

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 13, Núm. 21**

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Apuntes sobre una tragedia eterna: la relación tiempo y espacio en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo

Ricardo Torres Miguel\*

\* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,  
México.  
*e-mail:* ricksabato@gmail.com

**Recibido:** 19 de marzo 2021

**Aceptado:** 10 de agosto 2021

**Doi:** 10.25009/it.v13i21.2700

## **Apuntes sobre una tragedia eterna: la relación tiempo y espacio en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo**

### *Resumen*

A partir de su obra *El viaje de los cantores* (1988), el dramaturgo mexicano Hugo Salcedo buscó mover la conciencia del espectador-lector por medio de la dinámica con el tiempo y el espacio, cargada de una fuerte dosis cultural y social. Una de sus metas primarias era que, a través de la experimentación y el juego con dichos elementos, se diera una representación irrepetible. Así, al plantear una multiplicidad en la recepción, cada puesta en escena sería única y movería a una reflexión distinta a los espectadores. Todo esto es visto desde la idea de una tragedia cíclica y azarosa, en la que se anticipa la función protagónica del destino caprichoso, como juez final de los eventos y como verdugo perpetuo de los migrantes cantores.

*Palabras clave:* migración; temporalidad; teatralidad; espacio; marginación .

## **Notes on an Eternal Tragedy: the Relation of Time and Space in Hugo Salcedo's *El viaje de los cantores***

### *Abstract*

In his play *El viaje de los cantores* (1988), Mexican playwright Hugo Salcedo sought to move the spectator-reader's consciousness through a dynamic play of time and space, loaded with a strong cultural and social content. One of his primary goals was to create an unrepeatable performance. By proposing a multiplicity in the play's reception, each staging would be unique and would move the viewers to diverse interpretations. The author addresses the idea of a cyclical and hazardous tragedy, where the leading role of capricious destiny is anticipated as the final judge of events and as the perpetual executioner of the migrant singers.

*Keywords:* migration; temporality; theatricality; space; marginalization.

---

---

---

## Apuntes sobre una tragedia eterna: la relación tiempo y espacio en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo

**S**i bien los temas sobre migración en el teatro mexicano no son nuevos, pues ya antes Víctor Hugo Rascón Banda con *Los ilegales* (1980) había tratado este tema de manera brillante y bastante efectiva, sí lo es la propuesta de Hugo Salcedo, quien plantea la visión de una tragedia eterna, con la que, a diferencia del dramaturgo chihuahuense, va más allá de la visión hiperrealista del drama documental al crear una estructura lúdica en torno al espacio y el tiempo de la obra. De esta manera, en *El viaje de los cantores* (1988),<sup>1</sup> se nos invita a reflexionar sobre el triste y trágico asunto de la migración de mexicanos a tierras estadounidenses. Todo esto visto desde la idea de un drama cíclico y azaroso donde se prevé la función protagónica del destino caprichoso como juez final de los eventos y como verdugo perpetuo de los cantores.

Por ello, el presente ensayo se centrará en mostrar cómo la composición del significado de la obra se da por medio de la comprensión de la estructura. A saber, el autor propone un proceso donde el tiempo y el espacio desempeñan un papel fundamental para explicar la tragedia de los 18 mexicanos olvidados en un vagón hacia Estados Unidos.

Un primer objetivo al analizar la teatralidad<sup>2</sup> propuesta por Salcedo se focaliza en las categorías del tiempo y el espacio, y su relación con el mensaje implícito de *El viaje de los*

---

<sup>1</sup> En 1989, *El viaje de los cantores* ganó el prestigioso premio internacional Tirso de Molina, que le otorgó el Instituto de Cooperación Iberoamericana de España.

