livy, quien, a la manera de los Ángeles de la Frontera, pero en solitario, hace paseos a caballo por un arroyo seco que atraviesa su rancho, para llevarles agua y mantas a los migrantes que cruzan por él. El conflicto empieza cuando Livy sufre una caída mortal de su caballo, asustado por las balas de unos adolescentes que disparan

para espantar a los mexicanos a los que ella acaba de ayudar. Uno de estos mexicanos (Miguel Ramírez) es inculpaado y llevado a una prisión en el ficticio Condado de Medio, en Arizona, en espera de ser juzgado por asesinato en primer grado. La película cuenta las peripecias de la esposa de Miguel en su intento de cruzar la frontera para acudir a ayudarlo, y las investigaciones del ex sheriff para descubrir la verdad sobre los hechos detrás de la muerte de su esposa.

Para efectos de este trabajo, interesa centrarse en cómo Michael Berry utiliza el montaje para comunicar su punto de vista sobre la problemática de los intercambios que se dan en los cruces de la frontera entre Sonora y Arizona. La primera secuencia, la que abre el filme, presenta una versión condensada del mensaje ideológico que luego la película comunicará a detalle. La primera escena nos muestra un paisaje desértico nocturno con las luces de una pequeña ciudad al fondo y una carretera solitaria sobre la que se superpone el título “Frontera”. Una luz en movimiento, a la manera de los reflectores de un teatro se proyecta sobre el asfalto, y acto seguido viene otra superposición, esta vez en forma de audio: el que producen las hélices de un helicóptero. Palabra, imagen y sonido empiezan a construir la representación de la frontera, que continúa con el primer plano de una señal de advertencia (momentáneamente iluminado por la luz del helicóptero) en la que debajo de la palabra *caution* se ven las siluetas de tres personas, dos adultos y una niña, corriendo tomadas de la mano. Lo significativo es que la señal está llena de agujeros como de balas de diversos calibres, efecto que se acentúa con el tableteo de las hélices del helicóptero que lo ilumina. Luego la luz crece en intensidad hasta “quemar” la imagen, y es que se ha superpuesto la luz de un *trailer* que se dirige amenazante con rumbo a la cámara. La intensa luz de los faroles, que llenan el cuadro, proporcionan el fondo a las tres siluetas cruzando la carretera delante de él, que parecen una materialización del dibujo que acabamos de ver en la señal de tráfico, todo acompañado con el estridente sonido del claxon accionado por el trailerero. En una secuencia muy breve, que dura unos cuantos segundos, el realizador ha conjuntado, mediante montaje, una serie de elementos cinematográficos para establecer de manera rotunda la peligrosidad de la frontera, en particular del cruce fronterizo. Este espacio queda establecido así, desde un primer momento, como solitario y de alto riesgo para quienes se aventuran a cruzarlo. En una escena inmediatamente posterior se ve una casa en medio de la nada y un conjunto de sombras merodeándola. Dentro de la casa una mujer cocina, sin advertir todo el movimiento exterior de unas siluetas de hombres con sombrero que asoman por la ventana y que se coordinan para sorprenderla en medio de la noche. La sorpresa es también para el espectador cuando al abrir la mujer la puerta se empiezan a escuchar “las mañanitas”, y la aparente secuencia de violencia en la frontera se transforma en una escena familiar en la que a una abuela la sorprenden en su cumpleaños con una fiesta

sorpresa. A la manera del cuento clásico, en esta secuencia, una historia B, que ha permanecido oculta, emerge para revelarse detrás de una historia A que resulta falsa.²⁵

Me he expandido en la descripción de esta secuencia y estas escenas iniciales porque creo que condensan el estilo cinematográfico de Michael Berry y su uso del montaje para transmitir un mensaje, dirigido quizá a quienes tienen una visión monolítica de la frontera, a quienes ven a los migrantes bajo la equivalencia de esas siluetas amenazantes, que al ser mantenidas en la sombra, no llegan a revelar esa realidad más humana que en la película aparece con la historia B. Es decir, nuestros prejuicios ponen un velo que hace que veamos al otro solamente en silueta y de acuerdo con una imagen cultural que de ellos nos hemos formado. Cuando se muestran las escenas de las siluetas merodeando, el fotógrafo se asegura de que se distingan rasgos en los rostros que asociamos con el mexicano estereotípico (moreno, con bigotes y patillas). El impacto que puede tener en un público acostumbrado a la representación del mexicano como “bandido” en una tradición cinematográfica que incluye géneros como el *western*, que lo adoptaron como un antagonista frecuente en sus representaciones, se da de manera casi automática, lo cual funciona como distractor para reforzar la idea de la historia A, de que se trata de unos ladrones a punto de asaltar un hogar solitario en el desierto.²⁶

