Estar en el presente

Literatura y nación desde el Bicentenario

Enrique E. Cortez
Gwen Kirkpatrick
Editores

LATINOAMERICANA EDITORES

CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
ANTONIO CORNEJO POLAR

Lima-Berkeley
© De los autores de los textos, 2012
© Introducción: Enrique E. Cortez y Gwen Kirkpatrick

Portada y diagramación: Mundo Ajeno Editores
Corrección de estilo: Giancarlo Stagnaro

ISBN: 978-0-9640795-8-8

La presente edición cuenta con los auspicios del
Department of Spanish and Portuguese y
The Center of Latin American Studies de Georgetown University

PERÚ:
Avenida Benavides 3074 - La Castellana
Lima 18 - Perú
Tel (51-1) 2161029; 4490331; 1-510 -8681735
e-mail: difusion@celacp.org
http://www.celacp.org

USA:
2125 California St.
Berkeley, CA 94703-1472 - USA
Tel. 510-883-9443
e-mail: acorpol@berkeley.edu

Impreso en los Estados Unidos de América

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

Índice

Introducción 13

Fundaciones 33

Esperanza López Parada *(Universidad Complutense de Madrid)*: "Alegoría, exceso y metarrepresentación en la crónica andina (las minas de Potosí)" 35

Isabel R. Vergara *(The George Washington University)*: "Exploradores a la Amazonía después de las independencias en América" 59

Mercedes López *(Georgetown University)*: "La invención de la blancura: la racialización del espacio andino colombiano a mediados del siglo XIX" 79

Yliana Rodríguez González *(El Colegio de México)*: "La inestabilidad de los géneros en el cambio de siglo y la lectura. Una polémica entre *El Nacional* y *El Monitor Republicano* a propósito de *La Rumba*, de Ángel de Campo" 99

Vanguardias y genealogías 115

Ivan Marques *(Universidade de São Paulo, Brasil)*: "*Macunaíma* e a organização da bagunça nacional" 117

Rocío Gordon *(University of Maryland, College Park)*: "Repensando las primeras vanguardias del Cono Sur más allá del 'gesto': Juan Emar, Felisberto Hernández y Macedonio Fernández" 127

Oswaldo Zavala *(College of Staten Island, CUNY)*:
"Los otros nombres de la flor: secretas y remotas afinidades genealógicas en 'La cena' de Alfonso Reyes" 147

Vagner Camilo *(Universidade de São Paulo, Brasil)*:
"Percalços da Modernidade Poética no Brasil: sobre a Reposição do Poético na Lírica do Pós-Guerra" 163

Jaime Concha *(University of California, San Diego)*:
"En torno a *Auge*: métrica y vanguardia en la poesía de Rosenmann-Taub" 189

Narrativa y formación nacional 205

Celina Manzoni *(Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires)*: "La escritura americana de Simón Bolívar en *El delirio del Chimborazo*" 207

Mario Barrero Fajardo *(Universidad de los Andes, Colombia)*:
"Maqroll y Bolívar: el desesperanzado balance mutisiano de la gesta de independencia americana" 229

María Cristina Dalmagro *(Universidad Nacional de Córdoba)*: "Entre 'velos' y 'desveladas': De León Pinelo (1641) a *La mujer desnuda*, de Armonía Somers (1950)" 245

Rodrigo Lopes de Barros *(University of Texas, Austin)*:
"Las ruinas del Estado-nación: Alejo Carpentier y Antonio José Ponte" 263

Literatura y violencia 275

Lucía Melgar *(Instituto Tecnológico Autónomo, México)*:
"El Supremo ya no escribe: ¿qué documentos nos dejará esta barbarie?" 277

Felipe Martínez Pinzón *(New York University)*: "Textografía de la guerra en Alfredo Molano" 291

Malva E. Filer *(Brooklyn College, CUNY)*: "Los hijos de la dictadura y sus dilemas éticos en la obra de Carlos Franz" 301

Karina Miller *(California State University, San Marcos)*:
"La experiencia del vacío: tedio y política en *Bajo este sol tremendo*" 311

Henry Thurston-Griswold *(Juniata College)*: "La tortura del victimario en *Último silencio*, de Ronald Flores" 319