<sup>2</sup> En este caso, concordamos con la definición de Domingo Adame cuando dice: “[...] la teatralidad consiste en la construcción de una representación mediante signos lingüísticos o visuales; es decir, la creación de un mundo de ficción que representa relaciones en conflicto por medio de la lengua, de las acciones físicas y de otros objetos. Esta construcción se concretiza en un espacio que adquiere su connotación teatral de múltiples significados, debido a la transformabilidad de los signos. La *teatralidad*, entonces, existe en el momento en que es reconocida por un lector o espectador, por lo que tiene relación directa con la recepción” (20).

*cantores*. Desde mi punto de vista, ambos aspectos están unidos para establecer un *continuum* en el texto y en la significación del sentido social. Es así como la fragmentación de la estructura escénica aumenta el drama, haciéndolo más trágico y patético de lo que pudiera ser una simple nota del periódico.

Para empezar, el autor toma como anécdota la noticia del diario *La Jornada*, en la que se informa sobre la muerte de 18 migrantes en un vagón de tren. De todo esto, hubo un solo sobreviviente, Miguel Tostado Rodríguez, quien salvó la vida gracias a un agujero que hizo y por donde logró respirar. Este personaje, por cierto, es el único que no pertenece al pueblo de Ojocaliente en Zacatecas. En la representación, Tostado Rodríguez funciona como una especie de comentarista que, con su monólogo, nos cuenta la serie de eventos lastimosos que atravesaron los cantores hasta su destino final, cuando sucumbieron por la falta de oxígeno. Algunos críticos ven en este personaje una suerte de testigo, pues su relato sirve para que nosotros presenciemos el horror de los cantores desesperados por buscar una salida. Al parecer, nadie se percató –ni el *Mosco*, el contrabandista– que el vagón quedaría totalmente sellado. Así, una vez más, los viajantes encontraron la muerte al ingresar a territorio estadounidense por medio de las mafias del tráfico humano.

Quizá por la magnitud de los hechos que se presencian, el dramaturgo otorga plena libertad para establecer un escenario realista o un escenario alegórico que permita el significado de las variantes en la recepción. Con esto, sugiere tres caminos:

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 sugeridas 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 10 escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche (Salcedo, *El viaje de los cantores* 29-30).<sup>3</sup>

Si se tienen en cuenta las opciones uno y tres, se notará desde el principio que el autor apuesta por un planteamiento lúdico, en el que la puesta en escena se sitúa dentro del terreno de la experimentación con el tiempo. Más adelante, la escenografía también se deja en plena libertad cuando menciona que se puede optar por un escenario realista o bien por un escenario en “*cámara negra*, pero con un excelente juego de luces, y con el uso de algunos elementos de ambientación. En cualquiera de los casos, los cambios deberán ser rapidísimos” (30).

---

<sup>3</sup> A partir de aquí solo se citará la edición de 2014.

Pues bien, teniendo en cuenta estas indicaciones, podemos comprender que el libreto del texto sigue la opción de tipo lineal para la puesta en escena y la opción de tratamiento realista para la escenografía. De manera que el escenario quedaría partido en dos y distribuido de la siguiente manera (ver Tabla 1):

**Tabla 1.** Propuesta de división del escenario en *El viaje de los cantores*

Vagón de línea ferroviaria <i>Missouri-Pacific</i> Interior del vagón, escenas: VI, IX.
<b>Proscenio</b> Ciudad Juárez, escenas: I, III, V. La estación de tren Ojocaliente, Zacatecas, escenas: II, VII, X. Una oficina no identificada, escena: IV. Texas, escena: VIII.

Fuente: elaboración propia.

