

DEPRECIACIÓN DE LA VIDA: ASFIXIA Y MUERTE EN *EL VIAJE*...

Hugo Salcedo

Universidad Iberoamericana-Ciudad de México

Para Miguel Tostado Rodríguez

En julio de 2017 se cumplieron 30 años del evento trágico que condenó a dieciocho mexicanos indocumentados en su intento por hallar acomodo laboral en los Estados Unidos. Ellos ingresaron a pie a ese país para luego, bajo las instrucciones de un traficante de personas, treparse a un vagón de tren que por fallas mecánicas fue dejado en una vía secundaria en la zona de Sierra Blanca, Texas. Sólo un tripulante logró salir con vida de ese compartimento cerrado por fuera por uno de los miembros de esta banda de *polleros*, aprovechando un agujero en la superficie oxidada del ferrocarril, por donde pudo respirar.

La nota de prensa, aparecida en la primera plana de los periódicos de México y del mundo, que da cuenta de este pasaje, sirvió para la concepción, diseño y escritura del texto dramático *El viaje de los cantores*, casi dos años después del suceso trágico, en 1989. La obra obtuvo el importante Premio Internacional de Dramaturgia “Tirso de Molina” que otorgó el entonces Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), ahora Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) del gobierno español; sin lugar a ninguna duda, el galardón mundial más importante de su género.

El motivo de esta comunicación es presentar algunos lineamientos teóricos e influencias que se aprecian en la configuración dramática del texto teatral. Este recuento presenta también algunas pinceladas anecdóticas que permitan a su vez reconocer una pequeña porción del ambiente cultural del teatro mexicano de ese momento, y las condiciones de producción de la pieza colocada en la ruta de algunas de sus resoluciones escénicas. Se hace una reflexión en torno a la trascendencia de este drama que habla de la precariedad de los mexicanos inmigrantes —y de Centroamérica por extensión— en el umbral de su tercera década de existencia.

La invitación hecha por el grupo Elipsis, nombre de la asociación de estudiantes de la carrera de Letras Latinoamericanas de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México en 2017, dio la pauta para la organización de los archivos físicos

y, sobre todo, memoriosos que conforman este apunte. Agradezco la amable solicitud que me permitió desempolvar el archivo de los recuerdos para que, a fin de cuentas, estos episodios puedan llegar a compartirse.

ATISBOS

La práctica del teatro, como bien se sabe, obedece a una serie de resoluciones amplias y difíciles de abarcar, en razón del magnífico espectro de sus esencias, niveles y complejidades. La elección de un repertorio que permita la confrontación con el espectador es tan variada que —en términos vulgares— pudiésemos decir que cada elemento del público puede encontrar un teatro distinto que satisfaga sus propios intereses estéticos, políticos, comerciales, etcétera.

En ese abanico de posibilidades ilimitadas, el tipo de teatro que más ha interesado a quien esto escribe es el que representa el devenir de hombres y mujeres en sociedad, concebidos ya como entidad política que permita recuperar la esencia de éstos en conjunto, o bien de maneras individuales: sus anhelos, sueños, frustraciones, esperanzas. En este sentido, el teatro, —digamos— tradicional o dramático que descansa en los lineamientos aristotélicos que, como menciona Claudia Cecilia Alatorre: “representan la historia del hombre enfrentado a la evolución social” (Alatorre, 1994: 14), permite mostrar la dialéctica de los fenómenos celebrados en una suerte de núcleo denominado *drama*. Las directrices de este producto trazan el dibujo de confluencia o de fuerzas equidistantes y tirantes, determinado a partir de las voluntades humanas, por un lado, y las circunstancias históricas-políticas-sociales de la colectividad, por otro.

El drama va a entenderse, por tanto, como un fenómeno complejo que incide en lo individual y a la vez y simultáneamente en lo social, pues, aclara Alatorre: “el hombre es un ser social; pero, también es individuo” (1994: 14).

Estas concepciones del teatro y de su naturaleza dramática amparada bajo la teoría de Aristóteles, se aunaron a una lectura muy minuciosa de los hallazgos de esta teórica mexicana. Dicho ejercicio fue posible debido a la directa transcripción de sus apuntes convertidos luego en su imprescindible libro *Análisis del drama*, publicado por primera vez en 1986 (editorial Gaceta), así como el afán personal de exploración en la historia cotidiana; es decir la de hombres y mujeres que planean poner en práctica sus proyectos particulares. En el caso de *El viaje de los cantores* va a resaltarse el afán de los

personajes (como individualidades y como colectividad) para incorporarse a la fuerza laboral en otro país, puesto que en el suyo no hay oportunidades.