Alexis Candia Cáceres *(Pontificia Universidad Católica de Chile)*: "Fuegos y opacidades de una estrella distante. Chile en la literatura de Roberto Bolaño" 333

Juliet Lynd *(Illinois State University)*: "El problema del duelo y el futuro de las literaturas nacionales: el caso de Roberto Bolaño" 363

Áurea María Sotomayor-Miletti *(University of Pittsburg)*:
"El agua como bien frente a dos 'guerras': guerras globales y guerras de la globalización en *Plasma* y *Gobernantes del rocío*" 387

Exilios, migraciones y alteridad lingüística 409

Jorgelina Corbatta *(Wayne State University)*: "Autoficción/ autobiografía, migración y exilio" 411

Hugo Salcedo y Andrea Spears Kirkland *(Universidad Autónoma de Baja California, México)*: "El tema de la migración (hacia Estados Unidos) en algunas obras del teatro mexicano" 435

Laura Masello *(Universidad de la República, Uruguay)*:
"Lengua y resistencia en escrituras latinoamericanas:
Brasil y Haití" 451

Selena Nobile *(Università della Basilicata, Italia)*:
"María Nsue Angüe y Gullermina Mekuy: de la escritura
femenina en Guinea Ecuatorial a la construcción de una
matria migrante" 465

El futuro..... 491

Francine Masiello *(University of California, Berkeley)*:
"Cuerpo y catástrofe" 493

Introducción

El tema de la migración (hacia Estados Unidos) en algunas obras del teatro mexicano

Hugo Salcedo Larios y Andrea Spears Kirkland
Universidad Autónoma de Baja California

La construcción del corpus de la literatura dramática en México ha tenido una carga simbólica y referencial decantada a partir de la propia realidad que la produce y circunda.

Sea quizá por su alto valor de crítica social y política o por su natural condición de literatura escrita para ser representada, el género teatral en Hispanoamérica, y específicamente el producido por los autores mexicanos, permite apreciar un estrecho contacto con la historia de todos los días, es decir, con el asunto cotidiano que a su vez influye en una mayor y más eficaz recepción del texto espectacular porque reconoce en la exposición planteada aspectos de cercanas referencias.

Por su parte, la compleja e histórica relación de interdependencia de Estados Unidos con México, afianzado por el carácter migratorio del primero como una entidad de recepción de fuerza de trabajo, establece múltiples directrices referenciales que bien han aprovechado los dramaturgos para la escritura de sus textos.

Para nuestro acercamiento, hacemos uso de la definición de Donald J. Bogue, que –retomando diversas acepciones del término– entiende la migración como "un síntoma mayor de cambios sociales básicos; un elemento necesario de ajustamiento del equilibrio normal de la población; un proceso para preservar un sistema existente; un ordenamiento para hacer el máximo uso de las personas con calificaciones especiales; un instrumento de difusión cultural y de integración social y la componente desconocida mayor de las

estimaciones y previsiones de la población" (citado en Herrera Carassou 28), pero también como un proceso mediante el cual un inmigrante (o grupo de inmigrantes) se traslada a un espacio físico que no es el suyo, es decir, que se ubica allende las fronteras del país.

La relación entre ambas naciones americanas referidas no se encuentra ajena a la vivencia de pasajes de carácter violento, experimentados tanto en el tránsito hacia el norte como en los propios lugares de destino final, toda vez que se han logrado evadir los controles migratorios. La tensión que se establece entre la necesidad social y económica de atravesar las fronteras geográficas para la búsqueda de otras (y se entiende que mejores) condiciones de vida no concluye en el complicado periplo que representa la propia trayectoria del viaje, sino que habrá de soportarse un lento –y a veces sin acierto– proceso de adaptación en las ciudades de llegada.

En 1933 apareció en Madrid la primera edición de tres dramas de Juan Bustillo Oro. El primero de ellos, titulado *Los que vuelven*, se presenta como una "epopeya de la repatriación entre los hombres sin patria, a quienes la dura ley capitalista condena implacablemente a sucumbir cuando no necesita su trabajo" (1). Esta elocuente nota firmada por la casa editorial española que dio a luz el texto bien define el perfil general de la obra, la misma que se había estrenado un año antes en la Ciudad de México, a cargo de la compañía del llamado Teatro de Ahora.

