

**(Dra)matizaciones de la mujer migrante desde la escena teatral:  
a propósito de *Border Santo* e *Ilegala*, de Virginia Hernández**

**Joan Fellove Marín**  
**Universidad Iberoamericana Ciudad de México**  
**México**

En la actualidad, la constante y acelerada circunstancia del ser humano a través de sus circulaciones en el mundo globalizado ha impuesto el reto de reconsiderar a la propia migración desde los estudios sociales. No obstante, es un proceso que no se refleja de la misma manera tanto en las diferentes poblaciones como a los sujetos insertados en este sentido. Las mujeres migrantes suelen enfrentarse a situaciones de desigualdad o muchas veces violencia, que limita en varias ocasiones su ejercicio de derecho, así como su protección. El teatro latinoamericano contemporáneo en su devenir no ha dejado de evidenciarlas diversas problemáticas que supone la migración, por lo cual resulta interesante focalizar la mirada sobre el rol de la mujer en este contexto.

Las representaciones de los sujetos migrantes se configuran a través de las disímiles experiencias que tienen lugar en los desplazamientos. Además, todo transita igualmente por las rupturas establecidas entre el lugar de origen y fuera del mismo, aspecto que permea cómo se construye el sujeto. Este trabajo tiene la intención de analizar cómo son representadas en el espacio teatral los personajes de mujeres, teniendo en cuenta las diferentes estructuras de violencia que se gestan dentro del fenómeno de la migración en sus diferentes adscripciones, que se agravan desde las intersecciones de clase, racialidad, orientación sexual, religión e incluso afiliación política. En este sentido se tomarán como objetos de análisis las obras de la dramaturga mexicana *Border Santo* (2001) e *Ilegala* (2010), que permiten establecer una mirada hacia estos cruzamientos críticos, así como el diferente papel del sujeto femenino dentro de este marco de la migración.

## I

Dentro de las letras latinoamericanas la migración ha constituido una temática cardinal, asumida desde disímiles aristas como forma de revelar las diversas adscripciones en las cuales se ha plasmado el tópico. En este sentido, la literatura dramática no ha sido esquiva frente a estas nociones, que sobre todo ponen el acento en analizar cómo se evidencian las dinámicas representacionales sobre la condición migratoria de los sujetos, así como también el abordaje de sus experiencias y vivencias frente a esta circunstancia. Y es una mirada que parte de reflexiones heterogéneas tanto en su temporalidad como en la forma de abordar el tema. A partir de todo esto se van generando claves para comprender profundamente la manera en la que los escritores dramáticos perciben la migración, cuáles son las estrategias discursivas y las características estéticas que evidencian la validez y pervivencia de una temática que aún en la actualidad sigue teniendo una influencia determinante dentro del escenario cultural de América Latina.

Sin embargo, aún quedan espacios vacíos en relación con el tema desde la mirada crítica, a pesar de los diversos acercamientos, específicamente en el rol de los personajes femeninos, sobre todo si se tiene en cuenta su incidencia en los recientes flujos de desplazamiento; en este sentido, la feminización de la migración<sup>1</sup> ha tenido un impacto cualitativo. Este hecho ha reformulado ciertos análisis desde el punto de vista social y cultural, y profundizado en una ineludible perspectiva de género con el objetivo de abrir el diapasón investigativo al respecto.

De hecho, cabe destacar que tanto en narrativa como en teatro el personaje femenino va volviéndose presente como parte de esa realidad evidenciada en la migración – sobre todo en el siglo XX–, donde su papel generalmente se evidencia como acompañante del sujeto masculino. Por supuesto, este es un aspecto que ha ido transformándose, donde ya se abordan las experiencias particulares durante el tránsito y cómo se reconoce o percibe

---

<sup>1</sup>Se rescata aquí el término de “feminización de la migración” del texto *The Age Of Migration: International population movement in the modern world*, de Stephen Castles y Mark J. Miller. texto

en su posición de migrante; cómo se reconfigura su identidad en el nuevo espacio geocultural en el cual se inserta y las relaciones establecidas con otros sujetos en la misma situación, frente a los que a menudo resulta víctima de una violencia patriarcal, racista o/y sexual (Lind y Williams 140).

Precisamente aquí reside el potencial dramático del abordaje de la mujer como personaje dentro de obras que trabajan el tema de la migración, un punto acuciante que se vuelve parte de la denuncia social establecida desde las mismas. Sobre todo, porque puede estar sujeta a una doble, digamos, forma de violencia: primero, la condición de subalternidad a la que se encuentra expuesto el migrante dentro del nuevo espacio. En segundo lugar, como cuerpo femenino, se encuentra atravesada por los marcos patriarcales que la sitúan en un peldaño más bajo, muchas veces de invisibilización y vulnerabilidad frente al sujeto masculino y los mecanismos de desprotección y abusos generales que pueden sufrir (Pizarro 127). Por supuesto, esto son algunos de los elementos que operan dentro de este campo de batalla, que todo el tiempo se va reconfigurando.

## II

Ahora bien, en este punto resulta necesario establecer las diferencias fundamentales que se establecen al interior del gran mosaico de la migración. O sea, comprender que las experiencias territoriales son sociales y culturales a la vez, y que sin dudas poseen un espacio semántico semejante, pero que entrañan igualmente significados distintos.

En este punto, quisiera hacer referencia al concepto de frontera, con el cual dialogan estrechamente las obras de Virginia Hernández. Este término se asume y dialoga desde los postulados de la investigadora Avtar Brah, en su libro *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión* (2011). Para Brah, la frontera, término estrechamente ligado al concepto mismo de diáspora, es entendida como “líneas arbitrarias de división que son a la vez sociales, culturales y psíquicas” (229). Por tanto, se convierte en una zona determinante para el sujeto migrante al establecerse vínculos con la experiencia de cruce espacial, de ese traslado,

que hablan de una convergencia de narrativas migratorias, sobre la cual se yuxtaponen diversos elementos culturales, así como un afán de representación de los mismos a través de la reapropiación. En la frontera se establecen redes “complejas, heterogéneas, inestables, inasibles” (Le Bot 88), que pueden determinar la movilidad, pero también las prácticas sociales evidenciadas en la misma.