Desde pocos años atrás, a la escritura de esta pieza pueden rastrearse ejercicios dramáticos recibidos con fortuna en diversos certámenes nacionales. En 1986, por ejemplo, se obtendría el primer lugar del premio de dramaturgia “Expresión Escénica Jalisciense” con la obra *San Juan de Dios*, una pieza que —mediante una estructura fragmentada con saltos en el tiempo de la historia y mediante la utilización mixta de personajes histórico, míticos y cotidianos— se refiere al universo asfixiante del lenocinio en la ciudad de Guadalajara. Esta pieza dramática incorpora el acto milagroso del que es objeto Juan Sudat luego convertido en santo a merced de su caridad, así como la acción heroica de los insurgentes que lucharon por la Independencia también en el occidente de México. Este entrecruzamiento anecdótico puede entenderse como una alternancia del bien en el muladar de las acciones humanas “como si estuviéramos viendo una grave, eterna, mecánica ley del universo: el amor generando el odio y éste transformándose a su vez en amor” (Carballido, 1990: 4).

En 1987 se obtuvo por segunda ocasión el Primer Premio “Punto de Partida” de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que había ganado un año antes también la pieza *San Juan de Dios*, ahora por la obra en un acto *Dos a uno*, que expone a los miembros de una familia de clase media urbana. En el texto se revisan las relaciones del convivir familiar como las acciones nucleares de esta célula social “desajustada”. Pareciera que los mayores no dan espacio adecuado a las generaciones más jóvenes que ya puján por su necesidad de reconocimiento y autodeterminación; los padres insatisfechos se enfrentan a los hijos que buscan sus propios lugares y formas de autorrealización. De esta pieza expresaría Emilio Carballido en el “Prólogo” del libro que: “vemos una familia en el quehacer constante y cotidiano de atormentarse unos a otros, y vemos también las fuerzas sociales, económicas y atávicas que condicionan a los personajes. La utilería se va volviendo un juego de símbolos y en todo hay una progresión constante, natural y lógica” (Carballido, 1990: 4).

En este apretado periodo de reconocimientos nacionales, debe también hacerse la mención de que la pieza *Cumbia (hasta las 3 de la mañana)* ganó en 1987 el Premio Nacional Obra de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, que también, a juicio de este importante maestro y dramaturgo:

[...] guarda especialmente razones de buena hechura, de intensidad desgarrada y de confusión de valores que la hacen obra importante. Los personajes tienen una ansiedad de darse y disfrutar con su cuerpo, de recibir en otros cuerpos un reconocimiento de que valen, son, y de que esa fiebre es legítima. En respuesta son humillados, violados, maltratados hasta la muerte del cuerpo en algún caso. Nuevamente, la sociedad circundante y sus leyes están presentes en un dibujo claro de acusaciones concretas (Carballido, 1990: 4).

Las obras comenzarían a representarse tanto en Guadalajara como en Monterrey. Entre ellas *En la oscuridad del laberinto* (estrenada muy tempranamente en 1982), *Misericordia*, *Cocinar el amor* o *Vapor*.

Se plantea, pues, con el breve enunciado de estos otros textos dramáticos, un mapa de referencia donde la obra que nos ocupa se coloca dentro de la línea de preocupaciones autorales de su momento: lo social, la presión económica que soportan los personajes, la pulsación del deseo, el reconocimiento de un ambiente real incorporado a la ficción dramática, y la urgencia por alcanzar las metas planteadas por parte de los personajes que van a oponerse a una trayectoria plagada de los más diversos obstáculos.

INFLUENCIAS

Muy tempranamente, ya desde *San Juan de Dios*, va a advertirse cierta influencia de Vicente Leñero, imprescindible periodista y dramaturgo que hizo uso de documentos de la historia nacional como en *El juicio* o *Martirio de Morelos*, para la concepción de sus textos. De esta manera el autor puso en crisis la historia oficial, mediante el recurso del denominado “teatro documental”. También sería creador de la categoría que denominó como “realismo real” o hiperrealismo, cuyos mejores ejemplos pueden encontrarse en obras suyas como *La mudanza* y *La visita del ángel*.

Hacia la segunda mitad de los años ochenta, a merced de la invitación del entonces llamado DBA (Departamento de Bellas Artes de Jalisco), Vicente Leñero y su muy cercano grupo de alumnos de aquel entonces, hicieron parada en la ciudad de Guadalajara donde muchos pudimos abreviar de sus conceptos y maneras de entender el teatro y la literatura dramática. Esto fue posible mediante sus talleres, conferencias, las pausas del café o los trayectos más mundanos como el tránsito entre el aeropuerto