La "pieza trágica", escrita en tres tiempos, desarrolla las dos partes iniciales en territorio estadounidense. El primero de ellos sucede en la finca triguera de una compañía industrial cuya construcción contrasta con la pequeña casa de techo de lámina, una choza casi, en donde vive la familia García, cuyos miembros alquilan su mano de obra en la factoría y quienes siempre refieren con sentida nostalgia el distante lugar de origen que tuvieron que abandonar en búsqueda de trabajo. Los padres se recriminan constantemente la decisión tomada; Remedios, por apuntar un ejemplo, le espeta a su marido: "No me cansaré de repetirlo, aunque

tú te canses de oírlo (...) Es tu pecado (...) El habernos arrancado como plantitas de nuestra tierra húmeda para aventarnos a las máquinas de los extraños (...) ¡Haberle traído huesos a que alimente tierra que no es la suya!" (23). Parece entonces que la decisión de emigrar ha sido determinada por el padre de familia y en cuyo caso ni los hijos ni la esposa han podido evitar. La insatisfecha mujer, aún cuando está al lado del esposo, lo hace culpable de todas las desgracias. El primer acto concluye cuando la especulación en el mercado del grano obliga a quemar la cosecha y los hombres son despedidos de la fábrica. El resplandor del fuego aparece como el símbolo de la angustia y de la injusticia que sufren los trabajadores.

La familia protagonista de la historia prefiere continuar con el éxodo y decide, antes que regresar a la ciudad del Sur de donde partieron, viajar a la ciudad del Norte para ir en busca de la hija casada con un gringo, y del hijo ahora discapacitado que perdió uno de sus brazos en la factoría. Pero la llegada fortuita al departamento de los Kerr no es afortunada. Guadalupe, la hija esposada ahora con el estadounidense, relata la falta de trabajo y las continuas redadas que realizan los agentes de migración para repatriar a los extranjeros. La molestia del yerno por la llegada de los viejos en tan difíciles condiciones económicas concluye con la denuncia de sus propios suegros, a fin de que pasen por ellos a su domicilio y los devuelvan en el siguiente ferrocarril que ya viene de regreso a México.

El tercer tiempo, marcado con un determinismo de orden naturalista, en donde "los hijos pagan las culpas de los padres", se desarrolla en un campamento improvisado del lado mexicano, muy cercano a la frontera. Los hombres se refugian en el tequila y las notas de guitarra. Todos recuerdan los excelsos bienes perdidos: a los hijos o a la mujer amada, y se presienten como en un espacio sin nombre, una suerte de limbo o de purgatorio que determina su vida sin futuro cierto; los "días y días de penar..." (71), en donde inclusive el suicidio como alternativa única se convierte en el asunto al que algún desesperado recurre.

La melancolía inunda la vida de estos hombres sin nombre ni apellido. Se presentan en el libreto como el "Hombre de la guitarra" o "El del suelo", por ejemplo, mostrando en ese lastimero anonimato la pesadumbre colectiva. Ya se refugian en el alcohol y en la mariguana. El viejo de la obra ha perdido a su mujer víctima de una epidemia. Y al apreciarse completamente solo, pretende atacar a un militar para que le provoque la muerte y al fin encontrar la paz. En la feliz agonía expresa: "Que me pongan muy hondo en la tierra, en una tierra regada donde haya árboles" (81), porque el anciano rehúye a la cremación, y porque quiere finalmente convertirse en alimento de las raíces es que clama por su entierro como una última súplica para asegurarse de que el polvo en que se convertirá su cuerpo se ha de reunir con el polvo de la tierra; sin embargo apenas muere, ya se ordena llevarlo ante el montón de otros cadáveres para que le prendan fuego y evitar la expansión de la peste. El último deseo suyo no se realiza ni aún después de la muerte; no sólo ha fallado su afán de progreso económico y de reunión con la familia, sino también de encontrar reposo de acuerdo con sus creencias y al deseo que él había suplicado antes de morir.

