

Voces de la invisibilidad: una lectura crítica sobre la mujer migrante en *Border Santo e Ilegal* de Virginia Hernández

Joan Fellove Marín y Hugo Salcedo Larios
Universidad Iberoamericana Ciudad de México
México

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. Con más fuerza y aún sobre las condiciones que suelen enfrentar los varones, las mujeres migrantes suelen enfrentarse a situaciones de mayor desigualdad y, muchas veces, a rasgos de violencia física que limitan el ejercicio de sus derechos, así como su protección. En su robusto devenir, el teatro latinoamericano no ha dejado de evidenciar las diversas problemáticas que supone la migración forzada, 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 partir de las experiencias disímiles que se producen durante los desplazamientos. Además, todo transita igualmente por las rupturas establecidas entre el lugar de origen y fuera del mismo, aspecto que permea la construcción del sujeto. Este artículo tiene la intención de analizar cómo son representados 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 y que se agravan desde las intersecciones de clase, racialidad, orientación sexual, religión e incluso afiliación política. En este sentido se toman como objetos de análisis dos piezas de la dramaturgia mexicana *Border Santo* (2001) e *Ilegal* (2010), ambas estrenadas, que permiten establecer una mirada hacia estos cruzamientos críticos.

I

En el ámbito literario la migración constituye 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, el texto dramático no ha sido esquivo a estas nociones que evidencian las dinámicas representacionales sobre la condición migratoria de los sujetos, así como el abordaje de sus experiencias y vivencias frente a esta circunstancia. Es una mirada que parte de reflexiones heterogéneas tanto en su temporalidad como en la forma de abordaje. A partir de esta consideración se generan claves para comprender la manera en la que la escritura dramática percibe la migración, apoyándose en estrategias discursivas para resaltar características estéticas que evidencian la validez y pervivencia de una temática que aún sigue teniendo una influencia determinante dentro del escenario cultural de América Latina.

Sin embargo, 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 según el término utilizado por Stephen Castles y Mark J. Miller (1998), ha tenido un impacto cualitativo. Este hecho reformula ciertos análisis desde el punto de vista social y cultural, profundizado en una ineludible perspectiva de género con el objetivo de abrir el diapasón investigativo. Así es como cabe destacar que tanto en el género narrativo como en el dramático, el personaje femenino va volviéndose presente como parte de esa realidad evidenciada en y desde la migración –sobre todo en el siglo XX–, donde su papel generalmente se evidencia como quien se queda en el lugar de origen, o bien como acompañante del sujeto masculino. Por supuesto, este es un aspecto que ha ido transformándose puesto que aparecen ejercicios que abordan las experiencias particulares durante el tránsito y la forma en que el personaje femenino se reconoce o percibe en su posición migrante; hay lugar también para la reconfiguración de su deseo e identidad en el nuevo espacio geocultural en el que se inserta y las relaciones que establece con otros sujetos en la misma situación, frente a los que a menudo resulta víctima de una violencia patriarcal sistémica, racista y sexual (Lind y Williams 140).

Precisamente aquí reside el potencial dramático del abordaje de la mujer como personaje dentro de piezas dramáticas que anuncian el tema migratorio, punto acuciante que se vuelve parte de una denuncia social cada vez más extendida. Sucede de esta manera porque

la condición de las mujeres puede estar sujeta a una doble, digamos, forma de violencia: primero, por la situación de subalternidad en la que se encuentra expuesto el sujeto migrante durante su trayecto o bien, dentro del nuevo espacio que la mayor de las veces es desconocido. En segundo lugar, como cuerpo femenino, que se encuentra atravesado por los marcos patriarcales que lo sitúan en un peldaño más abajo, muchas veces de invisibilización y vulnerabilidad frente al sujeto masculino, aunando los mecanismos de desprotección y abuso general que ellas pueden sufrir (Pizarro 127).

II

Ahora bien, resulta necesario establecer las diferencias fundamentales que aparecen al interior del gran mosaico de la migración; es decir, se pretende comprender que las experiencias territoriales son sociales y culturales a la vez, y que sin duda poseen un espacio semántico semejante pero que entrañan significados distintos.