Toda la primera secuencia, ya descrita, de *Frontera*, sirve de preámbulo para establecer las bases de los motivos que llevan a muchos migrantes a arriesgarse a cruzar ilegalmente la frontera: “para que la familia esté junta de nuevo” –dice el abuelo, quien además expresa ya de entrada una ética detrás de dicho fenómeno: “Mientras un hombre tiene sus manos, él debe ganarse la vida”. La ética del trabajo duro es enfatizada entre los personajes a ambos lados de la frontera. El personaje de Roy, el sheriff retirado, se nos presenta como alguien que gusta de cuidar de sus propios caballos y de hacer él mismo las faenas del rancho.

Esta manera relacional de contar las historias por parte de Berry, remite a la escuela rusa del montaje. Estos paralelismos entre los protagonistas, que los llevarán a sentirse identificados conforme avanza la película, se presentan también recurriendo al contraste. En el cruce a los Estados Unidos, a Miguel lo acompaña otro mexicano, José, que funciona como lo que en inglés se conoce como *foil character*. José está ahí para resaltar, por contraste, la personalidad y ética de Miguel, que es caracterizado como una persona íntegra, disciplinada, limpia, ordenada, prudente, es decir, lo contrario a la ima-

25. Véase Ricardo Piglia en su “Tesis sobre el cuento”.

26. Cuando, en la película *Babel*, el niño norteamericano expresa que “My mom tells that Mexico is very dangerous (Mi mamá dice que México es muy peligroso)”, Santiago, el personaje que interpreta Gael García Bernal, le responde: “¡Síiii... ‘tá lleno de mexicanos!” y lo hace con una entonación similar a los “frito bandido”, aludiendo a ese imaginario conformado en la publicidad y el cine que entraban a la intimidad de los hogares en los aparatos de televisor, con el potencial de naturalizar la idea del mexicano delincuente que después algunos candidatos reincorporan en sus agendas políticas.

gen del migrante que se propaga en el imaginario nacionalista estadounidense. A dicho imaginario, en cambio, se aproxima el personaje de José, que se muestra como lascivo, desordenado, sucio, perezoso y amante de la vida fácil. Este personaje le sirve a Berry (y a Louis Moulinet III, con quien co-escribió el guion) para complementar dialógicamente la caracterización ética de Miguel, quien siempre aparece riñendo a José y mostrándole el modo correcto de hacer las cosas.

Por otro lado, y aunque algo esquemáticamente, la película explora las causas profundas de la violencia que se genera en la frontera. Más allá de los recursos fáciles del melodrama, que acentúa con la música el tono de las escenas, o del montaje expresivo, que diferencia por contraste a través del ritmo a los personajes en armonía con la tierra y la naturaleza (Miguel, Livy y Roy) de los intrusos (los adolescentes y los cazamigrantes), interesa mostrar algunos ejemplos del uso del montaje creador, o productivo, como lo llama Jacques Aumont, quien lo define en términos de: “la presencia de dos elementos filmicos que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría” (66). Ya en 1930, Béla Bálazs lo definía como “un montaje gracias al cual aprendemos cosas que las imágenes mismas no muestran” (citado en Aumont, 66); es decir, la conjunción de las dos imágenes o secuencias genera un nuevo significado que no se encuentra en las partes aisladas. Mostraremos, a continuación, a manera de ejemplo, dos de los usos de este montaje productivo que se logra mediante la inserción de escenas aparentemente triviales: uno, para evidenciar el aspecto racial con la doble moral y las asimetrías que trae aparejadas; y el otro, para mostrar el punto de vista respecto al debate ideológico en cuanto al uso de las armas de fuego.

El primero se posiciona frente al supremacismo blanco, desnudando sus prejuicios y su doble moral. Cuando los adolescentes salen de la casa de Sean para ir a dispararle a los migrantes, Berry inserta, como por casualidad, una toma de un trabajador, probablemente ilegal, haciendo jardinería en la casa de Sean. Estos mismos mexicanos a los que rechazan y disparan, son los que arreglan su jardín o realizan los trabajos duros. Aunque quieran borrar el componente étnico, todos tienen algo de ese negado *one drop*. La madre de Sean aparece solo en una escena para decirle a este que su padre lo espera en el garage, pero seguramente también para que el espectador se dé cuenta, por sus rasgos físicos, y la palabra “mijito” con la que se dirige a Sean, de que también es mexicana. De la misma manera, como por casualidad, en algún momento se inserta también una escena en que se lee el nombre completo de la mujer policía: “Flora Ríos”. Son mexico-americanas, pero a diferencia de la mexico-americana que protagoniza *Detained in the desert* (Sandi), estas mexico-americanas sí asumen el buen comportamiento respecto a lo que Kennedy llama “etiqueta racial” (200). Aceptan calladamente el hecho de que se dude de su ciudadanía. Llevan siempre consigo el ID que diluye las sospechas que levanta