Marcela del Río hace notar la influencia del teatro expresionista del director de escena alemán Erwin Piscator en el de Bustillo Oro, "especialmente, en la introducción de los rompimientos de la acción, y finales de cada 'tiempo' o acto, con escenas en las que un coro, o dos coros (alternados) intercalan sus comentarios sobre la acción, enfatizando los momentos climáticos con juegos de luz" (29). Deviene en esta forma artística también una crítica contra el capitalismo y sus prácticas mercantiles que desde una perspectiva marxista lo observan como la raíz de los males sociales; siendo utilizado de manera elocuente el lenguaje metafórico como cuando en el texto se hace constante mención a la quema del trigo y las diferencias entre la tierra fértil y la estéril.

Parece entonces que la tesis final de esta obra es, como menciona Del Río, que "no debemos traicionar nuestra tierra, sino trabajarla y

defenderla, y no irnos al extranjero a ser despreciados y a que nos asesinen" (30); dicho tratamiento permite una visión peculiar de los inmigrantes, quienes pretenden a ultranza dar seguimiento a sus propias costumbres aún dentro de un espacio físico que les resulta ajeno y al que no pueden –pero tampoco quieren– adaptarse.

En resultado, el ambiente romántico, determinista y pleno de nostalgia, hará devenir la historia en el desenlace trágico a que antes nos hemos referido.

La cualidad de adaptación del sujeto migrante se experimenta de manera distinta en *Los desarraigados*, pieza dramática en tres actos, de J. Humberto Robles, escrita en 1955, cuya acción es protagonizada por una familia ya afincada en Corpus Christi, del lado texano.

La obra está construida a partir de los patrones del realismo, como resultan: la ubicación específica en la casa de madera, hogar de la familia de origen mexicano en esa ciudad del sur de Estados Unidos, el uso del lenguaje denotativo y la clara definición de los caracteres de los miembros convocados. Los esposos don Pancho y doña Aurelia llevan treinta y cinco años de casados, son padres de cinco hijos, dos nacidos en México y tres procreados ya en territorio estadounidense: Joe, Jimmy y Alice. Todos son residentes legales; sin embargo, el padre no termina por convencerse de la situación en que viven: "Dime una cosa, Aurelia. (*Pausa.*) ¿Creyes que de veras puede serse feliz lejos de la tierra de uno...? Viviendo asina... ¿como animal raro? (147).

Los progenitores han sido obligados a emigrar a partir de las paupérrimas condiciones heredadas de la Revolución, plagas por la violencia y el desempleo del lado mexicano. Sin embargo, su decisión de vivir en Estados Unidos los ha llevado a ofrendar a tres de sus hijos en la guerra emprendida por ese país; los dos mayores han muerto (uno en las Islas Salomón y el otro en Corea) y les sobrevive Joe, aunque ha resultado afectado emocionalmente por la campaña bélica en la que participó.

En *Los desarraigados* se plantea de manera indirecta, mediante la voz del locutor que se deja escuchar al inicio desde el radio, la temporalidad del discurso y el contexto económico y social en que se desarrolla la obra: "Está usted escuchando la hora mexicana que transmite K.E.Y.S. en Corpus Christi, Texas. This is K.E.Y.S. in Corpus Christi, Texas. (*Sonido de campanas.*) Señora... su inversión está garantizada comprando bonos de Guerra... Compre hoy mismo bonos de Guerra y ayude a la paz del mundo" (142).

Por el título mismo del texto advertimos que el discurso se refiere más a una colectividad "desajustada" que a un individuo, siendo interés del autor mostrar la generalidad de comportamientos del sujeto (migrante) en un territorio de llegada que no le ha sido del todo áspero: el padre tiene su empleo en un hotel, la madre trabaja en una lavandería y los hermanos atienden un taller de automóviles; sin embargo, los miembros más jóvenes de la familia poco saben –y poco quieren saber– del lugar de nacimiento de sus padres. Y a decir verdad, ese es un asunto que en definitiva no les importa.

Quizá la nota más elocuente de esta obra sea la distancia generacional que separa a los progenitores de sus hijos. Alice, una rebelde adolescente, se avergüenza de su origen mexicano y reniega de la tierra y las costumbres de sus padres, participando en constantes altercados verbales:

> ALICE.- ¡Yo no soy mexicana!
> PANCHO.- ¿Entonc's qué eres?
> ALICE.- ¡Ya te he dicho munchas veces que aquí nací!
> PANCHO.- ¡Pero no puedes negar tu raza!... ¡Mírate!... ¡Mírate bien pa' que no se te olvide que eres prieta como yo!
> ALICE.- ¡No!... ¡Yo no soy prieta como tú y no quero ser mexicana! ¿Me oyites?... ¡No Quero!... ¡¡NO QUERO!!
> PANCHO.-... ¿Qué dices?...