En el espacio fronterizo se gesta un proceso tanto de separación y acercamiento, que pone en presencia y diálogo elementos culturales diferentes, a partir de la coincidencia de sujetos de diversos espacios geoculturales. Se consolida a partir de los nexos entre la cultura del allá y el acá,<sup>2</sup> relación establecida con dos espacios y dos tiempos. Estas cuestiones que se toman en consideración, entendidas desde la experiencia, pasan a ocupar un espacio semántico que acerca a la frontera con los conceptos de diáspora, migración o exilio, relacionados igualmente a través de la idea de desplazamiento.

En este sentido, en uno de sus interesantes textos sobre la dramaturgia y praxis teatral de Virginia Hernández, el investigador Gustavo Geirola, pone sobre la mesa de discusión la relación de frontera con el término de “litoral”, con el cual establece una distinción crítica con lo fronterizo, percibido por Geirola como una especie de línea que puede ser cruzada al instante, un límite impuesto desde lo geopolítico, divisorio, que su traspaso constituye un posicionamiento hacia el otro lado. En cambio, el litoral se extiende como territorio donde no es empresa fácil que se pueda vislumbrar ese otro lado que se intenta cruzar. Al rastrear estos puntos dentro de la obra de Virginia Hernández, el autor pone en tensión la conceptualización que lo lleva a establecer diferencias entre los significantes de “teatro de frontera” -rubro con el cual ha sido catalogada la obra de la dramaturga mexicana- y “teatro de litoral”.

---

<sup>2</sup>Por ejemplo, para hacer referencia a las piezas, ese “allá” sería Estados Unidos; mientras que el “acá” representado por el territorio mexicano fronterizo. En este límite confluyen disímiles experiencias de los migrantes de diversas latitudes, de ahí ese diálogo del que se habla más arriba.

Efectivamente son consideraciones que generan una lectura distinta de la realizada hasta ahora en las obras de Virginia Hernández, sobre todo a través de la mirada crítica a la reconfiguración de conceptualizaciones ya establecidas que giran alrededor de su obra. Efectivamente, el trabajo de Geirola resulta interesante, y sobre el cual también volveremos; sin embargo, en este texto se mantiene la cuestión de frontera como término rector que se explota desde una dramaturgia reflexiva, la cual intenta dar cuenta de la compleja relación del sujeto migrante con el espacio fronterizo, evidenciado en las obras tanto por el desierto como por la línea divisoria que intenta prevenir ese cruce.

Ahora bien, volviendo a la frontera, a pesar de que es una conceptualización que parte de la incidencia creciente del fenómeno de la globalización como aspecto esencial de los flujos internacionales de poblaciones, omite un proceso de integración de subjetividades, supeditado a cierto grado de marginalidad que perfectamente trasciende lo económico. De hecho, este es un punto esencial, si se tiene en cuenta que ese nivel de marginalidad determina cómo es percibida la mujer en los nuevos contextos en los cuales se inserta como migrante.

Asimismo, otro de los puntos significativos relacionados con el concepto radica en la conexión establecida con el espacio vecino, que conlleva, en ocasiones, su idealización, así como su historia. Este es un elemento significativo, generador de una doble conciencia alejada de lo meramente transnacional que asume el cruce entre fronteras y mucho más enfocado en las redes de los flujos globales en lugar de lo que implican las experiencias de dispersión o identificación con base en la pérdida o los orígenes distantes.

Igualmente, se concibe como otra cuestión esencial entender cuáles son las circunstancias del sujeto que viaja y cómo lo hace. Cuáles son las realidades que marcan el desplazamiento. Con esto, y volviendo a las nociones de Brah, no solo debe pensarse en quien se desplaza y reconfigura su identidad o negocia con el nuevo contexto, sino también en el impacto de la frontera en la formación de identidades y percepciones sobre el otro espacio adyacente (Tapia 65). Esto son algunos de los puntos que se deslizan a la hora de establecer

una reflexión al respecto, pero que desde distintas estrategias se evidencian en las obras en cuestión.

### III

En este primer momento nos referiremos a *Border Santo* (2001), obra en la cual la dramaturga mexicana, por un lado, contribuye a evidenciar la relación migratoria histórica que ha marcado al sujeto mexicano en relación con su cruce hacia Estados Unidos. Por otro, cómo es representado el personaje del migrante, los estereotipos e imaginarios a su alrededor, y cómo es atravesado por esos bordes culturales, corporales y económicos que parten de la noción de frontera manejada por la autora.

A pesar de que Virginia realiza una especie de cartografía de este sujeto en migración, a través de los numerosos personajes que construye, aquí la mujer es configurada específicamente como la persona que se queda atrás, con los niños, mientras el esposo – como garante de la economía familiar– tiene la función de realizar el cruce hacia “el otro lado”, en busca de mejores oportunidades económicas. Por supuesto, se debe tener en cuenta que la autora hace referencia al contexto del México de la frontera, de su *locus* de enunciación, donde se producen otras motivaciones y relaciones con la noción migratoria. Y esto es ejemplificado a través de los personajes de Soledad (la esposa) y Asunción (el migrante). A pesar de las súplicas de la mujer - que en el contexto de la pieza se encuentra en proceso de embarazo, a que no intente el cruce, pues puede que no regrese y vea a su hijo nacer- la necesidad de una ilusión de oportunidades al otro lado de la frontera siempre se vuelve más fuerte:

SOLEDAD: (*Implorante*) No te vayas Asunción. Quédate aquí. Pa' qué te vas tan lejos. Esto es lo tuyo. Tu tierra, tu raza, tus escuincles. Aquí está tu recuerdo, tu memoria. Aquí está tu destino. No lo tuerzas, no lo quieras forzar. Date sosiego, Asunción. Confórmate con lo que tienes. Enconténtate con tu alma. Sácate esos pensamientos de la mollera. Tu lugar está aquí. Entre el maizal y la serpiente, entre

el pedregal y el polvo, entre el arroyo seco y la iguana. Aquí naciste y aquí habrás de dar cuentas a Dios. Como yo y como tus hermanos, como tu padre que en paz descansa... (Hernández 83)

En esta obra de Hernández es constante la evidencia de una pulsión de viaje, de cruce, en este caso evidenciada en Asunción, que, aunque el personaje sabe que lo puede llevar a la muerte por lo incierto del trayecto, se aboca hacia el mismo. Soledad funciona como ese faro de advertencia para Asunción, aún más sabiendo que muchos han perecido en el cruce. A través de Soledad, la dramaturga vislumbra al cruce como un viaje sin retorno, en un forzar el destino de la vida donde la muerte pesa cada vez como signo en el espacio de la frontera. En el caso de *Border Santo*, ese propio borde que se maneja en el título de la obra constituye el límite que separa a Asunción a la esperanza de una mejor vida en el otro lado, pero ese “otro” espacio al cual se intenta cruzar también puede constituir el fin de todo. Para el personaje ya no importa la división entre la vida y la muerte, sino el puro goce que le puede proporcionar el cruce hacia el nuevo espacio.