su color de piel. Es normal que en el paso por la garita nadie piense en pedirle a Roy pruebas de su ciudadanía (como al novio indocumentado canadiense de Sandi en *Detained in the desert*), pero sí a Flora. Como es normal que el paso de Estados Unidos a México esté franco, pero en la escena de regreso se muestre una larga fila de autos. Las jerarquizaciones y las asimetrías son el pan de cada día, un componente fundamental, normalizado, de esta frontera.

El otro aspecto que trabaja Berry usando el llamado montaje productivo es el que tiene que ver con el debate sobre el uso de armas de fuego. En la película estas aparecen en las irresponsables manos de unos adolescentes que aburridos de las armas virtuales de los videojuegos salen luego a disparar con los rifles de sus padres, primero a los cactus y después a los migrantes. Sean, el hijo del sheriff Randall es uno de los adolescentes implicados. Cuando se descubre que ellos provocaron el accidente de Livy por lo cual su padre lo confronta y, acorralado, tiene que confesar lo que pasó, de nuevo vemos en funcionamiento los mecanismos del montaje productivo. Al lado de los ojos acusadores del padre, aparecen en cuadro los ojos acusadores de un venado, cuya cabeza cuelga como trofeo, y que delatan el gusto por la cacería que comparten padre e hijo, duplicando lo que se va revelando en las palabras de Randall: “son las balas de nuestro rifle, hijo”. En el otro extremo de la toma siguiente, enfocada en Randall, se aprecia otra cabeza de venado, y más adelante, al abrirse la toma se ve al fondo un retrato que luego, mediante movimiento de *dolly in* de la cámara, se coloca en primer plano. En el retrato aparecen Sean y su padre sonrientes, dándose la mano y mirándose a los ojos, es decir, compartiendo un íntimo momento familiar sobre el cuerpo muerto, del que destaca la cabeza con enormes cuernos, de un borrego cimarrón.

El retrato está colgado en el centro del garage, rodeado de herramientas, una colección de autos en modelo a escala, pieles de animales, trofeos de caza. Es decir, el retrato aparece como un emblema en ese espacio reservado a todo aquello que lleva el signo de la masculinidad en la cultura estadounidense. Alternando con todas estas imágenes, y mientras se escucha la voz de Randall, se insertan tomas del rostro afligido y lacrimoso de Sean. Si uno lee entre líneas lo que nos revela la gramática de estos elementos que se organizan mediante el montaje, podemos percibir a Sean como víctima de aquello que aprendió en el entorno familiar, y en él representados todos esos adolescentes cuyas acciones son consecuencia de la violencia cultural de esos discursos que, centrados en la segunda enmienda, promueven la cultura de las armas.²⁷

27. “Siendo necesaria una milicia bien organizada para la seguridad de un Estado libre, no se podrá restringir el derecho que tiene el Pueblo a poseer y portar armas” (Segunda Enmienda a la Constitución de Estados Unidos). Muy aparejada al espíritu belicoso y a la ideología del “the land of the brave and the free”.

La siguiente secuencia, que ocurre en las oficinas del comisariado del Condado, refuerza la interpretación con la que concluimos el párrafo anterior. En ella aparece el sheriff Randall inculcando a los mexicanos y tratando de disuadir a Roy de su propósito de llevar a juicio a los adolescentes. Cuando Roy le pregunta a Randall. “Who was the shooter?” y Randall se ve acorralado a confesar que fue Sean, la cámara, asumiendo el punto de vista de Roy, enfoca la imagen de un Sean apesadumbrado, que espera en la oficina de su padre (decorada, como su casa, con cabezas de venados y fotografías de caza). También a cuadro, junto a él y a sus espaldas, aparece la palabra “*Hunt*” (caza), del apellido del padre en el letrero sobre su escritorio.²⁸ Es significativo que se haya recortado el nombre y que en la toma solo aparezca el apellido. La pregunta, que Roy hace dos veces, cobra nuevos significados con toda esta contextualización, en la que de nuevo vemos a un Sean abatido, retratado como una víctima: “Who was the shooter?”. Es decir: ¿Quién fue realmente el que disparó?, ¿quién dispara?, ¿es el que jala el gatillo o el que le enseña a hacerlo y le educa para ello?