> ALICE.- ¡Lo que oyites!... Por eso me voy a casar con un bolillo, pa' no llevar ni siquiera tu apellido, porque entonc's voy a dejar de ser Pacheco y seré Smith... ¿Lo oyes?... ¡Mrs. Smith! (152-153)

La obra de Robles fue elegida para inaugurar en 1956 El Granero, un espacio de experimentación teatral, ubicado en la Ciudad de México, entendiendo con ello el interés sobre el tema y el debate en torno a la migración hacia Estados Unidos, por parte de las instituciones culturales oficiales.

Finalmente, la elocuente inscripción inicial de la pieza refiere la postura del autor ante el fenómeno migratorio mexicano. Humberto Robles la dedica: "A mis hermanos de raza y a todos aquellos que, atraídos por un espejismo, tratan de encontrar en países extraños la protección y seguridad que sólo su Patria les puede dar" (141). Este epígrafe marca –según su autor– la única posibilidad de progreso que tienen los trabajadores y sus familias cuando se emplean sólo en territorio mexicano; invita a desoír a las quimeras del progreso económico que se empareja a la infelicidad y la desdicha. Para él, la persecución del *american dream* deviene entonces en una falacia.

Poco más de dos décadas después, en 1979, Víctor Hugo Rascón propondría su texto *Los ilegales*, cuya dedicatoria contiene un trasfondo político pero encuadrada en una mirada pesimista: "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" (33). Este carácter desesperanzador se refuerza en la exposición dramática mediante los recursos propiamente didácticos apoyados, por ejemplo, en el personaje denominado como el "Informante", trabajador indocumentado que expresa al público sus canciones y recita extractos de las notas de prensa y bibliográficas que pretenden

ilustrar de manera objetiva la vejación o el sacrificio de los inmigrantes en el empeño por alcanzar sus objetivos.

La obra expone las vicisitudes de tres parejas de migrantes provenientes de diferentes puntos de México (del norte, del centro y del sur o de la costa) que –por motivos diversos– intentan abandonar sus distintos lugares de origen e ingresar a Estados Unidos. Los seis personajes conservan nombres propios de uso común: José, Jesús, Lupe o Lola, por ejemplo, en contraposición con una amplia carpeta de personajes de ambientación que tienen cabida en la zona fronteriza del lado mexicano: niños que piden limosna, turistas norteamericanos, meseras, desempleados, enganchadores, contratistas; y de otras entidades que aparecen en el lado estadounidense: trabajadores agrícolas indocumentados, predicadores, granjeros texanos, agentes de migración, y hasta miembros de cierta secta religiosa. Con unos y otros, se pretende configurar el paisaje cotidiano fronterizo que, sin embargo, cae en el dibujo un tanto esquemático, al presentar generalidades del carácter y de las características de los personajes que retrata.

En ese mismo tenor aparecen otros elementos de contraposición, como el desarrollo del primer acto "En este lado: México", y el segundo en "El otro lado", o sea, Estados Unidos. En la primera de las partes (que se desarrolla en las diversas poblaciones de origen de los migrantes y en Ciudad Juárez), se exponen las condiciones nacionales de expulsión de la fuerza de mano de obra, y la atracción por el ingreso a la economía vecina, en donde el imaginario económico hace crecer las expectativas del candidato migrante. La segunda parte tiene lugar en territorio estadounidense, en los campos de cultivo, en las barracas donde pernoctan los trabajadores y en alguna cantina donde desahogan sus penas, concluyendo con la persecución y tortura de los mexicanos en manos de un grupo de encapuchados.

El autor hace referencia así a varios sucesos como el registrado en 1977 –poco tiempo antes de que la obra fuera escrita– cuando

los miembros de una secta, en nombre de la fortaleza, la pureza y la supremacía de la raza blanca, efectuaron atentados, atracos y quemas de viviendas; o bien, refiere a los ilegales torturados ese mismo año por el granjero George Hannigan y sus dos hijos, en contra de grupos de inmigrantes en el estado de Arizona.