y los respectivos hoteles suyos. Sabina Berman, Jesús González-Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda comenzaron a relatar las formas propias y tan subyugantes de sus respectivas composiciones ya probadas en los escenarios de la Ciudad de México con sonadas congratulaciones por parte de la crítica: desde *Muerte súbita* a *Águila o Sol* de Berman, de *Los niños prohibidos* a *De la calle* de González-Dávila, de *La fiera del Ajusco* a *Máscara vs. Cabellera* de Rascón Banda... Los jóvenes tapatíos que éramos en aquel entonces, francamente admirábamos las noticias venidas de la *troupe* dramática que hacía en la envidiable capital ese laboratorio tan apreciado por el público, y que fue conocido con el fresco nombre de *Nueva Dramaturgia*. En término muy general este movimiento estaría caracterizado por la diversa, múltiple y experimental forma de presentar sus propuestas y que, a su vez, como menciona Leñero, devolvió “a la dramaturgia mexicana su original primacía en el fenómeno teatral” (Leñero, 1996: 39).

Paralela a esta llegada de “buenas nuevas” para la forma dramática, mediante técnicas, temas y procedimientos experimentales que apelaran a una cercanía con el público, mis estudios profesionales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara permitieron un conocimiento de otras posibilidades de composición literaria que apela a la participación del lector/espectador en la dotación de sentido(s) al texto ya dramático. Mediante la vía de la teoría de la recepción (Jauss, Iser, Eco), se podía proponer una textualidad/espectacularidad que apoyara la *cooperación interpretativa* de los textos dramáticos que “otorgan un carácter de relevancia al receptor en el complejo sistema de producción de sentido [...] que le permite participar de la experiencia estética, y al tiempo reflexionar y reinterpretar sus propias condiciones de existencia” (Salcedo, 2016: 194 y 197).

Llevado a los terrenos de la ficción narrativa, en aquel periodo, el estudio de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar, permitiría aprovechar sus estrategias ahora trasladadas a los terrenos de la dramaturgia. En su “Tablero de dirección” el autor demarca la posibilidad de que su volumen es múltiple más que unitario: “este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades [de lectura]” (Cortázar, 2005: 111). Según se indica en este apartado, el primer libro se deja leer de manera convencional para concluir en el capítulo 56; el segundo libro empieza en el capítulo 73 y sigue un ordenamiento que va indicándose al término de cada capítulo.

Este sugerente ordenamiento nos condujo a varias elocuentes reflexiones. En primer lugar, se pudo marcar una diferencia entre el texto “imprescindible” del que

no lo es. De manera paralela se resaltó la importancia que se le otorga a la función de los lectores para la selección de la ruta de su propia lectura o aproximación al texto. Esta pluralidad evidentemente es interactiva y *conecta* de manera eficiente el texto con su receptor lanzándolo al espacio infinito de la verdadera lectura que ya había observado Carlos Fuentes. Va a resultar entonces como con el propio personaje de Morelli que propone a sus amigos del Club: “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana [...]. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y, en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto” (Cortazar, 2005: Cap. 154).

Esta estrategia discursiva permitió plantear la propuesta en *El viaje de los cantores* de la “Nota para la puesta en escena” que sugiere al lector, colectivo escénico o público, tres posibilidades de abordaje:

1. Representación de tipo lineal: de la escena 1 a la 10, siguiendo el orden que guarda el presente libreto.
2. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas sugerida antes de cada escena.
3. Una puesta quizá más interesante será aquella en la que, antes de cada representación, con o sin la opinión del público, se sorteen las diez escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche (Salcedo, 2014: 29-30).

Por otro canal y de forma muy afortunada, hacia la mitad de la década de los ochenta, es decir, antes de que la obra se escribiera, fui invitado a realizar un viaje a la ciudad de Nueva York, acompañando al maestro Emilio Carballido para recorrer museos y encontrarnos allí con académicos, artistas y editores. Durante ese placentero, definitivo e inolvidable viaje, pudimos asistir a una función del musical en temporada de *The mystery of Edwin Drood*, confeccionado a partir del texto incompleto del escritor británico Charles Dickens, quien falleció súbitamente en junio de 1870 antes de poder terminarla.

El montaje de Broadway respetó este espíritu de misterio y de texto incompleto, pues ya en el segundo acto, cuando debe focalizarse al culpable del crimen que da razón al texto, la música de la orquesta se interrumpe abruptamente. Los intérpretes preguntan al director de orquesta la razón de este repentino e inexplicable corte. Y

sucede que la partitura está inconclusa, pues Dickens, como decía antes, no alcanzó a concluir su novela.

Los protagonistas del musical se colocan números de identificación en su pecho mientras los comparsas bajan a la platea para preguntar a los asistentes quién parece que es el criminal de la trama para improvisar ante los espectadores ese desenlace escogido. Es de suponer que la sumatoria de votos da la elección que expresa la voluntad del público, como se hace saber en la pizarra ubicada a la salida del teatro. Esté en este caso trucada o no la fórmula, de cualquier manera resulta singular la participación de los espectadores. La motivación proporcionada por el hecho de ser tomados en cuenta abona a la eficaz recepción del espectáculo neoyorkino.