En este punto es donde conecta la referencia al concepto de frontera con el que dialogan estrechamente las obras de Virginia Hernández López (Nayarit, México, 1959). 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 aquí estrechamente ligado al concepto de diáspora, es entendida como las “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 establecer vínculos con la experiencia de cruce espacial, de ese traslado, que habla de una convergencia de narrativas migratorias sobre la cual se yuxtaponen diversos elementos culturales, así como el 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 como de acercamiento que pone en presencia y diálogo elementos culturales diferentes, a partir de la coincidencia de sujetos de diversos espacios geoculturales allí congregados. Esta área se consolida a partir de los nexos entre la cultura del allá y el acá, donde el primero corresponde a los Estados Unidos y el segundo al territorio mexicano fronterizo, como en la relación

establecida entre dos espacios y dos tiempos. Estas cuestiones, entendidas desde la experiencia del sujeto, pasan a ocupar un espacio semántico que aproxima la idea de frontera con los conceptos de diáspora, migración o exilio, relacionados igualmente mediante la noción de desplazamiento geográfico.

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.

En este sentido, en uno de sus estudios 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 él como una especie de línea que puede ser cruzada al instante, un límite impuesto desde lo geoplítico, 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 pieza de 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".

De hecho este concepto de "litoral" en la obra de nuestra autora, excede su definición geográfica y se convierte en esa zona de borde donde dos campos heterogéneos se tocan sin mezclarse: el campo del saber (lo simbólico) y el campo del goce (lo real). Lo simbólico está representado por el lenguaje, las leyes, las promesas del "sueño americano", la estructura familiar y la religión organizada; es el universo de sentido que el sujeto habita. Lo real, en cambio, es el desierto, la violencia indecible del traficante de personas, la deshumanización, el cuerpo reducido a su mínima expresión biológica y, finalmente, la muerte.

Por tanto, y siguiendo las orientaciones de Geirola, la frontera/litoral se convierte en el espacio donde el orden simbólico fracasa. Las leyes de protección se desvanecen, las promesas del "otro lado" se revelan como un vacío, y la fe se muestra impotente. Es en esta falla

donde el sujeto migrante es producido, no por inclusión, sino por exclusión. El "norte" opera como la figura del Gran Otro —retomando el concepto lacaniano que hace referencia a la alteridad radical determinante de los deseos de los individuos y el funcionamiento de la sociedad (Lacan, 1987)—, como una instancia simbólica que supuestamente garantiza el orden y el sentido. Sin embargo, este Gran Otro es inconsistente: no responde, o su única respuesta tal pareciera que es el trauma.

Otro de los puntos significativos relacionados con el concepto radica en la conexión establecida del sujeto migrante con el espacio vecino que conlleva, en ocasiones, su idealización y su marca histórica. Este vínculo resulta 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 que ya han quedado 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. Recuperando 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).

III

En el primer momento del comentario nos referiremos a *Border Santo* (2001), pieza en la cual la dramaturga, actriz y directora nayarita radicada en Ensenada, Baja California, contribuye a evidenciar la relación migratoria histórica que ha marcado al sujeto mexicano en relación con su desplazamiento prioritario hacia los Estados Unidos. Por otro lado conviene demarcar la forma en que es representado el personaje que emigra, los estereotipos e imaginarios contruidos a su alrededor, y la forma en que es atravesado por bordes culturales, corporales y económicos que parten de la idea de frontera que tiene esta ficción dramática.