Una férrea alambrada decora la escena mientras, hacia el final de la obra, decenas de trabajadores indocumentados se agrupan debajo de un puente para escuchar las noticias de su tiempo en las que se reduce considerablemente la expedición de visas anuales para mexicanos, se dan a conocer las propuestas del entonces presidente Jimmy Carter (1977-1981) para restringir la entrada de trabajadores inmigrantes de México a Estados Unidos, se incrementa la fuerza policíaca fronteriza caracterizada por un alto nivel de agresividad y se implementa una política fiscal que se deriva en una mayor sangría de los ingresos de los indocumentados.

Más próximos en el tiempo, nos encontramos con un texto de amplia significación y sentido. Se trata de la obra *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, que obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón 2005, y que se instaura bajo una forma y temática que recurre a la frontera, trayendo a cuenta el trasunto temático ya referido; pero no quedando sólo en eso. Su exposición reposa en diez escenas dialogadas que permiten ir reconstruyendo la imagen del otro (de los otros: la abuela, el papá y la madre muerta en primer plano; pero también la figura de la amiga Graciela, de los primos, de la maestra, de los tíos), soltando de manera pausada la información que nos descubre la travesía de los únicos personajes que intervienen en el drama, y que resultan ser los dos hermanitos de once y ocho años en su propio viaje al norte mexicano: desde la capital del país hasta el desierto en Arizona, al ansiado reencuentro con su padre que se ha ido en busca de trabajo.

Se trata de una obra que si bien redunda en el aspecto migratorio como motor de su historia, lo hace experimentando con el des-

plazamiento y casi ausencia del lenguaje didascálico, potenciando la velocidad de los hechos mediante las rupturas temporales o saltos de la historia que se antojaría convencional, dando prioridad a los silencios como grandes incógnitas a resolver y recurriendo a lo liminal en el discurso como punto de riesgo.

La obra involucra directamente al lector mediante la exposición temática de un referente conocido (la práctica migratoria) a merced de la cercanía con el campo que menciona Pierre Bourdieu, y lo jalona mediante el uso de la ironía sutil que se deja escuchar entre estos huérfanos de madre y desarraigados de todo. Tanto el sentido de la "no-pertenencia" como la necesidad vital de reunirse con su progenitor en Atlanta lleva a los personajes a desafiar los peligros individuales primero y enfrentar después los riesgos de la migración en espacios de paso y ante situaciones inhóspitas que en su periplo se les presentan.

No es ajena en esta pieza la ironía triste percibida como una constante, de manera tal que el más chico de los hermanitos (el de 8 años) confunde el destino de su padre: "Mi papá está en la Atlántida (...) un lugar maravilloso donde toda la gente era feliz" (22-23). Confunde la ciudad de Atlanta en Estados Unidos con la mítica Atlántida; y a la aclaración de su hermano mayor (el de 11 años) ve cómo se derrumba la idea que se hacía del padre como protagonista de un relato maravilloso. Remarcamos la edad de los pequeños protagonistas para intentar resaltar la tesitura del texto, que se construye en ese vaivén que oscila entre la ternura propia de la infancia y la rudeza de los hechos a los que deben desventuradamente enfrentarse. Luego de los intentos fallidos por hacerse de un lugar amable en la casa de la abuela o al lado de los primos, los hermanos se trepan a un autobús que los hace cruzar el estado de Sonora.

La ambigüedad termina la pieza, marcada por la violencia contenida que precisa la desgracia en la oscuridad del desierto: los niños se enfrentan a la soledad, a las inclemencias del tiempo y quizá a la muerte física que se presenta en principio como el delirio que se inventan para imaginar una tierra feliz:

<: ¿Sabes qué más hay en Atlanta además de albercas por todos lados?
>: Dímelo.
<: Hay juegos como los del parque. Y de comer siempre hay pastelitos. Y malteadas de chocolate.
>: Qué padre.
<: Y todos los días y todas las noches pasan películas. (50)

En este juego se muestra el imaginario de los dos pequeños, quienes –como si se tratara de la Tierra prometida– tienen de la ciudad en donde suponen reside su progenitor. Sin embargo, al cierre de la obra, las vocecitas van perdiendo intensidad hasta que concluye la escena en la oscuridad y el silencio absolutos.