En este apunte pues, reconozco y al tiempo no menosprecio la experiencia como lector en el caso de *Rayuela* o como espectador para *The mystery of Edwin Drood*, misma que hizo huella en la memoria y que con breve posterioridad afloraría de alguna manera en los recursos dramáticos practicados.

ESTILO

Como resulta comprensible, el paso por la Universidad de Guadalajara y específicamente en la pujante licenciatura en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de aquellos años, permitió abreviar en las obras de tres autores que resultarían imprescindibles para la composición de *El viaje de los cantores*: Fernando del Paso, Federico García Lorca y Juan Rulfo.

Del primero, a partir de su inolvidable María Carlota Amelia de Bélgica, quien en el largo inventario de su vida realiza un devaneo de alto contraste entre la lucidez y la locura. El largo y fragmentado monólogo de la otrora emperatriz de México diseminado en las *Noticias del Imperio* —que por cierto ha sido llevado exitosamente a escena por su alta calidad literaria y dramática— fue de alguna manera nota de inspiración para la Abuela de *El viaje*, quien en algún momento de la obra pide le digan a su nieto que vive en Ciudad Juárez, a ese que le dicen “El Mosco”, que se está volviendo loca... Evidentemente hay una zanja profunda entre la realeza de la mujer de Maximiliano y esta longeva zacatecana, y obviamente entre la calidad de los productos artísticos; sin embargo, el tono de nostalgia, senectud y locura, mediado por el artificio literario, las vuelve —al menos a la vista de quien esto escribe— algo colindantes.

Por otra parte, y como sabemos, la naturaleza de las mujeres mucho importó a García Lorca. En sus obras aparecen féminas heroicas como Mariana Pineda, idealizadas como Doña Rosita, gallardas o tiranas como Bernarda Alba, extraídas todas de la provincia española; son alegorías y jirones que reflejan diversas circunstancias ya como entidades individuales o como voces que arman una colectividad. Como menciona Dionicio Morales: “La mayoría de las mujeres en el teatro de Federico García Lorca son perturbadoras, de una pieza, pero también son rebeldes por naturaleza, como las heroínas griegas que retan y vencen sus designios” (Morales, 2017: 1). Algunas de ellas, sin embargo, son también las chismosas de los pueblos. Tan ocurrentes, hirientes e insidiosas aparecen en *Yerma* remarcadas con un aliento del coro trágico griego que menciona Morales. De este perfil son las mujeres como las que aparecen en la Escena segunda de *El viaje*, quienes, agazapadas entre bultos, cajas de cartón y alguna gallina amarrada con un lazo en la estación de Ojo Caliente, no desperdician el tiempo para señalar a la Mujer 5, la joven embarazada, que al igual que ellas va a quedarse sola en el pueblo.

Estas mujeres viven en carne propia su frustración. Dejan aflorar la envidia contra la más joven del grupo que ensimismada sólo se pregunta para cuándo su Chayo habrá de regresar de la faena, del viaje que está por emprender hacia los Estados Unidos. Este conjunto de mujeres que no tienen nombre propio ni apellido porque son una y todas juntas al tiempo, son como la plasta multiforme de las voces y clamores de los pueblos que ven partir a los hombres. Mujeres como las de Anacleto Morones que se expresan medio embozadas con su voz tan propia de algunos pueblos o rancherías del sur de Jalisco.

Aunque las mujeres de *El viaje* no son particularmente “viejas y feas como pasmada de burro”, que es como se les describe en el cuento rulfiano, sí son mujeres que corren a la oficina de correos a ver si llegó alguna carta del familiar ausente, son mujeres dolidas que duermen solas y que, para satisfacer el abandono sexual de los maridos, se meten el dedo mientras lavan la ropa.

Con todo propósito, Rulfo se asoma también en los parajes inhóspitos del texto dramático que producen temor o al menos extrañamiento ante el espacio circundante. Pero ante todo, Juan Rulfo está presente en el lenguaje como en la tesitura de incertidumbre y también en la dubitación acerca de la propia existencia. Así puede advertirse en la forma usada por los personajes de la primera escena, quienes expresan:

RIGO: ¿Y si ya estamos tronados?

LAURO: ¿Qué traes, tú?

RIGO: Sí, ya, desde el otro día, al querer pasar la línea nos balacearon, y aquí estamos como pagando las culpas... (Salcedo, 2014: 33-34).