A pesar de que Hernández realiza una especie de cartografía de este sujeto en el ámbito migratorio a través de los numerosos personajes que construye, aquí la mujer es configurada específicamente como la persona que se queda atrás, al cuidado de los niños, mientras el esposo –como garante de la economía familiar– tiene la función heredada y consolidada por la cultura patriarcal, de realizar el cruce hacia “el otro lado”, en busca de mejores oportunidades económicas. Aquí la motivación migrante es la carencia de oportunidad laboral en México y, al tiempo, la inserción en el campo del trabajo estadounidense. Por supuesto, se debe tener en cuenta que la autora hace referencia al contexto mexicano en la franja de co-lindancia internacional, de su *locus* de enunciación donde se producen otras motivaciones y relaciones con la noción migratoria imperante. 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 - puesto que en el contexto de la pieza se encuentra en pleno embarazo-, a que su pareja no intente el peligroso cruce, ya que puede ser que no regrese y se pierda el alumbramiento del hijo, 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 2016, 83)

El fragmento anterior demarca la condición económica y social de la pareja mediante giros y acentos lingüísticos de la mujer que procuran el retrato de quienes han subsistido por sus labores en el ámbito rural. Ella quiere persuadir al marido de su intento, proporcionándole una idea de pertenencia en el lugar que reconoce porque siempre ha sido su territorio, pero limitando la posibilidad de la experiencia y el papel funcional dentro de la tradición heteropatriarcal del varón por abandonar esposa, hijos y terruño y emprender el viaje hacia el “otro lado”.

Por otro lado, resulta interesante considerar la forma en la que esta idea del desplazamiento migratorio se gesta a través del anhelo y la profunda superstición que circunda a los personajes, a través de un imaginario mítico cimentado en la religión popular de esa zona fronteriza del norte:

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. Ya hasta se está poniendo descolorida de tanto polvo y sudor que le ha caído. Yo estaba desesperado, la mera verdad. Ya recorrí casi toda la región siguiendo al Altar. Y con el conque que un día se aparece aquí y luego jala pa' otro rumbo, pos ahí he andado, pa'rriba y pa'bajo. Y es que dicen que es un santo peregrino, que anda de lado a lado de la frontera, auxiliando a todos, protegiéndolos a todos por igual y que se aparece en muchos lugares a la vez (Hernández 2016, 81).

El dicho de Asunción demarca su sentido de valor por la verdad y la demostración de respeto, al ofrecer inclusive su apellido al interlocutor. También, sin menoscabo, declara la intención de su presencia en aquél sitio, proporcionando un rasgo de creencia en la religión católica y los santos a quienes considera aliados trascendentes en su faena. Sin embargo, conviene señalar que -igual como sucede en el contexto real- la sinceridad convierte más vulnerable al sujeto migrante quien, en su claro afán por alcanzar el objetivo propuesto, va desprendiéndose del probable enigma que lo resguarda sin considerar el riesgo por abrirse ante quien no conoce.

Otros de los personajes femeninos de la dramaturga que no se construye directamente como migrante es el de La Mujer, que se presenta como el signo de esperanza a manera de un faro para los que puedan perderse en el desierto real o el limbo mítico de la frontera.

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.

ASUNCIÓN: Gracias, señora (Hernández 2016, 82).

La Mujer emula la ficción imaginativa con que está plagado el denominado realismo mágico, con importantes referencias en la producción literaria de México. De esta manera, por ejemplo, el segmento invita a pensar en piezas como *El Encanto, tendajón mixto* (1958) de Elena Garro donde la mujer misteriosa confunde a los arrieros que la encuentran circunstancialmente en su camino a la labor en el campo; o en algunos dramas de Óscar Liera (*El camino rojo a Sabaiba*), Víctor Hugo Rascón Banda (*Alucinada*), Medardo Treviño (*En el centro del vientre*), etcétera.

Y es que, por su parte, el eterno afán de cruzar hacia el “otro lado” se concatena con quienes desean utilizar la necesidad en una forma de comercio que despliega una ramificación de múltiples abusos. Esta lamentable condición forma parte de una realidad tangible que se evidencia de manera significativa en el texto dramático. Las supersticiones y propagandas engañosas, así como todas circunstancias que rodean la idea de la migración -específicamente aquí en el cruce hacia Estados Unidos-, dan cuenta de ese gran mosaico:

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. Adórnele El Altar con la rama de la gobernadora. Con la espina del cactus corónele su bendita frente... (Hernández 2016, 85).