Como se ve, las escenas fluctúan entre la ciudad fronteriza de Juárez, la estación ferroviaria y el pueblo de OjoCaliente en el estado de Zacatecas. Las demás escenas se dan en el interior del vagón (VI, IX); en la oficina no identificada (IV); y en Sierra Blanca, Texas (VIII). La otra opción es la *cámara negra*: en esta encontraríamos un teatro en apariencia de significado cero, donde los recursos como la luz y el sonido darían el sentido realista a la escenografía, es decir, los pasos, los ruidos, las escenas entrantes y salientes, incluso el ruido del ferrocarril. Una tercera posibilidad sería mezclar ambas indicaciones del dramaturgo, para hacer dialogar al realismo con los elementos alegóricos y simbólicos; esta perspectiva sería la más potente para crear una atmósfera en la que el espectador pudiera sentirse totalmente parte de la obra.<sup>4</sup>

Es evidente que, en cualquiera de los tres casos, el autor piensa en la diversidad. Su enfoque pretende formar una escritura escénica en la que el texto no sea lo primordial, sino que el texto dramático y la mezcla de signos acústicos, kinésicos y proxémicos formen una obra

<sup>4</sup> En febrero de 2018, la Compañía Municipal de Teatro de Aguascalientes representó *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, bajo la dirección de J. Concepción Macías. En esta puesta en escena se mezcla una perspectiva realista junto a una visión simbólica, dando como resultado una teatralidad moderna y comprometida con el mensaje que quiere dar la obra.



**Imagen 1:** *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo. Dirección por Song Hyun Ok, traducción de Kim Seon Uk. Estreno en 2012, Seúl, Corea del Sur. Cortesía de Hugo Salcedo.

integral. Es así que la variedad con la cual el dramaturgo dispone de sus escenas otorga al espacio una simultaneidad, por lo que el tiempo y el espacio van de la mano (Imagen 1).

En el uso de la teatralidad de Hugo Salcedo es evidente la influencia del teatro épico de Bertolt Brecht (2004) en cuanto a la utilización de las categorías espacio-temporales. El dramaturgo alemán proponía un teatro cuyo espectador experimentara un extrañamiento capaz de hacerlo volver al instante primigenio, es decir, ver algo como si fuera por primera vez. La forma épica, decía el autor, no apuntaba solo a conmovirlo, sino a hacerlo reflexionar sobre lo que estaba presenciando. La vieja idea de la *alienación*,<sup>5</sup> como se entendía antiguamente, significaba extrañamiento del hombre, ya sea de su entorno, de su contexto histórico

---

<sup>5</sup> Esta idea ya había sido aplicada por los formalistas rusos con su *ostranenie* o *extrañamiento*, en cuanto pretendían una suerte de *desautomatización* del arte, con el fin de volver, no sólo desde el punto de vista del lenguaje, el acontecimiento literario novedoso. Los formalistas decían que la escritura estaba automatizada y que la única forma de volverla original era dotarla de una evolución donde el artefacto literario fuera visto siempre como por primera vez. Naturalmente, las teorías formalistas fueron impregnadas de los aires vanguardistas que vieron en el futurismo y otras estéticas la oportunidad de ejercer un movimiento de ruptura respecto de las anteriores corrientes estilísticas. Asimismo, el formalismo se inspiró en la retórica clásica (véase Lausberg).

o incluso de su conciencia (Toro 28). El teatro épico de Brecht trataba de arrancar al ser humano de esa situación de letargo en la que aceptara todo sin réplica; en su estética, el sujeto puede y es consciente de una reflexión profunda con la que el individuo pretende tornar su medio ambiente según sus expectativas. De ahí el concepto de *Verfremdung*, que

significa varias cosas: a) volver extraño o sorprendente todo aquello que normalmente parece familiar; b) *Verfremdung* significa también historiar, es decir, presentar los acontecimientos y personajes como históricos, por tanto, efímeros; c) finalmente significa presentar el mundo como *manejable*, transformable (28).

Parte de este teatro épico tiene que ver con la idea de un teatro de estirpe narrativa, en el sentido primigenio que dictaba *La poética* de Aristóteles.

Brecht llamó épico a este teatro, porque introduce en él elementos del género épico o narrativo. Sus obras frecuentemente tienen un narrador, quien relata los acontecimientos, describe las situaciones o comenta los resultados de las acciones. En otras ocasiones, son los actores quienes cumplen estas funciones (Román 95).