Por otro lado, hay que tener en cuenta igualmente la manera en la cual toda esta idea del desplazamiento migratorio se gesta a través del anhelo y la profunda superstición que atraviesa a los personajes, a través de un imaginario mítico cimentado en la religión popular de esta zona fronteriza:

ASUNCIÓN: Asunción Razo, pa' servir a usted. Sí...Vengo a ver si paso. Me vine a pie. Estoy haciendo el sacrificio desde mi pueblo. Vengo siguiendo a los otros. Hace mucho que se fueron. Ya nunca regresaron. De seguro que pudieron cruzar. Yo también voy a cruzar. (Se abre la camisa). Mire, aquí traigo mi escapulario con la imagen del santo. Dicen que es muy milagroso. ¿Usted cree que me haga el milagro? Me la vendió un santero que encontré en el camino hace ya mucho tiempo (Hernández 81).

Otros de los personajes femeninos de Virginia que no se construye directamente como migrante es el de La Mujer, que transforma aquí en signo de esperanza, de una especie de guía para los que puedan perderse en el desierto o el limbo de la frontera, para esos que fueron antes de Asunción, sus referentes que gozan de las bondades de ese “otro” lado. Al estar vinculada estrechamente con ese imaginario místico colectivo, su representación forma parte de la heterogeneidad que supone la migración como marco:

LA MUJER: Ya levántate, Asunción Razo. Ya es hora de que emprendas el camino. No falta mucho para llegar al Altar. Ya te están esperando.

ASUNCIÓN: Sí, ya es hora. Ahora sí voy a pasar. Ahora sí ¿Ha visto pasar a muchos por aquí?

LA MUJER: Síguete por esa vereda, no te vas a perder.

ASUNCIÓN: ¿Usted no va?

LA MUJER: Apúrate antes de que el sol apriete (Hernández 82).

Y es que ese eterno afán de cruzar hacia el otro lado se concatena con quienes desean utilizar esa necesidad en una forma de comercio. Y esto forma parte de una realidad que se evidencia de manera significativa en la obra. Las supersticiones y propagandas engañosas, todas circunstancias que rodean la idea de la migración, específicamente aquí el cruce hacia Estados Unidos, dan cuenta de ese gran mosaico. La dramaturgia no escatima en mostrarnos esa otra cara donde se emplea la fe como parte de las relaciones transfronterizas que se gestan en dicho espacio liminal que se representa en la frontera:

VENDEDOR 1: Su estampita, lleve su estampita de los milagros... Sus flores pa' alegrar al santo... Pa' que le llene de bendiciones el camino. Pa' que pase sin ser visto, sin ser divisado, sin ser sentido. El santo no le pide mucho, nomás téngale ley. Muéstrole su fe ciega como la justicia. Adórnele El Altar con la rama de la gobernadora. Con la espina del cactus corónele su bendita frente...

No desconfíe. El santo lo escucha todo. Le adivina el pensamiento. Pero tenga cuidado, si una duda le atraviesa. No cruza. Por más que quiera, no cruza. Téngale ley, téngale fe ciega como la justicia... (Hernández 85).

Este nivel de alegorización evidenciado, que atraviesa de una manera u otra a todos los personajes de la obra, posee un significado específico en el caso de las mujeres. Es de destacar que los únicos personajes femeninos definidos dentro de la pieza son Soledad y Martha. Y no es un aspecto fortuito, pues Soledad contrasta con la figura de su esposo Asunción, quien sí es creyente del “Santo Peregrino”-al que se encomiendan los migrantes y se encomienda el propio Asunción- tiene la fuerte intención de mejorar su vida mediante el cruce migratorio, lo cual refuerza esa idea de relegación hacia el plano secundario de la espera en la pobreza, la precariedad. Soledad se convierte en la figura apegada a la tierra, configurada como la esposa que debe esperar, pero consciente de los peligros que puede significar embarcarse en el desplazamiento migratorio: el no volver.

Por otro lado, Martha, quien es la pareja de Beto el Trailero, es un personaje que se dedica al tráfico de drogas a través de la frontera también bajo la creencia de protección del santo:

GABACHO: Se tarda. I have to cross early with the shipment. Temprano, Mart-hita, usted sabe, con el embarque. Mi cruza. You now, that those people don'twait.

MARTHA: Ah, cómo la haces de tos, güero, ¿pos cuándo te hemos quedado mal con la mercancía? El Beto va a llegar, no te desesperes.

GABACHO: Maybe the feds gott'em.

MARTHA: ¿Cómo crees? Si el trailer del Beto es muy conocido. Él tiene vía libre, que no ves que traial “santo” (Hernández 97).

La presencia de Martha se configura como complemento del personaje del trailerero, es el enlace con el Gabacho (el encargado de pasar la droga al otro lado, y la representación de ese interés norteamericano en lo que tiene que ofrecer México), y su venta de narcóticos. Es una mujer que inserta de manera profunda en el complejo entramado de la vida fronteriza desde la ilegalidad, que ve en la creciente religiosidad y necesidad de viaje de los sujetos en desplazamiento, una manera de crecer dentro de una sociedad que constriñe económicamente al sujeto. Es bailarina, pero se dedica a proliferar la venta de drogas bajo la ciega devoción al santo que posee la población de la zona fronteriza que se describe en la obra. Para la dramaturga, aquí radica una de las nociones críticas que la obra evidencia, la preocupación social de que la única salida que tiene muchos de los personajes gira en torno a la migración.