Este nivel de alegorización y de ciega fe en los santos y sus efectos milagrosos atraviesa de una manera u otra a todos los personajes de la obra y además posee, en el caso de las mujeres, un significado específico. Conviene así 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” y tiene la fuerte intención de mejorar su vida mediante el cruce a Estados Unidos, lo cual refuerza la idea de relegación hacia el plano secundario de la espera en la pobreza, la precariedad. Mientras que la segunda, Martha, configurada como 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 whit the shipment. Temprano, Marthita, usted sabe, con el embarque. Mi cruza. You now, that those people don't wait.

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

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 trai al “santo” (Hernández 2016, 97).

El diálogo explica la confianza en el santo milagroso: amuleto en que se deposita la creencia de un compañía protectora.

En el caso de las restantes figuras femeninas, ellas son representadas como un coro de fanáticas religiosas que solo participan para reforzar una fe absoluta; su presencia afirma una creencia que realmente no existe o bien, que es infundada por el deseo de colocar su destino en manos del portento maravilloso. La pulsión religiosa de este conjunto 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 los demás 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 2016, 84-85).

De nueva cuenta aparece la necesidad económica ligada a una ignorancia que se explota por parte de la delincuencia bien organizada. Por otro lado, la fe produce un proceso de cosificación que roza en un acto de horror, evidente por ejemplo cuando esta masa de mujeres 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...

BEATA 2: No se mueve, no se queja, nomás recurre a su nombre, que es como quiere que se le llame. Póngale atención tantito pa que vea, escúchela padrecito (*Silencio*).

SOLEDAD: (*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 ungida! ¡Ella es la verdadera patrona del pueblo de Los Álamos! (*Hacia Soledad*) ¡A ti clamamos, bienaventurada!

TODAS: ¡A ti clamamos! (Hernández 2016, 110-111).

El uso del coro de beatas y ciertos elementos de realismo mágico en *Border Santo* funcionan como una representación del imaginario colectivo y sus trampas. Como analiza Rocío Galicia (2008), la religiosidad popular en la frontera es un complejo sistema simbólico que los sujetos construyen para lidiar con la precariedad y el trauma. Sin embargo, en la obra de Hernández, este imaginario se revela como una trampa. El coro no ofrece consuelo o apoyo genuino, sino que impone una lectura (Soledad como la Virgen) que aplasta la subjetividad de la protagonista, convirtiéndola en un fetiche para el goce colectivo.

Por tanto, la fe se convierte en fanatismo, y la esperanza en una ilusión que perpetúa la subalternidad. La forma teatral replica la violencia que denuncia: la estructura de la obra despoja al espectador de la comodidad de la compasión descriptiva, forzándolo a confrontar la falla estructural que sostiene la tragedia. En este sentido y dialogando con los postulados de Gustavo Geirola sobre la “violencia dramaturgica” en la obra de Hernández, la autora interpela al espectador, obligándolo a reconocer su propia implicación en la construcción de estos imaginarios y en la perpetuación de la violencia. El conocimiento de la autora también como directora escénica le permite fluidez en el desarrollo de sus planteamientos.

Esta referencia a las prácticas supersticiosas de sus personajes, fuertemente encarnadas en el sujeto femenino que busca respuesta a sus vicisitudes, no solo se convierte en una crítica social al evidenciar la manera en que dichas prácticas se vuelven 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 el texto que esta concepción milagrosa, influenciada a su vez por el patrón estadounidense, se vincula sobremanera a las figuras femeninas expresando sometimiento de índole patriarcal ya que solo las constriñe a su posición de espera por el varón que ha partido. La relación de ellas con el proceso migratorio es atravesada por la subjetividad del sujeto masculino, relegada a un rol pasivo que en la pieza se expresa a través del fanatismo.

En relación con lo anterior, conviene destacar que los reparos y reproches de Soledad -más apegada a la tierra e insistiendo todo el tiempo a Asunción a que desista del cruce-, determinan que ella resulte 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. De esta manera ella se convierte en mártir, una nueva santa para dirigir ahora la creencia.