En cierto sentido, podría decirse que el teatro de Brecht muestra una apertura para que el espectador proyecte su propia visión del mundo y con ello adquiriera una nueva condición crítica. Como se recordará, Tostado Rodríguez, el personaje superviviente, funge como narrador de las desventuras de los cantores, asunto que podría equipararse con la estética del teatro épico de Brecht. Justo como decía el dramaturgo alemán: “Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar” (Brecht 63). Aquí, podría abrirse una brecha de consideraciones, más o menos grandes, respecto a la influencia del dramaturgo alemán en nuestro autor, pues la obra de Salcedo intenta motivarnos a la reflexión crítica sobre el fenómeno social que es la migración, pero no por ello deja del lado el aspecto emotivo que el propio problema tratado lleva consigo, ya que la misma pieza nos dirige del asunto reflexivo al emocional constantemente. Por si fuera poco, el tema no sólo puede verse desde el plano mexicano, sino también a nivel global; por ello, su idea también es mover una serie de sentimientos que van desde la indignación hasta la tristeza.

En una sintonía más exacta con *El viaje de los cantores*, el tiempo en el teatro épico es una de las preocupaciones más latentes en el espectro brechtiano.

El proceso es el siguiente: a) si la acción del teatro dramático se desarrollaba ante nosotros en un presente inmediato, en el épico el acontecimiento, convertido en *historia*,

en pasado se reconstruye fragmentariamente mediante un acto de narración estructurado en secuencias (*transposición al tiempo pasado*); b) esto nos lleva a que, frente al *yo* y al *tú* del teatro dramático, el narrador del teatro épico descubre el *él* ficticio de los personajes (*transposición a la tercera persona*) y se enfrenta distanciada y, muchas veces, irónicamente con la acción (Abuín 55).

Ésta es una de las contribuciones más importantes del teatro épico de Brecht, pues hace que el teatro pueda desarrollarse en secuencias separadas, asunto que inspirará a muchos autores en el futuro, entre ellos a Hugo Salcedo.

Aunque los conceptos brechtianos no son la única influencia en Salcedo, y sobra decir que su teatro va mucho más allá, *El viaje de los cantores* presenta un espacio dividido en dos planos y una estructura acronológica, los cuales permiten la sensación de movilidad, lo que, a su vez, junta esta pluralidad con el sentido que da la obra. La visión del compromiso social es indudable en la trama. Así, se proponen varias lecturas, focalizando las consecuencias de la migración ilegal del plano individual al de la colectividad (Imagen 2).

El proceso creativo de Salcedo parte de una visión cronotópica del tiempo y el espacio junto a su configuración del mundo (Adame 30); este es su enfoque de la puesta escénica: el dinamismo interno de la obra establece paralelamente el sentido de ésta. La ejecución del director tiene que establecer este juego continuo de escenas y de tiempos. La sensación de movilidad tendría que ser la base para la interpretación correcta de la obra. Esta idea del viaje eterno se relacionaría con la noción cultural e ideológica del migrante, en cuanto que la obra presenta a éstos como sujetos presos de un destino caprichoso, en el que el azar es parte constitutiva de sus vidas, pues ellos no saben si *del otro lado* les irá bien, algunos incluso saben que podrían morir, pero al final el cruce es su mejor apuesta, o quizá su última opción.

Ahora bien, partiendo de lo que Domingo Adame denomina las tres dimensiones del tiempo (31), *El viaje de los cantores* se configuraría de la siguiente manera: el tiempo histórico estaría en la anécdota, es decir, el itinerario de viaje del 29 de junio al 2 de julio de 1987, y en la primera escena que data *varios meses después* de esta fecha, dando una sensación legendaria a la anécdota. Después, estaría la segunda categoría temporal, en donde se articula el orden de los hechos en los que se presenta la acción; aquí habría una estructura sin orden lineal temporal, lo que a su vez rompería con la categoría aristotélica del desarrollo, clímax y desenlace. La postura de la ruptura de la mimesis establecería en *El viaje de los cantores* un orden aleatorio con escenas sin conexión cronológica o, más bien, sin un tiempo específico, en donde la suerte es la encargada de mediar entre las vidas de los migrantes. Por último, tocaría el espacio temporal que comparten actores y público, de aproximadamente dos horas, aunque, en dependencia de la configuración escénica antes mencionada, pudiera percibirse de mayor o menor tiempo según sea el caso.