En el caso de las restantes figuras femeninas, son representadas como un coro –a la usanza de la tragedia griega– de fanáticas religiosas que solo participan para reforzar una fe ciega. Una creencia que realmente no existe, o que es infundada por el deseo de colocar su destino en manos de algo más. Pero la pulsión religiosa de esta masa de mujeres transita por diferentes grados a través de la obra. Por un lado, un progresivo misticismo, que rodea todo el tiempo el altar dedicado al santo, y sobre el cual giran de una manera u otra todos los personajes:

*Escena 6*

*El lugar está lleno de flores y veladoras, como panteón en día de muertos. Es El Altar una especie de carpa como las de las ferias, ya vieja de tanto trajín, como esas carpas en donde exhiben a los fenómenos o la mujer que se convirtió en araña por desobedecer a sus padres. La gente espera en fila el momento para entrar. Han debido estar en vigilia (...)*

EL ENCARGADO: (Anunciando con un megáfono). Atención, todas aquellas personas que deseen entrar al Altar, formen una línea aquí junto a la puerta de acceso. Se les informa a todas las personas que deseen entrar al Altar, que formen una línea junto a la puerta de acceso. Tengan lista su aportación y les recordamos

que no se recibe moneda nacional. No se recibe moneda nacional (Hernández 84-85).

Es interesante remarcar aquí cómo la cuestión religiosa se convierte en un negocio para los distintos personajes que pasan por la obra. Como sucedía con Martha, lucrar con la imagen y devoción al santo, al cual solo escuchamos mencionar a lo largo de la obra, y configurado como el patrón de los que cruzan, funciona como un paralelismo de la insistente necesidad de cruzar la frontera. Es por eso que Asunción se encomienda constantemente al santo para su cruce, sin embargo, la visión que tiene no es la de dicho santo, sino la de la figura de La Mujer, quien parece su único papel gira en torno a ser un aliciente para los viajeros.

Por otro lado, y siguiendo con esta idea de la religiosidad, resulta interesante que esta fe lleva otros personajes femeninos a producir un proceso de cosificación, que roza en un acto de horror. Y esto se evidencia cuando esta masa femenina de creyentes convierte a la embarazada Soledad en una Virgen, que acarrea en su vientre al Santo Peregrino:

CORO DE BEATAS: (Cantando) “Quién es esa bellísima niña/ más hermosa mil veces que el sol/ Que entre gracias y dones se eleva/ sobre todas las hijas de Sión/ Venid, venid, su nombre a cantar/ venid, venid, su nombre a cantar.” (...)

BEATA: Es un milagro, padrecito. La ungida llegó a Los Álamos desde hace ya varios días, bien entrada en labor y no ha podido salir de su apuro...

SOLEDA: (Débil) ¡Asunción, Asunción!

EL PADRE: ¿Qué dice?

BEATA: ¿Pos qué no la está oyendo? Si clarito lo dice: Ascención, Ascención... ¡La Santísima Virgen Parturienta de la Ascención de Los Álamos! ¡Ella es la ungi-da! ¡Ella es la verdadera patrona del pueblo de Los Álamos! (Hacia Soledad) ¡A ti clamamos, bienaventurada!

TODAS: ¡A ti clamamos! (Hernández110-111).

Esta referencia a las prácticas supersticiosas de sus personajes, fuertemente encarnadas en el sujeto femenino que busca la respuesta a sus vicisitudes, no solo se convierte en una crítica social al evidenciar cómo dichas prácticas se vuelven una burla y desviación de los preceptos manejados por la Iglesia católica –representada en la obra en el personaje del Padre–, sino también al suscribir en su texto dramático que esta concepción milagrosa, influenciada por el patrón estadounidense, esté vinculada sobremanera a las figuras femeninas expresa un sometimiento de índole patriarcal que solo las constriñe a su posición de espera por el hombre. Su relación con el proceso migratorio es atravesada por la subjetividad del sujeto masculino, relegada a un rol pasivo que en la obra también se expresa a través de la religiosidad.

En relación con lo anterior, es de destacar que, en los reparos y reproches de Soledad, más apegada a la tierra e insistiendo todo el tiempo a Asunción a que desista del cruce, termina también ella capturada por una especie de fidelidad familiar que le hace retener el niño pronto a nacer, impidiendo el parto, y que posteriormente le provoca la muerte, para convertirse en una mártir y una nueva santa en la cual plasmar la creencia. Por supuesto, se debe tener en cuenta que la dramaturga se refiere o escribe desde un contexto fronterizo, específicamente con Estados Unidos,<sup>3</sup> que permea las relaciones de los individuos con su propia realidad social, bifurcadas con las referencias del otro lado. En relación con esta idea, nos remitimos a Avtar Brah:

Las fronteras son construcciones arbitrarias. Así, en cierto modo, siempre son metáforas. Pero, lejos de ser simples abstracciones de una realidad concreta, las metáforas son parte de la materialidad discursiva de las relaciones de poder. Las metáforas pueden servir como poderosas inscripciones de los efectos de las fronteras políticas (...) Cada frontera encarna una narración única, incluso aunque re-suene con elementos comunes con otras fronteras. Dicha materialidad metafórica

---

<sup>3</sup> Cabe señalar aquí que Hernández reside en Baja California, estado mexicano fronterizo con Estados Unidos, lugar caracterizado por ser empleado por los migrantes para su cruce.

de cada frontera dirige la atención a sus características específicas: a los territorios psíquicos y/o geográficos demarcados; a las experiencias de grupos particulares que se ven afectados de otras formas por la creación de una cierta zona fronteriza (Brah 230).

La obra de Virginia Hernández es reconocida como una dramaturgia de frontera, que no es simplemente un espacio limítrofe que se encuentra al otro lado, sobre todo cuando se comprende la fragilidad del migrante que se arroja a dicha travesía. También la frontera es pensada desde un sentido geopolítico y socio-cultural, donde ese sujeto en desplazamiento se expone a una compleja fragmentación identitaria.

En este punto cabría mencionar la importancia de uno de los personajes dentro de la obra que encarnan a ese borde que intentan constantemente cruzar los personajes de la obra. Frontera -aquí resulta fundamental la importancia de su nombre- quien representa la dualidad del espacio que divide el acá del allá. Frontera se convierte en un agente de la tragedia de lo que significa la migración, una especie de portavoz de los que mueren en el desplazamiento y es el encargado de recoger el cuerpo de Asunción una vez muerto frente a la alambrada, para cruzarlo hacia Estados Unidos:

Una última cosa: me dicen pachuco, cholo, gang banger, bato loco, pocho, chicano, pero me llamo ¡FRONTERA! (Se dirige a la alambrada donde está Asunción. Carga el cuerpo sobre sus espaldas.) ¡Vámonos pues Asunción. Let's go to America. (Canta) “Me vinieron a vender un santo, sin marco sin cristal y sin vidriera, y era de nogal, y era de nogal el santo, hijo de un cabrón, hijo de un cabrón por eso pesaba tanto...” Atraviesa la alambrada y se interna en los Estados Unidos mientras La Mujer, con su cántaro de agua los mira alejarse) (Hernández)