Por supuesto se debe tener en cuenta que la dramaturga se refiere y escribe desde un contexto fronterizo, claramente ubicado en la geografía mexicana adyacente a Estados Unidos que atraviesa las relaciones individuales con su propia realidad social, amplificadas con referencias contantes en el cruce, la urgencia económica y el supuesto paraíso en el “otro lado”. Al respecto suscribe 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 resuene con elementos comunes con otras fronteras. Dicha materialidad metafórica 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).

Esta obra y en general la producción de Virginia Hernández, se reconoce como una dramaturgia de frontera, cuya referencia no es simplemente el que se refiere al espacio limítrofe, sobre todo cuando se comprende la fragilidad del migrante que es empujado a emprender dicha travesía. También la frontera es pensada aquí desde un sentido geopolítico y socio-cultural, donde el sujeto en desplazamiento forzado se expone a una compleja fragmentación identitaria.

En este punto cabría mencionar la importancia de uno de los personajes dentro de la obra que encarna 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. En el texto dramático en cuestión se lee:

Una última cosa: me dicen pachuco, cholo, gangbanger, 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 2016, 112).

Comenta al respecto 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 2021, 27).

Por tanto, con la intervención de este personaje la dramaturgia 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 el sentido trágico de la migración, de los que no pueden llegar al tan ansiado destino.

IV

En una línea paralela se mueve la pieza *Ilegala* que hace hincapié en visibilizar con más fuerza las problemáticas sociales que penden sobre la mujer migrante. Aquí la resolución es a partir de una voz monologal; esto no impide que el personaje se convierta en portavoz de muchas otras voces de migrantes expuestas a la violencia que supone dicha circunstancia.

Ilegala –femenino de ilegal y nombre de la protagonista– es una mujer embarazada que se encuentra a punto de dar a luz (de nueva cuenta el recurso utilizado en la pieza antes aludida), y que -aún en esta circunstancia- se dispone a realizar el cruce hacia el Norte (Estados Unidos). Sin embargo, para lograr este objetivo ha ingerido droga para transportarla como “mula” y 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.

Ahora bien, la particularidad esencial 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 aspecto resulta relevante si se comprende que no solo se está abordando la cuestión migratoria en sentido estricto, sino también el contexto social que rodea a esta otras tantas mujeres migrantes, dentro de la vorágine de adversidades a la que se expone cuando se decide el tránsito individual.

La cualidad de interés en las piezas de Hernández reside también en el desarrollo de sus estrategias dramáticas que no solo narran estas problemáticas, sino que las encarnan. La elección del monólogo en *Ilegala* es una decisión política fundamental. Refleja el solipsismo y el aislamiento radical del sujeto en la frontera; no hay un otro a quien dirigir la palabra, solo el eco de la propia voz en el vacío del desierto, ahora convertida en ese resto que cae del cuerpo, último vestigio de la subjetividad antes de su disolución. Es así que la voz monologal no constituye simplemente una técnica narrativa, sino una representación de la imposibilidad de un diálogo auténtico en un terreno donde la comunicación se ha roto y el

sujeto se encuentra desamparado. Además, se convierte en la manifestación de una queja que no encuentra respuesta y que, por lo tanto, se vuelve autorreferencial, un lamento que se consume en sí mismo.

Lo que resalta es la vulnerabilidad múltiple que expone a la protagonista. Así, leemos que: (1) ella es una mujer, (2) está embarazada, (3) su estómago lo ha llenado de droga, y (4) se encuentra en medio del desierto. Asistimos a la presencia de un cuerpo desgarrado y en sufrimiento (si tenemos en cuenta, sobre todo, la doble carga que lleva en su vientre: el fruto de su concepción y la mercancía que la obliga a delinquir). Esta condición extrema, exacerbada por la intersección de género, clase y situación migratoria, la convierte en un cuerpo-objeto, un mero instrumento para el goce del Otro. Rocío Galicia y Gabriel Yépez, en su compilación *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México* (2011) descansan su análisis en cómo el cuerpo se convierte en el último territorio de una soberanía precaria en el teatro fronterizo, un espacio donde la existencia casi siempre pende de un hilo. En la obra, y en estas condiones, su exclamación resuena de manera patética:

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 2010, 1).