En resumen, pues, estas obras como las de Fernando del Paso, García Lorca o Juan Rulfo son marcas de alto calado que sin mucho esfuerzo se dejan entrever en el texto dramático aludido. La calidad del trabajo dramatúrgico no rebasa, por supuesto, los inalcanzables hallazgos de esos autores universales.

DISONANCIAS

La importancia y naturaleza del Premio Tirso de Molina permitió que la obra *El viaje de los cantores* tuviera un auténtico lanzamiento a la escena internacional tanto para el texto como para su autor. La distinción en esa ocasión consistió en un millón de pesetas para el autor, generosa cantidad que bien ajustó para muchas cosas. Parte del estímulo fue también la publicación en la colección de lujo del Instituto de Cooperación Iberoamericana y su colocación en los diferentes salones de lectura de España en el mundo. Sin embargo, la parte más agradecible de ese reconocimiento fue la producción de la obra en el país del autor y una gira por el país anfitrión.

Estas inapreciables condiciones de producción hicieron que la obra arribara rápidamente al escenario no sin sortear algunos obstáculos como la intención de imposición de director escénico por parte de aquella Coordinación de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Al tiempo de darse a conocer el premio y la intención española de producción, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) solicitó al autor una terna de probables directores. Sin embargo, uno a uno fue descartado para poner en la mesa el nombre de Luis Valdés, el importante director de teatro y cine afincado en California, con quien desafortunadamente no se concretó el montaje.

Unas semanas tensas hicieron que —como en fastidiosa película de espionaje— me trepara en un avión en la ciudad de Tijuana para aparecer de improvisto en el Consulado de España en México a petición de los funcionarios de esa oficina internacional, para participar en algunas discusiones y condiciones de coproducción entre ambos países. Derivado de ello hubo algún encuentro ríspido con burócratas

de la cultura de México que querían imponer y no consensuar. Fueron semanas inútilmente tensas y llamadas telefónicas fortuitas en donde fui incluso advertido del riesgo de propiciar cierta instrucción dirigida a opacar mi trayectoria profesional. Finalmente, el montaje de estreno lo dirigió Ángel Norzagaray a quien no conocía todavía ni en persona ni en obra, pareciéndome un creador respetable que, aunque sinaloense había hecho finca años atrás en Mexicali, Baja California, trabajando allá con un grupo teatral que comenzaba a generar simpatías y buenas críticas en el mundo del teatro. Norzagaray recibió todo el apoyo de su universidad donde trabajaba, para poder desplazarse a la Ciudad de México y comenzar con el montaje de la pieza; para ello convocó a un conjunto de actores compañeros suyos de la licenciatura en la Universidad Veracruzana, entre los que figuraban Dolores Heredia, Dagoberto Gama, Claudia Gidi y Miguel Galván, que eran parte de un reparto de casi una veintena de actores y actrices.

La obra se estrenó en el Teatro Julio Jiménez Rueda bajo el membrete de Compañía Nacional de Teatro del INBA, dentro del II Gran Festival de la Ciudad de México, en septiembre de 1990. El diseño de la impresionante escenografía fue de Jan Hendrix, la iluminación de Alejandro Luna y el vestuario de Tolita Figueroa.

El montaje realizó una breve temporada en el Jiménez Rueda antes de hacer gira por varias ciudades del norte: Mexicali, Tijuana y Ensenada en Baja California, y Monterrey, Nuevo León. La gira internacional inició en un avión de Iberia (llamado curiosamente “Tirso de Molina”), con funciones de notable éxito en el Teatro Manuel de Falla de Cádiz dentro del Festival Iberoamericano, y en la Sala Olimpia (ahora Teatro Valle Inclán) de Madrid, en el Festival de Otoño 1990.

El arribo del montaje a España fue recibido también con la edición de la obra en la imprescindible revista *Primer Acto* que fundó y dirigió José Monleón, y el contrato para la filmación de la pieza por parte de Televisión Española que fue en parte gestionada por Moisés Pérez Coterillo, director en aquel entonces de la revista *El Público*. De ambos siempre recibí expresiones de aprecio para la obra y mi persona.

RECEPCIÓN

Dos aspectos llamaron gratamente la atención al momento de abrir la plica de identificación del autor de la obra. Uno de ellos fue que éste era mexicano. Debido a

que antes nunca alguien oriundo de ese país había conseguido la importante presea, se hizo un revuelo también en territorio nacional. La otra razón de sorpresa fue constatar la edad del autor que en esos momentos apenas estaba cumpliendo los veinticinco años.

Ambas condiciones hicieron que no cesaran las entrevistas locales, nacionales e internacionales; ya desde *El Mexicano* en Baja California que dedicó planas enteras para dar a conocer detalles del premio y del proceso de escritura, o por vía telefónica para la Radio Cultural de España. En el Centro Cultural Tijuana (Cecut), sitio de trabajo en aquellos momentos, el premio fue acogido como una fiesta. Recibí las amables instrucciones de Pedro Ochoa Palacio, su director, para dejar mis ocupaciones de Técnico en Sistema *Speed* adscrito al Cine Planetario Omnimax y dedicarme a la atención derivada del reconocimiento internacional.