Al respecto señala el investigador Gustavo Geirola:

Frontera, por su parte, es un personaje bicultural y bilingüe que negocia a su favor con ambos lados; se instala como un Otro ambivalente, esto es, de amor y odio, proponiendo metas e identificaciones, pero, en lo esencial, funcionando perversamente y llegando al punto de convertirse en un superyó atroz y obsceno, heredero del Ello. Embajador de la muerte, Frontera traspasa el cadáver de Asunción —ya convertido en cosa, resto— hacia el otro lado donde, cuando vivo, éste imaginaba el goce del Otro americano. No sorprende que sea —La Mujer, con su cántaro de agua [quien] los mira alejarse hacia ese lugar ajeno en el que estaba el objeto *a*, ese sueño americano, pero a costa de ser ya no sujeto, sujeto deseante, sino puro cadáver (Geirola 27).

Por tanto, con la intervención de este personaje la dramaturga cierra su escena dejando a la reflexión los peligros y pulsiones de muerte que se engloban dentro de la migración. Muere Soledad, tratando de no dar a luz al hijo de Asunción, considerado por las beatas como el nuevo santo por nacer, e invistiéndola a ella de una estela virginal. Por otro lado, Asunción perece en su intento de lucha frente al espacio fronterizo (aquí representado por la línea divisoria de púas, el “fierro viejo” que constituye el principal obstáculo que impide al personaje lograr ese sueño americano), dejando entrever que el sentido trágico de la migración, de los que no pueden llegar al tan ansiado destino.

#### IV

En una línea semejante se mueve la obra *Ilegala*, en la cual hace hincapié en visibilizar con más fuerza las problemáticas sociales que penden sobre la mujer migrante. Aquí estamos en presencia de un monólogo, pero perfectamente su personaje se convierte en portavoz de muchas otras voces de migrantes que se exponen a la violencia que supone dicha circunstancia.

Ilegala –femenino de ilegal y nombre de la protagonista– es una mujer embarazada, quien se encuentra incluso a punto de dar a luz (semejanza con la Soledad de *Border Santo*), y se dispone a realizar el cruce fronterizo hacia el Norte (Estados Unidos). Sin embargo, para lograr este objetivo ha ingerido droga como mula para poder pagarse su trayecto. Con este supuesto la autora nos pone en presencia una vez más de las vejaciones que sufren los migrantes, sobre todo las mujeres.

En este punto cabe mencionar que donde se inserta Ilegala es en el espacio desértico. Es la antesala de la llegada a la frontera, sin embargo, no se percibe de esa manera pues el desierto pasa a formar parte de dicha estructura fronteriza que ejerce su violencia sobre el sujeto que se encuentra en desplazamiento. A pesar de que, como sí sucede en *Border Santo* con la alambrada donde perece Asunción, no se evidencia de manera física esa línea divisoria, sino que todo el transcurso del monólogo de Ilegala se desarrolla en una zona desértica abierta, donde es abandonada para que llegue hacia el otro lado, cuestión que remarca constantemente la vulnerabilidad a la que está sujeta.

Ahora bien, la particularidad esencial evidenciada en esta pieza radica en que Ilegala se evidencia como “*la* sujeto migrante”; o sea, configurada como el sujeto femenino dentro del ámbito patriarcal, que incluso en ese cruce fronterizo su voz siempre se encuentra desplazada y violentada (Rodríguez Hicks 64). Y este punto resulta importante si se comprende que no solo se está abordando la cuestión migratoria estrictamente, sino también cuál es el contexto social que rodea a esa mujer migrante, dentro de la vorágine de adversidades a la que se expone cuando decide el tránsito individual.

Lo primero que notamos en este sentido es la vulnerabilidad que atraviesa completamente a la protagonista. Es una mujer embarazada, llena de drogas en su estómago, que se encuentra en medio del desierto. Se encuentra insertada en un espacio rodeado de puro vacío y, donde el sujeto tiene que agenciarse su sobrevivencia. Adicionado a esto, se nos presenta a un cuerpo desgarrado y en sufrimiento (si recordamos sobre todo la doble carga que lleva en su vientre):

ILEGALA (Mujer preñada que al parecer ha entrado en labor): Ay, María de Guadalupe, Lupe, Lupita, ¡Lupana! Mira a tu hija aquí, tan indefensa; como muerta en vida, asomándome al infierno; en el quicio de la puerta, si es que no estoy ardiendo ya en él. Pura braza es el aire. Polvo negro y caliente que reseca las narices y sangran y duelen. Puro fogón es la tierra, una pura ampolla la planta del pie; chamuscada la carne que se cae a pedazos, como si por dentro, por los entresijos, me hubiera estallado una bomba del terror (Hernández 1).

En relación con esta cuestión corporal de vulnerabilidad evidenciada, resulta cardinal rescatar ciertas coordenadas manejadas por Joan-Carles Mèlich en su interesante trabajo *El otro de sí mismo. Por una ética desde el cuerpo* (2010). Sobre todo, porque para este investigador “El ser humano es un ser corpóreo y, por ello, vulnerable. La vulnerabilidad nos remite al azar, a la pasión, a la ambigüedad y a la contradicción, a las metamorfosis (...) (Melich 22-23). O sea, dicha condición se expresa desde distintas aristas. Es una consideración que acerco, por ejemplo, a la figura del migrante, comprendiendo que su mayor vulnerabilidad pasa concretamente por su cuerpo. El viaje migratorio, ya sea fronterizo, diaspórico, etc., supone una confrontación, en ocasiones violenta, con un otro o con el propio espacio que se transita.

Virginia Hernández explota ese ámbito de vulnerabilidad y violencia sobre la sujeto migrante en su obra. Primero desde el espacio en ese territorio desértico, donde Ilegala se enfrenta a una inexistencia del otro:

*Mediodía en el desierto (Cualquiera que sea la frontera)*

ILEGALA: “¿A qué hora va a brisar? (olfatea) ¡Una brizna aunque sea! (espera). ¿Nadie llega? ¿Nadie viene a auxiliarme? El que quiera, el que sea... (Hernández 1).