En relación con la vulnerable cuestión corporal, resulta cardinal rescatar ciertas coordenadas manejadas por Joan-Carles Mèlich en su 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” (Mèlich 22-23). O sea, pues, que dicha condición se expresa desde distintas aristas. Es una consideración que aproximamos, por ejemplo, a la figura del migrante en general, comprendiendo que su mayor vulnerabilidad se refleja y pasa concretamente por su cuerpo. El viaje migratorio ya sea fronterizo, diaspórico, etcétera, supone

una confrontación, en ocasiones violenta, con un otro o con el propio espacio que se transita y que, como tal, se pretende domeñar.

En su obra, Hernández explota ese anunciado ámbito de vulnerabilidad y violencia sobre la sujeto migrante; 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 2010, 1).

Y en segundo lugar, la expresión de flaqueza proviene del mismo 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 (Hernández 2010, 1).

Este marco de vulnerabilidad que señala la dramaturga a través de su personaje, 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 o 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 estas cruentas circunstancias.

A través de la voz monologal de Ilegala los peligros de la frontera descritos por ella se vuelven cercanos, reconocibles, de manera entonces que rozan con el horror. Primero, lo que significa la frontera: una extensión territorial que en esta pieza tiene su sinónimo en el desierto que intenta atravesar el personaje, como sucedía con Asunción en *Border Santo*;

aunque en esta pieza la frontera es 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. En *Ilegala* la línea de frontera se convierte en una metáfora de soledad, de una travesía condenada a estar inconclusa y aún así, llena de consecuencias letales. Es la frontera-desierto la que acoge a ese cuerpo parturiento a punto de desfallecer, pero también es el espacio en el que aflora y se hace presente la fe; un punto referencial siempre evidenciado en las obras de la autora:

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 2010, 4).

Conviene observar que, como sucedía en *Border Santo*, es determinante para el movimiento dramático la influencia de la creencia religiosa entreverada con cierta mitología de tipo popular, que hace al sujeto fronterizo encomendarse a milagros y prodigios de los santos en quienes deposita toda posibilidad de éxito. Este es el lienzo que concentra aquí una amalgama de figuras míticas que desfilan a través de todo el texto, así como otros personajes con los que 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, Malverdel, 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 una niña, y ahora se convirtió en el santo de los migrantes porque dicen que ayuda a cruzar la frontera (Hernández 2010, 8).

Luego, la Ilegala proporciona una especie de “manual” o instructivo para los migrantes, en el que describe las diferentes vías por las cuales es posible ese cruce fronterizo. Para traspasar la “línea prohibida” de la frontera, es necesario resolver con fortuna ciertas peripecias que en la obra son contadas con total naturalidad:

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 2010, 4).

El fragmento destaca en boca del personaje la necesidad de evidenciar todo el entramado existente detrás de lo que significa el desplazamiento migratorio, aunque no se detiene en detallar la cadena de corrupción que sostiene cada una de las vías prohibidas de acceso al país vecino. La dramaturga explora una realidad abrumadora que parece todo el tiempo edificarse alrededor del peligro. Pero todas las opciones de acceso indocumentado se vuelven aún más conflictivas cuando se trata de una mujer; la condición de vulnerabilidad es prominente, y aún más cuando se emprende el camino de forma solitaria.

La relación entre la migración y la violencia posee muy diversas fuentes: el racismo, la xenofobia, la precariedad, la corrupción, por mencionar apenas algunos cuantos factores. Y, sin embargo, todo 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, y la preponderancia de una sociedad machista y patriarcal. 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 (Millers 167).

Esta cuestión la expresa de manera directa el personaje. Aquí no se busca solamente externalizar 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:

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 2010, 4-5).