El texto se expresa mediante la modernidad de la forma; es decir, a través de la experimentación del recurso literario que en este caso se refleja en el uso mínimo de las didascalias, la dinámica de la secuencia discursiva, la economía de los personajes, la contundencia de las acciones y la potenciación de los silencios que incrementan la tensión dramática.

Refleja, a su vez, esta obra de Javier Malpica la situación de urgencia social que se expresa aquí por el desempleo que motiva a la migración y el consecuente abandono de los adultos, que a su vez conduce a los infantes a su propio intento de migrar para encontrarse con el padre. Baste en ese sentido señalar que un informe de la Cámara de Diputados de México, reveló que de enero a septiembre de 2009 un total de 21 mil 220 mexicanos menores de edad fueron repatriados de Estados Unidos, demostrando el incremento y alto volumen en la migración infantil hacia esa nación. Además, "lo que comienza como una migración puede convertirse en trata de personas. Solos o acompañados, los infantes emprenden la aventura para encontrar a sus familiares o escapar de la pobreza", señala el parlamentario Gabriel Mario Santos, a la vez que la

vulnerabilidad física y mental, el desconocimiento del idioma y de las leyes son factores que convierten a los niños en víctimas de maltrato, explotación sexual, trabajo forzado, abuso de autoridad, deportación o encarcelamiento.

Cerramos este rápido recorrido temático con el drama titulado *La cubeta de los cangrejos*, de Juan Carlos Embriz, al ser una de las más recientes propuestas que refieren el tema migratorio, y que se publicó apenas en 2010. Ésta es una pieza de riesgo que escudriña en un tema que ya no resulta ajeno y que se apoya también en cierta idiosincrasia mexicana tan bien referida por Roger Bartra, en donde se hace una aproximación sociológica de nuestra naturaleza nacional: aquella que como sociedad se pone zancadilla, que impide el progreso individual, ya por un dejo de envidia o por un craso impedimento del bien colectivo.

En catorce escenas, cortísimas y de alto voltaje que se suceden como una rápida descarga, se construye la pieza que utiliza también los recursos de la modernidad más apreciable quizá por el espectador de ahora. Encontramos en el texto personajes reconocibles, multiplicidad de espacios que van desde la terminal de autobuses en Toluca, en el centro del país, hasta un barrio de Los Ángeles en California, ambivalencia en algunos de sus pasajes, violencia y también desamparo.

Incorpora personajes con nombre propio que nos remiten a escenas e historias cotidianas en el tránsito de indocumentados justo en la franja fronteriza del norte, pero también ubica a inmigrantes anónimos, polleros de origen mexico-estadounidense, y la vara flamígera de los llamados *minutemen* que a punta de balazos o denuncias, impiden el ingreso de mexicanos y de otros países latinoamericanos, mostrando entre todos no ya una frontera porosa, sino más bien un espacio infranqueable, erigido éste como la barrera divisoria que, más allá de la división política, hace fragmento entre lo que sería la recuperación del espacio y la estúpida certeza de que el ingreso debe estar prohibido a toda ultranza.

El esfuerzo de los personajes colocados en la hostilidad de las circunstancias hace que duden profunda y profusamente de su tránsito: "Ya no sé si voy o vengo", expresa Amelia en su intento por localizar a su hijo perdido.

Se eleva el tono trágico y de efectos confusos cuando esta mujer muestra el documento que la identifica; y lo que debería ser su partida de nacimiento que consulta de continuo para no olvidarse de su nombre, resulta ser en realidad su propia acta de defunción, que la vuelve espectro deambulatorio, un ánima en pena que ya olvida si murió de hambre, de frío, a tiros, o comida por los coyotes. "¡Aquí dice que usted está muerta!", expresa sorprendida Elvira cuando lee el escrito, pero la contestación de Amelia es contundente: "¿Y cuándo he dicho que estoy viva?", le contesta. Y por más, ese sentimiento no sólo se refiere a la muerte física del cuerpo, sino también al desarraigo y la discriminación de mexicanos en el país vecino, como cuando Juan el Gato se expresa: "Andar por acá es andar como muerto, porque sientes que apestas".