En segundo lugar, desde el cuerpo de la mujer, comprometido por la ingesta de droga y vulnerable por su condición gestante:

ILEGALA: Vengan todos, que estoy pidiendo auxilio. Un ánimo en pena aunque sea, que no es mejor mi suerte. Es esta preñez malsana que me revienta las entrañas, que no encuentra desahogo y amenaza con desbordarse (1).

Nuevamente volviendo a Geirola, este investigador, en su acercamiento a la obra desde su análisis de la cuestión de frontera, sostiene que existe una diferencia entre lo que se maneja con este término y el de litoral. Comprende el autor que donde se inserta Ilegala se acerca más a la idea de litoral que de frontera, sobre todo por la extensión del espacio desértico que de una frontera *per se*, entendida desde la noción de borde o línea:

Ilegala atraviesa un desierto cuyo ‘otro’ borde aparece difuso y evanescente, a diferencia de lo que ocurre en *Border Santo*, obra más temprana de la autora, en la que el personaje masculino, Asunción Razo, imagina la frontera como una línea, una barrera alambrada que, al final, atravesará, pero como cadáver (...) Recordemos que el litoral supone un límite, pero no se nos presenta como una línea a atravesar; solo tiene un *borde* por el que el sujeto se desliza y luego se abre a una dimensión de extensión variada, sea desierto, río o mar, cuya travesía es más difícil de realizar que cuando se trata del atravesamiento de una línea fronteriza porque, en efecto, dicho litoral no se propone como un simple atravesamiento de un lado al otro, sino como un *itinerario hacia otra orilla* que, eventualmente, podría no alcanzarse nunca (Geirola 26).

Resultan interesantes las nociones manejadas por el autor en relación con esta diferencia establecida, desde un punto de vista físico, entre ambos términos de frontera y litoral, que ciertamente les otorga un análisis significativo a dichas obras de la dramaturga mexicana. Hasta cierto punto se coincide con lo postulado aquí, pues si tenemos en cuenta

que la frontera se dispone como línea, claramente hay un contraste espacial con lo que se considera como litoral, configurado como una zona más abierta, extensa. Sin embargo, cabe destacar aquí un punto fundamental en lo planteado por Geirola que se encamina a la noción de “imaginar”. En *Border Santo*, como bien se señala en la cita anterior, Asunción “imagina” a la frontera como una línea, la alambrada que se interpone entre él y su objetivo: el cruce hacia el otro lado. Se hace hincapié en esta distinción porque la idea de desplazamiento que se maneja entre ambos personajes resulta cardinal para que la autora nos muestre las diversas distinciones respecto a la frontera.

Para Ilegala no es una mera línea, sino el desierto en su extensión, donde finalmente perece. Tanto los símbolos de la alambrada como el desierto se convierten en la línea a atravesar por los sujetos migrantes (Ilegala y Asunción), franjas infranqueables que se convierten través de la dramaturgia de la autora como el punto de reflexión donde se evidencian las vulnerabilidades a los cuales dichos personajes se encuentran sujetos. Por tanto, la distinción entre frontera y litoral, o el espacio desértico al que se enfrenta Ilegala no son excluyentes. De hecho, ese desierto forma parte de la frontera que Ilegala intenta cruzar, no es solamente una línea divisoria que se cruza y ya el sujeto encuentra del otro lado y de manera directa lo que busca, sino que el espacio que compone la frontera, aquí desértica, sigue como una extensión espacial que aún presenta vulnerabilidades al sujeto migrante.

De hecho, este marco de vulnerabilidad que señala la dramaturgia, a través de su personaje, nos plantea reflexionar sobre la propia condición de subalternidad del migrante. Pero no precisamente hablamos de su relación con el nuevo contexto, sino con los demás factores de los que depende para emprender y completar su viaje. Varios de los estudios sobre migración dentro del panorama global dialogan de manera general sobre las principales dificultades y problemáticas, desde el punto de vista estadístico, que enfrentan los individuos en esta circunstancia.

A través del monólogo de Ilegala los peligros de la frontera descritos por ella se vuelven cercanos, casi rozando el horror. Primero, lo que significa la frontera, una exten-

sión territorial que en esta pieza tiene su sinónimo en el desierto que intenta atravesar el personaje –como mismo sucedía con Asunción en *Border Santo*<sup>4</sup>– pero que se convierte en una metáfora de soledad, de una travesía siempre inconclusa y llena de consecuencias letales. Es la frontera-desierto la que acoge a ese cuerpo parturiento, a punto de desfallecer, pero también el espacio en el cual aflora y se hace presente la fe, un leitmotiv siempre evidenciado en las obras de la dramaturga:

ILEGALA: El desierto es canijo y más el que lo aguante. Todo es cuestión de resistencia, dicen los polleros, aunque yo creo que es cuestión de fe. Sin fe no se hace nada (Hernández 4).

Conviene observar, como sucedía en la pieza anterior, *Border Santo*, la influencia de la religiosidad o mitología popular que hace al sujeto fronterizo encomendarse a milagros y prodigios de santos. Pues se produce aquí una amalgama de figuras míticas, las cuales desfilan a través de todo el texto como otros personajes más con los cuales la protagonista se relaciona:

ILEGALA: Cualquiera puede ser santo; dentro de poco será lo mismo que ser doctor o abogado o político o ladrón; allí está por ejemplo Jesús Malverde, un forajido que se creía Robín Hood y que ahora es el santo de los narcos. “Hoy ante tu cruz postrado, ¡oh, Malverde!, mi señor, te pido misericordia y que alivies mi dolor. Tú que moras en la Gloria y estás muy cerca de dios, escucha los sufrimientos de este humilde pecador”. Tampoco importa, si tienen sus papeles en regla, si están o no canonizados, porque lo que verdaderamente importa es que la gente crea en ellos, en sus milagros; y si no me creen, allí está Juan Soldado para corroborarlo. A ese le aplicaron la ley fuga cuando fue acusado de violar y asesinar a

---

<sup>4</sup>Nuevamente, y en relación con *Border Santo*, la frontera era vista como la alambrada que limita el paso entre ambos territorios. Una línea divisoria en la que acecha la muerte y en la cual sucumbe Asunción.

una niña, y ahora se convirtió en el santo de los migrantes porque dicen que ayuda a cruzar la frontera (Hernández 8).