Enseguida vinieron, por así decirlo, dos premiaciones. La primera fue en el mismo mes de diciembre de 1989 en el Cecut a donde acudió Delfín Colomé, agregado cultural de la Embajada de España en México. A esta ceremonia acudieron funcionarios federales del naciente Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a quienes, en rueda de prensa, reclamé espacios para la difusión de los jóvenes autores. Esta incidencia sería muy bien recibida e impulsada por Jorge Ruiz Dueñas, quien a los pocos meses inauguró la colección de libros de “Tierra Adentro” con la publicación de *El viaje de los cantores y otras obras de teatro* en 1990; suceso extraordinario de apertura para un repertorio de literatura realizado precisamente con un libro de teatro.

En la trilogía se consideró editar también las obras “Arde el desierto con los vientos que vienen del sur” y “Sinfonía en una botella”, con un amable como inteligente prólogo de Héctor Azar que se referiría a este material como un acercamiento a “la frontera y sus muertos, la frontera y su poesía, la frontera y sus carcajadas lacerantes”.

La segunda premiación se efectuó en el Hotel Camino Real de la Ciudad de México en el marco de la visita de los reyes de España a este país (en enero de 1990), y presidida por el Excmo. José Abascal, entonces Ministro de Relaciones Exteriores de aquel país. A esta última cita acudieron personalidades del ámbito cultural de México como Víctor Hugo Rascón Banda, José Ma. Fernández Unsaín, Hugo Argüelles o Luis G. Basurto, quienes participaron de la celebración.

Para 1990 y adelantándose a la fecha del estreno de la obra en México, Raúl Moncada ya había realizado la traducción al inglés que tituló como *The crossing* y que se presentó como lectura pública en el Old Globe Theatre de San Diego, California.

El montaje de su traducción se llevó a cabo en enero de 1991, por Teatro Vista en Chicago, Illinois, misma que dirigió Henry Godínez: fue éste un montaje emotivo y memorable realizado en el corazón del barrio mexicano.

La traducción a lengua alemana la realizó Wilfred Böhringer (*Die reise der sanger*), transmitiéndose durante varias ocasiones en distintos años, por parte de Westdeutscher Rundfunk WDR en Colonia y Berlín, y se publicó en la antología *Theaterstücke aus Mexiko* con una presentación de Heidrun Adler.

En 2001 se firmó el contrato de representación para la difusión de la traducción francesa (*Le voyage des chanteurs*) de Ángeles Muñoz, con Radio Cultural de Francia. Esta versión se publicó con el nombre de *Passage* en Editions de la Mauvaise Graine, en Lyon, Francia, en 2005.

La obra se ha representado también en varias ciudades de Holanda (2006), Bielorrusia (2009), República de Corea (2013) y República Checa (2016), además de otros montajes en lengua inglesa realizados en diferentes ciudades de Estados Unidos. Por otra parte, esta obra tampoco ha dejado de realizarse desde entonces en diferentes ciudades de México, incluyendo también otras puestas de las que se tiene noticia en países como Colombia, Venezuela, Estados Unidos y España. El registro actual de las puestas en escena de las que se tiene noticia es superior a veinticinco; es decir que en promedio se ha fraguado un montaje diferente por año. Tan sólo en 2017 diferentes versiones de la obra se vieron en Zacatecas, Aguascalientes, Querétaro y el Estado de México.

La constatación de un premio como éste es la resonancia que aparece como una prueba de fuego; es decir, la consecuencia tan continuada de sus estudios especializados, los estrenos, traducciones, publicaciones y derivaciones a otros productos culturales como las versiones radiofónicas desde Francia y Alemania, o las operísticas vistas en Holanda, en el Teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca o en el Julio Castillo de la Ciudad de México.

En la actualidad, también va avanzando la realización de los trabajos documentales y una adaptación cinematográfica que ya se prepara. En pocas palabras pues, la auténtica estatura de una obra dramática se alcanza sólo paso a paso y a lo largo de los años. En el caso mexicano quizá sea únicamente *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, la otra pieza de teatro que conserva esas cualidades de amplitud, persistencia y reconocimiento tan constante.