Imagen 2. *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo. Dirección por Gerardo Moscoso. Estreno en 2009, Puebla, México. Cortesía de Hugo Salcedo

Por lo que se puede notar, la obra de Salcedo utiliza una resemantización del código teatral espacio-tiempo, basado en el teatro épico de Brecht, pero también en ideas muy usadas en la narrativa moderna y en el cine, esto es, la problematización constante con el tiempo. A saber, en *El viaje de los cantores* se usan repetidamente analepsis y prolepsis que adelantan o retroceden el cauce temporal, con el objetivo, principalmente, de mostrar información al espectador sobre las vivencias de los personajes. La intención es establecer un *continuum* entre las escenas sin conexión aparente para, de ahí, aumentar el mensaje de la historia. Asimismo, Kowzan decía que el arte del espectáculo necesita obligatoriamente del tiempo y el espacio en movimiento para que sea tal (51). Esto precisamente sucede con *El viaje de los cantores*, en donde existe un alto grado de espectacularidad por la dinámica temporal con que gira la obra. El lenguaje escénico, como ya vimos, se funde con el texto dramático, apoyado a su vez en la ambientación, y con esto aumenta el efecto trágico que la obra proyecta. Por ello, el mismo Salcedo dice: “La intemporalidad o bien, si se quiere,

la experimentación con el tiempo y el espacio. Es el momento del juego entre lo probable y lo posible” (“Dramaturgia mexicana” 258). Esta cita del propio autor es fundamental para sostener nuestra tesis acerca de cómo este proceso espacio-temporal potencia el efecto trágico de la situación de los cantores.

Las lecturas que se van ofreciendo por el juego temporal y escénico se van alejando de la anécdota, al tiempo que logran dar verosimilitud a la trama; es decir, la intención es conocer el contexto de los personajes, sus *antes* y sus *después*. Al conocer las vidas, aunque ficticias de los migrantes, el espectador puede sensibilizarse aún más con la historia, pues esta recreación de las vivencias personales vuelve a la representación todavía más patética.

Por otro lado, estas recreaciones son una muestra de la realidad social que se vive en la frontera, son escenas comunes que dan la impresión de repetirse una y otra vez hasta el infinito y, como ya se dijo, funcionan para aumentar el volumen de la tragedia y volverla más íntima, más personal. El tiempo cíclico que se observa en la obra permite entender mejor las vidas de los personajes, pues notamos cómo la desgracia en el pueblo de Ojo Caliente es continua y gira en círculos, al igual que la esperanza por cruzar la frontera y llegar a la tierra prometida. “In *El viaje de los cantores* we find an interrelation between the specific moment in time occupied by the human disaster of July 1987 and the sense of time as a *continuum* in which the same events are repeated” (Beardsell, “Crossing the Border” 75). Efectivamente, como dice Peter Beardsell, las escenas conjugadas en uno y otro tiempo (pasado y presente) establecen un juego circular, en el que el problema de la migración pretérita, presente y futura se halla toda en un mismo tiempo universal y global. La intercalación de una y otra escena plantea en su objetivo dirigirse directamente al sentido implícito de la obra. Es decir, jugar con la multiplicidad en la recepción, y hacer todavía más fuerte la resignificación del sentido dramático sobre el grave problema migratorio. Así, encontramos mujeres anónimas y solas, también observamos a hombres pensando en emigrar y, por eso, tenemos a personas dispuestas a partir hacia el *sueño americano*. En este sentido, Margarita Vargas ve una relación con el viaje mítico hacia el imperio prometido:

El norte, por lo tanto, parece haber reemplazado los antiguos santuarios falocéntricos de Roma, Jerusalén y la Meca, a donde durante siglos los hombres se han dirigido en busca de tesoros escondidos o de una experiencia espiritual. Esta Meca moderna, o sea los Estados Unidos, es sin embargo una falsa promesa para la gran mayoría (7).