Lo indistinto es que el fenómeno migratorio no sólo convoca a los individuos con capacidades intelectuales limitadas, sino que también arrasa con estudiantes, profesionistas que no encontraron sitio en el ámbito laboral y también quienes emprenden la marcha por circunstancias de reagrupación con sus familias sólo "con los calzones en la mano", como alguien se expresa, es decir, con lo único que traen puesto.

La dialéctica de atracción y rechazo entre ambas sociedades marcada por la necesidad imperante es la que aprovecha el traficante de personas, en la cual resulta ser uno de los que sale con ganancias económicas suculentas al imponer altas cuotas para servir de guía burlando los controles migratorios, aunque en ocasiones él mismo representa el peligro cuando conduce al grupo hacia la extorsión y el abuso que ejecutan sus compinches. El pollero no muere, se reconstruye y se autodescribe como un mal necesario, como una pieza fundamental del engranaje de la miseria social y económica.

El texto posee en su estructura una exposición de ida y vuelta, pleno de rompimientos constantes en la linealidad discursiva que avanza a saltos y retrocesos. Algunos personajes se separan de la fábula para hablar de sus pasados y de sus expectativas, confabulan con el lector mediante el uso de apartes distanciados o trozos textuales monologados que lo apelan e involucran de manera directa. Bien se trate de sueños o anhelos frustrados, pesadillas o alucinaciones, el periplo se desgaja a cuentagotas convocando a una reflexión incómoda y profusa.

La alegórica anotación respecto a la cubeta de crustáceos que refiere en conjunto la obra no resulta menos cruel cuando alguien se propone "chingar" al otro y le jala de las patas para que no salga del contenedor y se salve de caer en la cacerola. Los cangrejos de origen mexicano –se dice no sólo en el texto, sino en el extendido imaginario popular– son tan pendejos que obligan al otro a regresar a su redil; y la almeja mexicana resulta igual de pendeja cuando se enfrenta al cangrejo en una entronizada lucha: la almeja lo aprisiona con su concha y el cangrejo con la tenaza. Y mientras están en esa interminable batalla cuerpo a cuerpo, llega solaz el pescador y se lleva a ambos a su cazuela mientras expresa su felicidad:

> ¡Cenaré sopa de almeja con cangrejo!
> ¡Ay qué pena de la almeja por pendeja!
> ¡Ay qué pena del cangrejo por pendejo!

En resumen: el abrevadero temático que presenta la migración mexicana hacia Estados Unidos se refiere en su literatura dramática con amplitud respecto de sus motivaciones, circunstancias o las peripecias de viaje de los personajes y sus imaginarios individuales o colectivos... Los autores referidos y otros muchos que han quedado fuera de esta enunciación incorporan experimentaciones con el discurso dramático y experiencias socioculturales e idiosincrásicas. Desde el terreno de la ficción hacen una llamada de atención para

divisar las profundidades y contornos de este fenómeno histórico, actualizando las novedades de este tránsito forzoso y violento.

La frontera entre las dos naciones se presenta como la barrera a franquear a fin de alcanzar mejores condiciones de vida que los propios países latinoamericanos de nacimiento no alcanzan a otorgar. Y mientras estas situaciones de zozobra, peligro y muerte pervivan, más tratamientos agrandarán las carpetas de nuestros autores como si con el ejercicio literario pudieran exorcizarse los demonios del hambre y la miseria.

Obras citadas

"Aumenta migración infantil hacia EU". *El Mañana*. Sábado 2 enero 2010. Web.

Bustillo Oro, Juan. *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven. Masas. Justicia, S.A.* Madrid: Cenit, 1933.

Del Río, Marcela. "*Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro". *El Búho*. Web.

Embriz, Juan Carlos. *La cubeta de los cangrejos*. Prólogo de Hugo Salcedo. Toluca (México): Instituto Mexiquense de Cultura, 2010.

Herrera Carassou, Roberto. *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. México: Siglo XXI, 2006.

Malpica, Javier. *Papá está en la Atlántida*. Monterrey: Conarte; Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.

Rascón Banda, Víctor Hugo. "Los ilegales". *Víctor Hugo Rascón*. Durango: Conaculta, Fonca, UJED, 2004.

Robles, J. Humberto. "Los desarraigados". *Teatro Mexicano del Siglo XX*, tomo IV. Antonio Magaña-Esquivel (comp). México: Fondo de Cultura Económica, 1970.