Hemos mostrado, con estos dos ejemplos, el uso del montaje productivo, mediante el cual Michael Berry nos va mostrando de manera velada, sin necesidad de hacerlo explícito, todo un contexto de violencia cultural contra los migrantes. Es un mensaje que se hierve a fuego lento, que se va dispersando a lo largo de las casi dos horas que dura la película. Desde el adjetivo *damn* que los personajes arizonenses anteponen cada vez que se refieren a los mexicanos (*those damn mexicans*). La lengua se muestra como un lugar privilegiado para mostrar la constancia de esa violencia, que no se limita a los *Minutemen* o a la población civil. Son las autoridades mismas quienes más reflejan en el lenguaje, en sus líneas de diálogo, esa violencia.

Cuando Flora comunica la noticia de que encontraron a los migrantes secuestrados, que habían sido dejados desnudos y encerrados en un garage, cita literalmente del comunicado que encontraron: “a *bunch of illegals hiding* in a garage in Phoenix”. Lo grave es que estas palabras vienen de un comunicado oficial, formal, de intercomunicación policiaca. Las palabras que usamos siempre plasman, en su aparente inocencia, el grado de internalización de un discurso. Entonces una simple frase puede evidenciar los procesos de deshumanización, de criminalización y revictimización que sufren los indocumentados, y que se vuelve la norma entre las mismas autoridades, tal como reflejan respectivamente las tres palabras en cursivas.

Pero lo enunciado en palabras no hace sino reforzar lo que ya vemos retratado en acciones, en lo que se representa a la vista del espectador. Hay una escena en la que se muestra el momento en el que un migrante anónimo es venadeado²⁹ por un extremista

28. En este caso el montaje se da dentro del mismo plano, a nivel de la imagen.

29. Asesinar a una persona en el campo, a mansalva y despiadadamente (Mex. coloquial)

norteamericano, y vemos que toda la acción de la policía se limita a recoger el cadáver, y ya no se hace nada por investigar quién es el perpetrador del alevoso asesinato. Es como si la víctima no fuera un ser humano, sino una de esas piezas de caza que cuelgan con orgullo de sus paredes. Es una manera de mostrar cómo esa deshumanización en el discurso se traduce luego en el accionar concreto, en la forma de actuar tanto de la población civil como de las propias autoridades.

En otra escena se muestra a un oficial de migración recibiendo soborno por parte de la organización criminal de coyotes secuestradores que primero golpean y violan a Paulina, la esposa de Miguel, y luego la secuestran junto con sus compañeros para pedir rescate a sus familias. Al final se revela de manera sutil (también hay que deducirlo) que el agente cómplice de los criminales es un amigo y ex compañero de trabajo de Roy y Flora. Se muestra con esto que no son criminales lejanos y anónimos quienes violentan a las víctimas del tráfico humano, sino que, como en *Altar 'Tijuanita'*, también son las propias autoridades, los colegas, compañeros y personas cercanas, quienes actúan en complicidad con las peores bandas criminales para perpetuar este negocio fincado en la sangre y el sufrimiento de quienes por necesidad se arriesgan en busca de mejores oportunidades.

Todas las obras incluidas como corpus de este trabajo denuncian abiertamente la participación y complicidad de las autoridades en estos procesos de violencia interfronte-riza. En la escena 9 de *Detained in the desert*, Josefina López lo pone en las palabras de una guardia de seguridad en un centro de detención migratoria, una afroamericana: “Honey, let me tell you something. If Latinas don’t die in the desert, they get raped by coyotes –you know, the human traffickers, or bandits, or maybe even the Border Patrol officers, if you ask me” (64).

Aunque, como hemos visto, *Frontera* se suma de forma sutil a estas denuncias, La película norteamericana intenta aportar soluciones, y mostrar como contrabalance, dirigiéndose a un público como el arizonense, que ha sido bombardeado con imágenes sobre los migrantes que rayan en la histeria y la paranoia, que no todos los migrantes son delincuentes. Que los hay decentes, trabajadores, limpios y ordenados (como Miguel). El final propone una especie de solución al problema de la migración ilegal que podría no resultar tan del disgusto incluso del espectador norteamericano que carga con todos esos prejuicios. Esta se da al final, cuando el ex sheriff (ahora retirado a su rancho en la frontera con México) después de resolver el crimen, rompe por fin su individualismo tipo hágalo usted mismo y contrata al migrante, Miguel, pero para que reconstruya, eso sí, trabajando del lado mexicano, el cerco fronterizo que ya habían averiado los otros migrantes ilegales al pasar por ahí. Una manera de reconstruir la relación laboral y política de buenos vecinos, pero cada quien desde su lado del cerco.