De lo anterior se puede subrayar la primera escena, la cual es claro ejemplo de este problema: “Martín: Nomás uno crece y emprende su propio camino” (Salcedo, *El viaje de los cantores* 32); o bien, en el diálogo de los hermanos José y Jesús, que se vincula con el conti-

nuo deseo de emigrar de este último. Esto guarda una relación de transición a la escena VI, donde el grupo de los indocumentados viaja ya rumbo a tierra estadounidense.

Es claro el planteamiento de la estructura de la obra y su sentido. El significado es el siguiente: mientras unos van, otros empiezan ya el viaje, otros sueñan ya con él y otros terminan muertos por ese sueño. La misma escena II establece este juego continuo al infinito: “Mujer 2: Así, mientras se van unos al norte, nos quedamos aquí viendo crecer a lo otros [hijos]”. Y después: “Mujer 2: Mujeres... puras mujeres solas por todos lados. / Mujer 1: Mujeres... mujeres corriendo a la estación del ferrocarril” (38). Esta sensación dinámica del tiempo remarca el sentido del viaje continuo, de la partida incesante de los migrantes hacia, quizá, su efímero y mortal *american dream*. Por ello, también la ironía está inserta en el diálogo, cuando las mujeres se quedan solas en la escena X. Asimismo, está el final fársico de la última escena, cuando se compara a los migrantes con una canción infantil. Nuevamente se ve aquí la influencia del teatro épico de Brecht, en cuanto que se busca un efecto de distanciamiento a través de la música. Como si fueran figuras esperpénticas sacadas de Valle-Inclán, los viajeros son comparados con la canción popular de los “perritos”, pieza usada usualmente para los niños. Es complicado entender esta escena en el contexto trágico que la trama venía avanzando, mas el efecto del distanciamiento puede ser el motivo por el que Salcedo la haya incluido. Otra razón sería por la farsa, la cual también tendría que ver con el efecto de distanciamiento del que se ha hablado (Imagen 3).

No obstante, es evidente que el autor quiso incluir canciones a la tragedia de los migrantes, como sucede con la música de José Alfredo Jiménez, la cual sirve como escape de la realidad y como un medio para contextualizar la obra cuando los viajeros van en el tren y el paroxismo hace presa de ellos. En la representación que comenté líneas atrás, la Compañía Municipal de Teatro de Aguascalientes se permitió incluir la canción *Triste recuerdo*, de Antonio Aguilar, en el inicio y fin de la obra, con lo que se eliminó el lamento final que se comparaba con la letra infantil de los “perritos”. El resultado es estupendo, pues la melodía es interpretada sin música, con un tono lastimoso y adquiere así un magnífico sentido elegíaco. Esto último encaja perfectamente con lo que dice Reyes-Zaga acerca de que “las alusiones a la música y el uso de un lenguaje ‘poético-musical’ abren de forma alegórica para el espectador la posibilidad de una exploración más profunda y humana de los sentimientos, deseos y miedos de los inmigrantes ante la posibilidad de la muerte” (144). Además, se pondera uno de los ejes no tan estudiados en la obra de Salcedo: el recuerdo y cómo éste puede también convertirse en un movimiento cíclico, al igual que el efecto del tiempo que se ha analizado en este trabajo.