En el texto editado por Begonya Saez Tajafuerte, *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (2014) se hace referencia a la existencia de una distribución desigual de la vulnerabilidad en el género que puede producir expresiones de violencia. Y es este uno de los puntos que se explora en la pieza en cuestión. La primera violencia proviene al asumir la vulnerabilidad del atributo femenino al que se añade 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).

Esta referencia pone el acento para comprender la vulnerabilidad como una condición social y a la vez política. En la obra, *Ilegala* asume la posición vulnerable de las mujeres, entendiéndola desde el ámbito social, al saberse expuesta a las vejaciones sexuales de los traficantes de personas y de quienes depende para poder efectuar el trayecto. Por otro lado, desde el plano político, como migrante se encuentra sujeta a las pulsiones subalternas que la someten no solo frente a otros individuos, sino también desde la desprotección institucional. Igualmente, se trata de un aspecto que se vincula con la noción de identidad, entendida en su dimensión física. Se trata, en todo caso, de una identidad objetiva que como cuerpo acarrea fronteras que dependen de varios factores irrenunciables: raza, etnia, clase social, género, etcétera. Esta consideración invita a referir la idea de construcción y constitución política de los sujetos. De esta manera, por ejemplo, como mujer, la protagonista del drama es portadora de elementos simbólicos, de una feminidad que la condiciona frente a otros sujetos masculinos y de ahí entonces su mayor vulnerabilidad.

✓

Con estas dos piezas, Hernández López propone distintas representaciones de la mujer que ciertamente se encuentran filtradas por su abordaje de la temática de la migración y los vectores que la atraviesan. Las estrategias escriturales evidencian, por un lado, la condición sufre del sujeto femenino, al tiempo que establecen su relación con la frontera desde la vulnerabilidad. Primero es Soledad en *Border Santo* 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, y posteriormente subsumida en el fanatismo popular del resto de los personajes femeninos que con ignorancia la llevan a la santificación. Por otro lado, se encuentra la *Ilegala*, dispuesta a realizar el viaje fronterizo, quien se enfrenta no solo al vasto y peligroso

territorio del desierto, sino también a su doble condición gestante: la sustancia ilícita que ha decidido transportar en su cuerpo y su propia y legítima hija.

Cabe destacar la cuestión de la maternidad de estos dos personajes que es manejada como un aspecto inherente de su vulnerabilidad y que en las piezas no resulta fortuita. 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: aunque sin efecto positivo, Soledad la emplea como razón para que su esposo no exponga al cruzar la frontera. Ante su fracaso, ella retiene a su “no nacido” en el vientre, por el futuro incierto al que ahora se enfrenta, y que -a su manera- se convierte en su poder de decisión sobre su cuerpo:

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!

SOLEDAD: ¡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!

SOLEDAD: ¡Asunción! ¡Ayúdame, Asunción!

LA PARTERA: (*Se persigna*) Bendito sea Dios. Yo así no puedo hacer nada. Hazle como puedas.

(*Soledad queda sola. Luego, emite un grito desgarrador*) (Hernández 2010, 95-96).

En *Border Santo*, la maternidad de Soledad también se problematiza desde esta lógica. De hecho, su decisión de retener al hijo en su vientre no es un acto de santidad pasiva como lo

interpreta el coro de beatas, sino un acto radical de resistencia contra el tiempo y el desplazamiento. Si el deseo de su esposo Asunción está orientado por la pulsión de muerte hacia la frontera, el de Soledad es una tentativa desesperada por anclar la vida, por detener la cadena de significantes que arrastra a su familia hacia el vacío. Su cuerpo se convierte en una frontera interna, un último bastión contra la disolución. La maternidad deja de ser un dato biológico para convertirse en una compleja estrategia política y subjetiva frente a lo real de la frontera.

En la misma tesitura se incluye la Ilegala y su alienación en el desierto. Ella, ante la ausencia de los santos y en un acto de rebeldía, acaba con su embarazo y deja de ser un cuerpo victimizado, expuesto 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 2010, 14).