En segundo lugar, pareciera darnos *Ilegala* una especie de “manual” para los migrantes, en la descripción de las diferentes vías por las cuales es posible ese cruce fronterizo. Para traspasar la línea prohibida de la frontera, es necesario hacer frente a ciertas peripecias, que aquí son contadas con toda naturalidad. A través de su personaje, la dramaturga expone los diferentes tipos de cruces fronterizos que, si bien algunos parecieran contar con cierta seguridad, siempre hay otro más azaroso:

**ILEGALA:** Con dinero no hay imposibles, hasta cruzar al otro lado se puede. Claro que depende del dinero de que se disponga; por ejemplo, se puede pasar en camión, allí te empaquetan en las cajuelas, entre la mercancía, debajo de los asientos, donde quepas; como pollo, pues. Así pasa mucha gente. También se pasa por debajo de la tierra, por los túneles, como topo, esos caminos son más seguros; dicen que hasta tienen aire acondicionado y luz y todas las comodidades, por eso es tan cara la cruzada. Otra forma de cruzar es nadando. Aunque si no eres buen nadador mejor ni te arriesgues; si tienes suerte y logras atravesar el río, todavía te espera un buen trecho de camino, empapado y hambriento, esos son los mojados. La forma más barata es cruzar a pie por los lugares donde no hay mucha vigilancia, a esos les llaman pateros; y pensándolo bien, para qué se molestan en vigilar si el desierto mismo se encarga de una. Nomás miren: puro barranco seco, arenal, cactus, alacranes y víboras. Si no te agarra la migra, te agarra la insolación, el cansancio, la sed, o cualquier animal ponzoñoso, y se acabó la aventura (Hernández 4).

Este fragmento ciertamente destaca en boca del personaje la necesidad de evidenciar todo el entramado existente detrás de lo que significa el desplazamiento migratorio. La

dramaturga explora a través de su texto dramático una realidad abrumadora, que parece todo el tiempo construirse alrededor de la violencia. Pero lo anterior se vuelve aún más conflictivo cuando se es mujer; la condición de vulnerabilidad es mayor, sobre todo si se emprende el viaje en solitario, donde el sujeto femenino se expone a otros tipos de violencia, como se evidencia con Ilegala.

La relación entre la migración y la violencia posee muy diversas fuentes: el racismo, la xenofobia, la precariedad, por solo mencionar algunos factores. Todo esto se agudiza en el caso de las mujeres a partir de las inequidades de género producidas en este espacio, sustentado esencialmente desde las asimétricas relaciones de poder que se establecen entre hombres y mujeres. Diversos estudios abordan dicha cuestión de la violencia de género en contexto de migración, y el conjunto de riesgos a los cuales se enfrentan durante su trayecto:

Uno de los ejes para explicar la violencia contra las mujeres desde la perspectiva de los estudios de género ha sido el sistema sexo-género, que hace referencia a la construcción social y cultural de la diferencia sexual de los cuerpos y de la reproducción social que establece la dominación de lo masculino sobre lo femenino (Willers 167).

Y este elemento lo expresa de manera directa el personaje. Aquí no se busca solamente externar compasión a través del sentido trágico que transmite la peripecia de Ilegala, específicamente en su condición de subalternidad como migrante, sino también la evidencia de que su vulnerabilidad particular estriba en una inequidad de género. Lo interesante aquí, como se rompe esa cuarta pared para dirigirse al público y hacerlo caer en cuenta aún más de dichas vulnerabilidades. Ser mujer se convierte en otra batalla contra la violencia durante el cruce, y para la dramaturga Ilegala se convierte en una representación fiel de ese sufrimiento:

ILEGALA: Pero lo peor es que te perjudiquen los polleros; a esos sí hay que tenerles miedo porque dependes de ellos. Por lo bajito te roban tus pertenencias o te abandonan a tu suerte, pero también hay otros que no se conforman con eso; hay otros que te roban ya sabes qué (*en voz baja*) lo que está en tus bragas; y te hurgan, te manosean, te voltean al derecho y al revés, hasta que te revientan ¿Sabes de lo que estoy hablando? Sí lo sabes, se te ve en la cara, hermana (Hernández 4-5).

En el interesante texto editado por Begonya Saez Tajafuerte, *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, se hace referencia, sobre todo aquí rescatando las consideraciones de Butler, a la existencia de una distribución desigual de la vulnerabilidad en el género, que puede producir expresiones de violencia. Y es uno de los puntos que se explota en la obra. La primera violencia proviene al asumir la vulnerabilidad del atributo femenino. A esto habría que añadirle igualmente su condición de migrante, que entraña una doble exposición a esa violencia. En referencia a lo anterior, Butler arguye:

la vulnerabilidad no puede ser concebida de manera limitada o como una mera disposición subjetiva. Al ser una condición que coexiste con la vida humana – concebida como vida social y ligada al problema de la precariedad (...) es, por tanto, establecer nuestra dependencia radical no solamente respecto a los otros, sino respecto a un mundo continuo (Butler 48).

Este punto pone el acento en comprender la vulnerabilidad como una condición a la vez social y política. En la obra, Ilegala asume la posición vulnerable de las mujeres, si lo entendemos desde lo social, al saberse expuesta a las vejaciones sexuales de los coyotes o polleros, de los cuales depende para poder realizar el trayecto. Por otro lado, y desde lo político, como sujeto migrante se encuentra sujeta a las pulsiones subalternas que la someten no solo frente a otros individuos, sino también desde la desprotección institucional.

Igualmente es un aspecto que se vincula con la noción de identidad, entendida en su dimensión física. Esta es una identidad objetiva; como cuerpo, acarreamos fronteras que dependen de varios factores: raza, etnia, clase social, género, etc.; razón por la cual podemos hablar de su construcción política. Por ejemplo, como mujer, Ilegala es portadora de elementos simbólicos, de una feminidad que la condiciona frente a otros sujetos masculinos y de ahí su vulnerabilidad. Y aquí reside uno de los valores añadidos de este trabajo dramático, establecer una crítica a las asimetrías que se evidencian en la frontera y sobre el cuerpo de ese sujeto en desplazamiento.