Así pues, el uso de la técnica continua de la fragmentación del orden cronológico magnifica el sentido del drama haciéndolo perdurable, es decir, como si el problema no se acabara con la muerte de los 18 indocumentados, sino, más bien, como si siempre em-



*Imagen 3: El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo. Dirección por Sandra Félix. Estreno en 2000, CDMX, México. Cortesía de Hugo Salcedo.

pezara. Es, asimismo, un canto de denuncia por medio de “[...] una recepción plural, en apariencia inconexa pero cuya intención era manifestar la diversidad y la multiplicidad en la búsqueda del sentido” (Salcedo, “Dramaturgia mexicana” 261). Esto se hace más que evidente cuando notamos el *continuum* de movimiento y partida. Así, aunque no se conociera la anécdota, el receptor vería en diversos planos el mensaje movido por el efecto de traslación de la temporalidad.

Ahora bien, desde una óptica personal, el juego lúdico de mover las escenas aleatoriamente estriba en el principio de establecer un nexo indestructible entre escenario y espectador. Hay una complicidad implícita desde el momento en que las escenas, al ir en un orden atemporal, juegan y aumentan la imaginación del espectador. El planteamiento, además de convencernos de la realidad social que la obra reconstruye, nos sitúa en un plano de reflexión con la recreación de las escenas imaginarias. Las escenas sin orden aparente funcionan como unidades constitutivas, o sea, como un detonante de la tragedia, o como cargas emotivas presentadas en el pasado o en el futuro de la anécdota principal. El sentido de movimiento y tránsito viene implícito incluso si usamos un escenario realista, como dice el autor, por ejemplo, el vagón que indica –ya de por sí por su carga simbólica– el ir y venir del protagonista distintivo, en pocas palabras, el marginado.

Es así que se trata entonces de una dramaturgia subterránea, una dramaturgia que ahonda en el problema del olvidado, del desplazado, en síntesis, del migrante. Por tanto, el compromiso social de Hugo Salcedo es actual; el *continuum* de las escenas marcadas en el tiempo y el espacio sin un orden lineal carga de fuerza expresiva el sentido de la migración *eterna*. En otras palabras, de la técnica del teatro de Salcedo se desprende su mensaje, sin ser solamente didáctico nada más, sino sumamente social. Como se dijo en las primeras páginas de este texto, la idea era poner ante el espectador el tema de las problemáticas que sufren los migrantes mexicanos hacia su sueño americano. Con esto, la propuesta fue buscar una reflexión, una confrontación de ideas donde el eje constructor guiara hacia el tema de la justicia social, pero también a la búsqueda de los responsables de esta situación. Por ejemplo: ¿quiénes son los causantes de la emigración hacia los Estados Unidos? ¿son los gobiernos los únicos culpables de que tanta gente emigre día con día? Y, por último, ¿quién se beneficia del mercado de migrantes?

En fin, estas tan solo son algunas de las preguntas que pueden surgir del debate de ideas después de ver *El viaje de los cantores*, pero la realidad es que la migración es algo que sucede todo el tiempo, tal como lo expresa Salcedo en su obra. La idea del movimiento continuo temporal encaja perfectamente con la sensación documental que la propia obra trae consigo. La gente, al ver la obra, entiende que se trata de un fenómeno que se da todos los días y que tristemente se ha perdido la sensibilidad ante noticias como éstas.

La teatralidad de *El viaje de los cantores* potencia notablemente el mensaje sobre el tema migratorio; provoca reflexión, crítica y, sobre todo, acerca a la gente con el entorno cultural de los migrantes. Sin esta parte cultural, la obra carecería de poder ante el espectador; el individuo que mira o lee el texto podría pasar de costado ante el efecto trágico continuo que se proyecta. Todo parece apuntar a que el objetivo real es despertar un compromiso en el receptor, involucrarlo de manera que no pueda escapar de la realidad que está viendo, como si él pudiera llegar a ser parte del mundo que propone la puesta en escena, ya sea en el presente, el pasado o futuro de los eventos presenciados; es decir, se trata de compartir la experiencia de los cantores y volverla colectiva, como si los que vemos la historia también fuéramos parte de ella.