POST-DOCUMENTO

Algunos estudiosos han querido ver en *El viaje de los cantores* una obra de teatro documental, considerando la motivación dramática de origen y el suceso que se cuenta. Parte de esta apreciación tiene que ver sin duda con la nota de prensa extraída de la primera plana de *La Jornada* que, con los créditos correspondientes, se ha dejado acompañar en las diversas ediciones de la pieza:

Tráfico humano

18 MEXICANOS MUERTOS AL INTENTAR PASAR A EU

Dpa, Notimex y Upi, Sierra Blanca, Texas, 2 de julio. Un vagón de ferrocarril herméticamente cerrado, bajo temperatura ambiente de 40 grados, se convirtió en una trampa mortal para 18 mexicanos que intentaban ingresar ilegalmente a Estados Unidos. Sólo sobrevivió Miguel Tostado Rodríguez, un joven de 24 años que logró abrir un agujero por donde respirar.

El compartimento había sido sellado por fuera por un contrabandista de inmigrantes, quien al parecer no se percató de que el vehículo quedaba así herméticamente cerrado.

(*La Jornada*, viernes 3 de julio de 1987: 1).

El paratexto permite ubicar en un tiempo y espacio tan precisos a la obra que va a leerse o representarse. Esta particularidad la aprovechó Sandra Félix en uno de los montajes realizados en la Ciudad de México, donde los espectadores entraban a una sala de La Ciudadela antes de ingresar al espacio propio de la representación, y quienes literalmente eran encerrados en la pequeña cámara y obligados a leer las noticias ampliadas y colgadas en los muros de la estancia. Esta condición de encierro y hacinamiento hacía que el público pudiera sensibilizarse ante el hecho dramático.

Para el montaje de 2013 que dirigió Mauricio Pimentel en el Centro Dramático de Michoacán, el equipo de trabajo me externó la necesidad de incluir en el texto algunas referencias temporales más cercanas, por ejemplo la emigración femenina en ascenso, el desplazamiento forzado motivado por la violencia como una consecuencia de la declaración de guerra por parte de Felipe Calderón, y su gobierno, al narcotráfico, la delincuencia organizada contra los inmigrantes nacionales y ya de otros países en su tránsito a los Estados Unidos, la trata de personas, etc. Como resultado se redactó la escena “XI. Años, lustros después...”, que en 2014 se integró a la edición conmemorativa de 25 años de la obra y que editó la Universidad Autónoma del

Estado de México, misma que tiene versión electrónica de descarga gratuita en el sitio de esta institución: <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/21602/El%20Viaje%20de%20los%20cantores.pdf?sequence=1>. El montaje se estrenó en la ciudad de Pátzcuaro y realizó una larga gira por el estado de Michoacán, alcanzando la develación de placa por cien representaciones.

Ha sido, por su parte, el joven director Raúl Rodríguez, uno de los más fervientes defensores de la lectura “documental” de la obra —y de la estética que se revela en varias de sus puestas en escena a obras de mi autoría—. Egresado de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), Rodríguez realizó allá una puesta que sirvió para probar su premisa, resaltando la intención confesional de algunos personajes, el dato como constatación de un hecho comprobable y las propias vivencias migrantes de los actores.

A pesar de que la reflexión autoral me ha llevado a considerar las noticias y la argamasa de hechos comprobables como materia prima de algunas de mis piezas, y que soy consciente además de que *El viaje* como propuesta literaria bordea el denominado teatro documento, la obra es también otras cosas como se ha intentado exponer antes.

Sin embargo, y para cerrar este artículo, quiero relatar uno de los montajes de 2017 que dio a la propuesta escénica un viraje estético inapreciable.

En octubre de ese año se estrenó la obra de manera profesional, a cargo de la Compañía Municipal de Teatro dirigida por José Concepción Macías Candelas, en la ciudad de Aguascalientes, en el prestigioso recinto del Teatro Morelos ubicado en pleno centro de esa capital. Una de las razones para demarcar la importancia del montaje es debido a la relevancia que ese Estado tiene para el itinerario trágico, sumado además al hecho de que nunca antes se había visto en escena la obra en ese punto del país.

La breve temporada se enmarcó en las festividades de aniversario de la ciudad y con una excelente difusión de boca a boca que tuvo abarrotadas cada una de las representaciones, incluso dejando personas fuera del teatro debido a la ocupación total del recinto. En alguna de estas funciones a la que asistí como invitado por la Compañía Municipal, me encontré en el vestíbulo del teatro con el propio Miguel Tostado Rodríguez, quien me recibió con calidez y con una gran sonrisa. El único sobreviviente de la tragedia estaba en el teatro y compartiría impresiones conmigo. Ha sido una de las más conmovedoras experiencias en toda mi trayectoria.

Miguel y yo nos miramos largo rato y hablamos alternadamente sin despegarnos la vista. Según me fui enterando, él se había subido al vagón ya casado, tardaron en

abrir las puertas del tren dos horas, después de que había recobrado el conocimiento, consiguió tener una estancia regular en Texas, aprendió el oficio de cocinero, regresó a Pabellón de Arteaga en Aguascalientes, abrió algunos restaurantes allí, se hizo voluntario de rescate, ahora era abuelo... En el tiempo real, Miguel y yo somos casi de la misma edad.