## V

Con estas dos obras de Virginia Hernández propone distintas representaciones de la mujer, que ciertamente se encuentra filtrado por el abordaje de la temática de la migración. Estas estrategias evidencian, por un lado, la condición sufriente del sujeto femenino, ambas establecen su relación con la frontera desde la vulnerabilidad. Primero Soledad, quien, en su posición de resistencia a ese movimiento migratorio, queda estática en la precariedad de su pueblo, al quedar a la espera de su marido Asunción, y posteriormente subsumida en el fanatismo popular religioso de los restantes personajes femeninos que la santifican. Por otro lado, Ilegala, dispuesta a realizar el viaje fronterizo, se enfrenta no solo al vasto y peligroso territorio del desierto, sino también a su doble condición gestante: la droga que lleva en su cuerpo, que siempre intenta salir, y su hija. Cabe destacar la cuestión de la maternidad de estos dos personajes, que son manejadas esencialmente como un aspecto inherente de su vulnerabilidad y no resultan fortuitas. En su texto “Geometrías vulnerables”, Rosa María Rodríguez Magda menciona que:

La maternidad, en su dimensión de proximidad, contacto, responsabilidad, deja de ser un vestigio de animalidad natural y primitivismo que entorpece la emancipación del individuo, para convertirse en una nueva matriz ontológica desde donde pensar la relación con los otros (Rodríguez 41).

Es precisamente esta posición maternal la que las pone en juego con los demás personajes y de la cual se emancipan: Soledad la emplea como justificación para que su esposo Asunción no se fuera a cruzar la frontera. A esta imposibilidad, retiene a su no nacido en el vientre por el porvenir incierto al cual se enfrenta, que también se convierte en su poder decisión sobre su cuerpo, como forma de logra una resistencia dentro del marco de desasosiego y violencia generado dentro del ámbito de la migración, que al final, como sucede con Ilegala, termina en la muerte:

LA PARTERA: Olvídate de eso. Lo primero es que nazca la criatura. Ándale, Soledad, que se nos queda. ¡Muchacha, por el amor de Dios! Dale resuello, déjalo salir, ¡déjalo respirar!

SOLEIDAD: ¡Se me va a ir como el Asunción! Me va a dejar en cuanto pueda. Mejor que no.

LA PARTERA: No lo retengas, mujer. Se te va a voltear el escuincle. Anda buscando salida. Se va a atravesar. ¡Te va a destrozar las entrañas!

SOLEIDAD: ¡Asunción! ¡Ayúdame, Asunción! (Hernández 95-96).

En la misma tesitura se incluye Ilegala, su alienación en el desierto, frente a la ausencia de los santos y en un acto de rebeldía, asumiendo su condición como sujeto migrante, vulnerado, termina con su embarazo y deja de ser un cuerpo victimizado frente a los peligros de trayecto fronterizo:

ILEGALA: ¡Yo soy la ilegal, la que está fuera de la ley, la desobediente, la renegada, la indocumentada! ¡Yo soy ILEGALA!; ese es mi nombre y mi apellido, y mi dominio es este campo minado que soy yo misma, mi campo santo, mi panteón. Yo lo reclamo en mi nombre y en el nombre de todos los que han sucumbido y sucumbirán en este trance. Yo, yo y sólo yo. Ese es mi credo, santo y seña juntos. Aquí estoy yo, y me declaro ¡SANTA! (Espera un momento. Nada pasa).

(...)

¿Quién quiere una santa preñada de alucines? (Se abre el vientre, las cápsulas de cocaína caen y explotan. La imagen de la santa se difumina en el polvo blanco)  
(Hernández 14).

Son cuerpos mediados por la maternidad, afectados por la migración, que se metaforiza en la frontera. Es el espacio que no solo se convierte en una puerta hacia la cual se intenta volar para otro lugar idealizado, sino igualmente del sufrimiento y el extravío. En la frontera parece el esposo de Asunción, y en este mismo desierto Ilegala desaparece. Más allá de generar diversas posiciones con la noción de frontera, que pudieran incluso poner en entredicho el manejo del término en cada obra, se convierte en una de las tantas aristas con las que juega la dramaturga para dar cuenta de la extensión de dio término a la hora de abordar la migración.

La praxis teatral de Virginia Hernández explora desde distintas estrategias la relación que se establece entre sujeto femenino y migración. Su objetivo principal: establecer una reflexión crítica, desde el trabajo dramático, a la violencia que se ejerce desde las inequidades de género producidas en este espacio, sustentado esencialmente a partir de asimétricas relaciones de poder. Son temas dispuestos desde un *locus* de enunciación propio, pero que perfectamente da cuenta de las múltiples perspectivas tanto estéticas como políticas que son atravesadas y abordadas desde el campo teatral.

© Joan Fellove Marín

## Bibliografía

- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficante de Sueños, Madrid, 2011.
- Butler, Judith. “Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación”. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Begonya Saez Tajafuerce (ed.). Icaria. Mujeres y Cultura, 2014.
- Castles, Stephen y Mark J. Miller. *The age of migration: International population movement in the modern world*. The Guilford Press, New York, 1998.
- Geirola, Gustavo. “De la frontera al litoral: procedimiento de violencia dramaturgica en tres obras de Virginia Hernández”. *Argus-a. Artes y Humanidades*, vol. XI, 41, 2021,
- Hernández, Virginia. *Border Santo. Antología de teatro latinoamericano*. Lola Proaño y Gustavo Geirola (comps.). Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), 2016.
- . *Ilegala*. PDF libre, 2010.
- Le Bot, Yvon. “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”, *Foro internacional*, 3, 2006, 533-548.
- Lind, Amy y Jill Williams. “Afianzando los derechos de las mujeres: militarización fronteriza, seguridad nacional y violencia contra las mujeres en la frontera México-Estados Unidos”. *Mujeres y escenarios ciudadanos*. Mercedes Prieto (ed). FLACSO, 2008.
- Mèlich, Joan-Carles. *El otro de sí mismo. Por una ética desde el cuerpo*. Colección Textos del cuerpo, 2010.
- Pizarro, Jorge Martínez. “Feminización de las migraciones en América Latina: discusiones y significados para políticas”. *Seminario mujer y migración. Región de la Conferencia regional sobre migración*, 2007, 125-131.
- Rodríguez Hicks, Sonia. “Mujeres en movimiento: la representación de la migración femenina en los cuentos de Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte y Rosario Sanmiguel”. Tesis de doctorado, University of New Mexico, 2017.

Rodríguez Magda, Rosa María. “Geometrías vulnerables”. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Begonya Saez Tajafuerce (ed.). Icaria. Mujeres y Cultura, 2014.

Tapia Ladino, Marcela. “Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: Reflexiones para un debate”. *Estudios fronterizos*, 18, 2017, 61-80.

Willers, Susanne. “Migración y violencia: las experiencias de mujeres migrantes centroamericanas en tránsito por México”. *Sociológica*, año 31, 89, 2016, 163-195.