Por ello, una de las directrices del texto de Salcedo, al empatar el uso de la teatralidad con el realismo, es hacernos parte de la tragedia, provocar que nosotros también nos subamos a ese tren y también experimentemos, primero, el júbilo por estar a punto de lograr el sueño deseado y, luego, sentir el paroxismo del ahogo existencial por ver nuestra vida trunca y desecha, como si nada hubiera tenido sentido, solo para vivir un sueño imposible que, de antemano, sabíamos que se convertiría en pesadilla.

La denuncia de los abusos e injusticias que sufren los migrantes es el cometido final de la obra. Con ello se pretende que el receptor se sensibilice, se involucre y, por qué

no, en un futuro forme parte de la solución. Sin embargo, el teatro no puede (solo) arreglar el mundo, por ello el dramaturgo apunta a provocar un despertar colectivo, para que los individuos generen una respuesta de hartazgo, sí, pero, al mismo tiempo, de comprensión y de tolerancia. El teatro nunca va a ser la solución a los problemas de la vida, pero tiene la capacidad, en gran medida, de coadyuvar a generar los cimientos necesarios para construir un mejor lugar que habitar, para coexistir dentro de un espacio que reconozcamos y que podamos resignificar para convertirlo en algo agradable para todos.

En resumen, una de las metas primarias fue que, por medio de la experimentación y el juego con las categorías temporales y espaciales, se diera una representación irrepetible y sobre todo diferente (Salcedo, "Dramaturgia mexicana" 261). Así, al plantear una multiplicidad en la recepción, cada puesta en escena movería al espectador hacia una reflexión distinta, superando con ello la barrera receptor-emisor, porque lo vuelve primero parte de la historia y, al mismo tiempo, lo compromete socialmente. Asimismo, los recursos como la escenografía y la música ayudaron a potenciar la teatralidad para convertir la tragedia de los indocumentados en un drama vivo y doliente. Por lo tanto, a través del uso del tiempo cíclico, el duro mensaje social quedaría expresado, es decir, los eventos funestos de la anécdota son, como se sabe, hechos que no terminan en una fecha o en un tiempo determinado; son acontecimientos que siguen ocurriendo y no se acaban, como si fueran un *continuum* trágico de nuestros tiempos en la realidad contemporánea.

## Fuentes consultadas

- Abuín González, Ángel. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- Adame, Domingo. *El director teatral intérprete-creador: Proceder hermenéutico ante el texto dramático*. Puebla: Universidad de las Américas, 1994.
- Beardsell, Peter. "Crossing the Border in Three Plays by Hugo Salcedo". *Latin American Theatre Review*, vol. 29, núm. 2, 1996, 71-84 pp.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducido por Genoveva Dieterich, Barcelona: Alba, 2004.
- Kowzan, Tadeusz. "Primera parte. Dentro de un sistema general de las Artes". *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992, 13-74 pp.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Traducido por Mariano Marín Casero, Madrid: Gredos, 1963.

- Reyes-Zaga, Héctor A. "Teatro y derechos humanos: Representaciones de la experiencia migratoria en *Los ilegales* y *El viaje de los cantores*". *A contracorriente*, vol. 13, núm. 2, 2016, 121-148 pp.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. Ciudad de México: Pax, 2003.
- Salcedo, Hugo. "Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?". *El teatro mexicano visto desde Europa*, editado por Daniel Meyrán y Alejandro Ortiz, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan-Centre de Recherches Ibériques et Latino Américaines de l'Université de Perpignan, 1994, 257-263 pp.
- Salcedo. *El viaje de los cantores*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Toro, Fernando de. "El discurso teatral". *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987, pp. 15-39.
- Vargas, Margarita. "El viaje de los cantores como la dramatización de la dialéctica de la soledad". *Latin American Theatre Review*, vol. 44, núm. 2, 2011, 5-15 pp.