A manera de conclusión

Cada una desde su trinchera y sus presupuestos ideológicos, las obras y películas analizadas exploran una gama de conflictos –identitarios, políticos, jurídicos, laborales, familiares– que se gestan en los desiguales contactos, (des)encuentros e intercambios fronterizos. Aunque los temas del narcotráfico o la trata de humanos están presentes (solo de manera tangencial) en algunas de estas dramatizaciones, no es la violencia directa su enfoque principal. La exploración que hacen los autores se concentra mayormente en develar los mecanismos que llevan a ella, que se presenta como el resultado de una cadena de actos de violencia estructural y cultural que a veces, por estar tan naturalizados, no se perciben con facilidad. No es el efecto de los actos criminales de las bandas delictivas lo que interesa a estos creadores (ahí no hay mucho que discernir), sino el de los ciudadanos de a pie, el de los padres y madres, el de los compañeros de trabajo, el de los guardianes del orden y las instituciones. Es el efecto de esos discursos públicos y familiares que distorsionan y deshumanizan la imagen que tenemos del otro, de aquel con el que compartimos un espacio. El efecto de esos discursos que los adolescentes absorben y traducen en actos de violencia (como en *Detained in the desert* o *Frontera*) o que los niños adoptan para edificar sus prematuros prejuicios (como en *Babel*). A través de los recursos propios de cada medio, los cineastas y dramaturgos erigen una imagen de la frontera como espacio liminar, como esa zona de nadie donde se magnifican las disparidades. Al enfatizar las asimetrías del contacto, siempre encubiertas tras falacias y conceptos ilusorios como los de hibridez y buena vecindad, estas dramatizaciones teatrales y cinematográficas ponen el dedo en la llaga para recordarnos que a estas alturas las fronteras siguen siendo, por desgracia, espacios de fisión y desencuentro más que de encuentro y de fusión.

Bibliografía citada

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Quinto Sol, México, 1970.

Aumont, Jacques et al. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Traducido por Nuria Vidal. Paidós, Barcelona, 1983.

Babel. Dir. Alejandro González Iñárritu. Paramount Pictures, 2006.

Brook, Peter. *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Traducido por Ramón Gil Novales. Península, Barcelona, 1969.

- Celaya, Jorge. *Altar "Tijuanita."* La Rendija, Hermosillo, 2017.
- Corral, Fortino. *Tan lejos de Dios.* Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 1998.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Labor, Madrid, 1989.
- Feldmann, Andreas, y Jorge Durand. "Mortandad en la frontera." *Migración y desarrollo*, n° 10, pp. 11-35. www.scielo.org.mx/scielo.php
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las Heterotopías.* Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.
- Frontera.* Dir. Michael Berry. Ocean Blue Entertainment, 2014.
- Galtung, Johan. "La violencia: cultural, estructural y directa." *Cuadernos de estrategia*, n° 183, 2016, pp. 147-68.
- Gómez Rojas, Juan Carlos. "La experiencia cultural del espacio: el espacio vivido y el espacio abstracto. Una perspectiva ricoeureana." *Investigaciones geográficas. Boletín del Instituto de Geografía.* UNAM, n° 44, 2001, pp. 119-25.
- Guterman, Fiad. *Performance, identity and immigration law: a theatre of undocumentedness.* Palgrave, New York, 2014.
- Hipona, Agustín de. *Confesiones.* Alianza, Madrid, 1999.
- Kennedy, James H. "Political liberalization, black consciousness, and recent afro-brazilian literature." *Phylon*, n° 47.3, 1986, pp. 199-209.
- López, Josefina. *Detained in the Desert and Other Plays.* WPR Books, Carlsbad, 2011.
- Mateo del Pino, Ángeles y Nieves Pascual Soler. *Cartografía del limbo: devenires literarios de La Habana a Buenos Aires.* Verbum, Madrid, 2017.
- Pérez Ríu, Carmen. "El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro." *Arbor*, n° 186.741, 2010, pp. 59-68.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento." *Formas breves.* Anagrama, Buenos Aires, 2000, pp. 103-11.
- Poyato Sánchez, Pedro. *Historia(s), motivos y formas del cine español.* BPR Publishers, 2005.
- Llarena, Alicia. *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica.* Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 2007.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *La mujer que cayó del cielo.* Escenología AC, México, 2000.
- Serrano, Daniel. *El cazador de gringos.* La Rendija, Hermosillo, 2017.

Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Prometeo, Buenos Aires, 2006.

Truax, Aileen. "Altar, la nueva ruta de los inmigrantes." *La Opinión*. 19 de junio de 2006.

Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali, 2005.