Los de las mujeres son cuerpos mediados por la maternidad, afectados por la migración que se metaforiza en la frontera. Este espacio no solo se convierte en una puerta hacia la que se intenta volar, sino que, al mismo tiempo es el área del sufrimiento y el extravío. En la frontera fallece el esposo de Soledad, y en este mismo desierto Ilegala desaparece.

La problemática del cuerpo es central, y no solo como receptor de violencia, sino como el lugar del goce, ese exceso mortífero que está más allá del principio del placer. En *Ilegala*, el cuerpo de la protagonista es el epítome de esta condición. Es, simultáneamente, un cuerpo-madre y un cuerpo-"mula", portador de vida (el feto) y de muerte (la droga). Esta doble carga es la metáfora perfecta del goce que consume al sujeto desde adentro. Su cuerpo

no le pertenece; es el campo de batalla donde el otro (el narcotráfico, la economía de la supervivencia) inscribe su ley, transformándolo en un objeto. El cuerpo se convierte en el último territorio de una soberanía precaria.

Es por eso que el acto final de *Ilegala*, abriéndose el vientre en un gesto de "santificación" autodestructiva, es la culminación de esta lógica. Si el sistema la ha reducido a un objeto-contenedor, su acto final es una reapropiación violenta de ese cuerpo. Es un acto que subvierte la lógica del narcotráfico (destruye la mercancía) y la lógica de la maternidad (interrumpe la gestación), pero lo hace a través de la propia aniquilación. En el desierto, donde el orden simbólico colapsa, el único acto de soberanía que le queda al sujeto es coincidir con su propia desaparición, un encuentro fatal con una realidad que la pulsión de muerte venía anticipando.

La praxis dramática de la dramaturga explora desde distintas estrategias la relación entre los sujetos femeninos y la migración. Su objetivo principal: establecer una reflexión crítica de la violencia que se ejerce desde las inequidades de género producidas en el espacio fronterizo, sustentado a partir de asimétricas relaciones de poder. Son temas dispuestos desde un *locus* de enunciación propio pero que da cuenta de las múltiples perspectivas tanto estéticas como políticas. Su teatro no ofrece respuestas fáciles ni redención. Por el contrario, su poder político y estético reside en su capacidad para formular la pregunta correcta: ¿qué queda del sujeto cuando el Gran Otro no responde, cuando lo simbólico se desgarra y la única certeza es el vacío de lo real? La contribución de Virginia Hernández es mostrarnos que, en el desierto de la frontera norte mexicana, lo que se pierde no es solo una nacionalidad o un futuro económico, sino la consistencia misma del ser, la ilusión de una subjetividad unificada y autónoma. Su dramaturgia nos confronta con la precariedad radical de la existencia humana en los márgenes, obligándonos a mirar de frente aquello que la sociedad prefiere mantener en la invisibilidad.

Bibliografía

- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid: Traficante de Sueños, 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.). Barcelona: Icaria, 2014.
- Castles, Stephen y Mark J. Miller. *The age of migration: International population movement in the modern world*. New York: The Guilford Press, 1998.
- Galicia, Rocío (comp.) *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Antología dramática*. Libros de Godot/CITRU/INBA, 2000.
- Galicia, Rocío y Gabriel Yépez (comps.). *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*. CONACULTA, 2011.
- Geirola, Gustavo. “De la frontera al litoral: procedimiento de violencia dramaturgica en tres obras de Virginia Hernández”. *Argus-a. Artes & Humanidades*, vol. XI, 41, 2021.
- Hernández, Virginia. “Border Santo”. *Antología de teatro latinoamericano*. Lola Proaño y Gustavo Geirola (comps.). Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), 2016.
- . *Ilegala*. Pdf libre, 2010.
- Lacan, Jacques. *El Seminario, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 1987.
- 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). México: FLACSO, 2008.
- Mèlich, Joan-Carles. *El otro de sí mismo. Por una ética desde el cuerpo*. Barcelona: UOC, 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.). Barcelona: Icaria, 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.