Fue una conversación a galope veloz, sintiendo que teníamos los minutos muy contados antes de la representación que ni él ni yo habíamos visto. Sentados ya uno al lado del otro en la luneta del teatro, le expresé que aquello que veía era una recreación del hecho trágico, que evidentemente estaba muy pasado por la ficción y la mentira dramática; él me observó con detenimiento y pausadamente me dijo que ya conocía la obra que alguien le había dado a leer años antes; que sabía distinguir a Miguel Tostado Rodríguez, que era él mismo, de “el Miqui” que es el personaje de la obra, y que en definitiva estaba muy contento.

La obra inició con puntualidad. Desde la penumbra comenzó a darse corporeidad a un tren en movimiento mediante un equilibrado y efectivo juego de iluminación y proyectores. El elenco comenzó entonando los *Tristes recuerdos* que, aunque no se menciona en el texto, la canción de Tony Aguilar estaba muy presente en la temporalidad de la obra cuando fue escrita. El público siguió una a una las diversas escenas del libreto. No hubo rechinos de butacas. La puesta fue impecable. El silencio apabullante sólo se rompió hacia la parte final de la representación cuando comenzaron los sollozos debido a la proyección de materiales inéditos: las fotografías y un video pudieron observarse para referir el regreso en avioneta de los seis cadáveres a Ojo Caliente, Zacatecas, antes de la multitudinaria celebración religiosa y la inhumación en aquel doloroso julio.

Dentro de esos documentos visuales, resaltó la foto del propio Miguel Tostado, tomada un día de junio de 1987. Mediante una extraña alquimia teatral, pudimos ver esos materiales y constatarlos con el más importante de todos los documentos: la propia persona parlante.

Al término del espectáculo subimos al escenario del Teatro Morelos y pudimos conversar con el auditorio que, al igual que nosotros, estaba conmovido por la referencialidad y la experiencia escénica compartida. El teatro documento daba otra vuelta de tuerca al contar con la voz viva de uno de los protagonistas del viaje y el único sobreviviente.

GRATITUD

Desde 1989, fecha en que la obra se dio a conocer, hay ya un número largo de creadores, grupos, compañías, directores, promotores, editores, traductores, críticos, investigadores, estudiantes, que han dado muestra de cariño para mi obra y mi persona. En algún momento, el maestro Emilio Carballido me expresó que una pieza y un premio como el que aquí se describe me señalarían con el desprecio y la envidia por parte de algunos miembros del gremio; que ganar un reconocimiento como éste se convertía en un atrevimiento imperdonable. Y aunque sus sabias palabras han tenido alguna razón circunstancial, en ventura hago constar que casi nunca ha sido así, pues pocos no son los que generosos me han extendido la mano durante todos estos lustros. Gracias para todos ellos.

Agradezco de manera muy especial a Miguel Tostado Rodríguez —a quien humildemente dedico este otro documento—, por su generosidad, amistad y condescendencia. La cercanía entre nuestras edades fue definitiva para que, por gracia de la empatía, pudiera iniciar y concluir la obra con las consecuencias ya explicadas. Después de la función de aquella tarde de octubre de 2017, él y yo nos intercambiamos nuestras señas de ubicación prometiendo encontrarnos ya en la Ciudad de México o en Aguascalientes, para conversar sin prisa sobre el teatro nuestro y sobre los rumbos de nuestras propias vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia (1994). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Carballido, Emilio (1990). “Prólogo”, en *Teatro de Hugo Salcedo: Cumbia (hasta las tres de la mañana) Vapor. Dos a uno*. México: Editorial Universidad de Guadalajara, 1990, pp. 3-4.
- Cortázar, Julio (2005). *Rayuela*, ed. de Andrés Amorós. Madrid: Cátedra.
- Leñero, Vicente (1996). “Introducción”, en *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México: El Milagro, pp. 9-39.
- Morales, Dionicio (2017). “Las mujeres de Federico”, en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/las-mujeres-de-federico/>. Fecha de consulta: 28/12/2017.
- Salcedo, Hugo (2014). *El viaje de los cantores*, Edición conmemorativa 25 años, pról. / Estudio introductorio de Peter Beardsell. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Salcedo, Hugo (2016). “Tendencias: diseño y reescritura del texto dramático”, en *Restituciones. Ensayos sobre literatura y teatralidades*. México: La Zonámbula-UABC, pp. 192-197.
- “Tráfico humano. 18 mexicanos muertos al intentar pasar a EU”, en *La Jornada*, México, 3 de julio de 1987.