



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

El teatro como resistencia a la idea hegemónica estadounidense de normalidad.

Análisis de la puesta en escena de *Into the Beautiful North* desde una perspectiva social.

Tesis

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

PRESENTA:

Ilse Giovanna Castro Corona

TUTOR

Dr. Alfredo Michel Modenessi

Ciudad Universitaria, CDMX, Abril, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre por enseñarme a volar alto y soñar  
contemplando infinitos.*

*A mi padre por apoyarme siempre y por enseñarme a  
sobrellevar los infortunios con templanza y resiliencia.*

*A mi hermano Abraham por su amor, cuidado y  
acompañamiento.*

*A mi hermano Diego y a mi abuela Eva porque  
marcaron mi vida con su presencia y tras su ausencia  
no hay día que no los piense ni creación que no les  
dedique.*

## Agradecimientos

De niña le prometí a mi abuela Eva que algún día tendría un título universitario. Esta tarea que para mí podría significar sólo un paso más a cumplir, para ella: una mujer viuda de los años treinta, sacando adelante a capa y espada a una familia de siete hijos y trece nietos, esta ceremonia simbolizaba quizá que su esfuerzo había valido la pena. Titularse en mi familia, como en muchas familias en México, es el resultado del trabajo de una generación, la de las abuelas, que soñaba con un mejor futuro para sus hijas e hijos. Titularme para mí es el reconocimiento de mi trabajo y estudios; pero también es el reconocimiento y el agradecimiento a mi comunidad: familia, maestros y amigos, quienes me han sostenido para llegar hasta aquí.

Estar aquí no fue fácil. Hubo una época hace alrededor de diez años en la que imaginarme en el futuro, con una carrera profesional, un trabajo o como una adulta me era casi imposible. Aún hace dos años, inmersa en la pandemia que vino a sacudirnos todo, en mi caso mis más grandes sueños, este momento era casi intangible. Hoy, gracias al enorme privilegio de estar rodeada de una red de apoyo, cuidado, mentoría y compañía me encuentro con el futuro por delante y nuevamente con las ganas inmensas de devorar el mundo.

Primero que nada, gracias a mis padres porque sin su esfuerzo, trabajo y sacrificio esto no hubiera sido posible. A mi madre, le agradezco por impulsar mis sueños y con su determinación demostrarme que debo luchar por lo que creo y trabajar para conseguirlo. A mi padre, por sus horas de escucha y consejo, por siempre ser el primero en creer en mí y motivarme para no darme por vencida. A ambos les agradezco, porque a pesar de las circunstancias siempre nos sujetaron e hicieron lo que estuvo en sus manos para que

tuviéramos una educación y una estabilidad con la que en su juventud ustedes sólo pudieron soñar, así nos dieron acceso a mejores oportunidades y con ello un presente y futuro más estable.

En segundo lugar, quiero agradecerle a mi hermano Abraham, porque aún con nuestras diferencias no hay circunstancia en la que no me acompañe o vele por mi cuidado. Me reta cuando lo considera necesario y me sujeta cuando lo necesito.

En tercer lugar, quiero agradecerle a mi asesor, el Dr. Alfredo Michel Modenessi por estos años de consejo y trabajo, pero también porque ha sido un ejemplo de profesional al que me gustaría asemejarme. El Dr. Michel para mí muestra el ser un profesional dedicado. Sus palabras me han guiado hasta aquí, su apoyo me ha permitido continuar desarrollándome y su motivación me ha brindado la capacidad de creerme que puedo lograr lo que me propongo. Aún a pesar de no haber sido su alumna durante mis años en la facultad, siempre me ha dado su apoyo, ha revisado mi trabajo a detalle con seriedad y me ha dado de su tiempo.

Asimismo, quiero agradecerle a mi familia, tíos, tías, primas, familia indirecta y abuela porque nos han apoyado y guiado cuando lo hemos necesitado. En específico, quiero agradecerle a mi tía Estela y mi tío Arturo porque su apoyo y cuidado en más de una etapa de mi vida fue fundamental para que pudiera continuar con mis estudios, a Mary Toña por acompañarnos durante muchos años, ser nuestra amiga y convertirse en familia y a mi abuela Eva porque a pesar de las dificultades, me procuró, cuidó y motivó para que pudiera llegar hasta donde estoy. Hoy estoy aquí en gran parte gracias a ella, quien apenas con primaria terminada, se sentaba a mi lado para repasar las tablas, me exigía y procuraba que nunca

descuidara mi educación. Gracias a ella hoy conmigo terminan de titularse una generación de primos profesionistas.

Quiero agradecerle también a mis profesores lectores: Iona Weissberg, Nadia González Dávila, Emilio Méndez y Didanwy Kent. Decidí elegirlos como lectores porque en ustedes encuentro un ejemplo de profesionistas. En sus clases encontré la exigencia y preparación que buscaba en la universidad. Iona, has sido un ejemplo de determinación, liderazgo y dedicación profesional y personalmente. Nadia, con el amor por tus clases y seriedad que le das a tu quehacer aprendí a exigirme para dar lo mejor en mi trabajo y a generar resultados a partir de la disciplina y el esfuerzo. Emilio, me alegra haber encontrado en tus clases que el teatro también es una disciplina crítica que involucra conocer, leer, cuestionar y pensar. Didanwy, te agradezco por todo el amor que le das a la docencia y a la investigación, te agradezco porque cambiaste y cuestionaste mi perspectiva de lo que era el teatro y me nutriste de muchas más perspectivas para construir y encontrar nuevas posibilidades.

Quiero agradecerle también a mis maestros no lectores por prepararme, apoyarme y porque su voz aún resuena dentro de mí: David de la Garza, Aris Pretelin, Alberto Lomnitz, David Hevia, Luis Conde, Martha Herrera-Lasso, Rebeca Cabañas, Alberto Castillo, Fernando Martínez Monroy y Joaquín Gutiérrez. Gracias también a Shirley Jo Finney, Tom Whitaker y Risa Brainin por abrirme las puertas y darme mentoría aún sin conocerme y a Ricardo Jara, María José Gómez Castillo, Rosario Sarmiento, Dolores Nieto y Tobyanne Berenberg por influir fuertemente en la persona que soy hoy. Sin lugar a dudas, en mi vida ha habido muchos más profesores a los que aunque no los mencione les estoy agradecida.

Debo agradecerle también a la UNAM y a su comunidad por haber sido mi casa de estudios y haberme dado posibilidades en el extranjero y una educación de calidad.

Quiero agradecer a mis amigas y amigos porque han estado a mi lado durante momentos muy difíciles, siempre han creído en mí, me han apoyado y extendido su mano. Gracias a Diana, Esteban, Andrea, Ana, Sebastián, Eder, Quique, Cristy, Nora, Aimée, Ari, Dani, Liz, Alex, Diego, Adriana y Julia por crecer y querer aprender a mí lado. Y a todas esas personas que han ido y venido por enseñarme y compartir conmigo por un rato.

Finalmente, quiero agradecerme a mí porque aunque el camino ha sido largo continúo trabajando para poder lograr lo que me propongo.

A mi hermanito Diego, no hay logro que no te dedique a ti ni que no venga de pensarte.

## Contenido

Agradecimientos .....	2
Introducción: .....	9
SUR: La travesía personal.....	9
Norte: El contexto de EUA .....	16
Primera Parte .....	21
Antecedentes .....	21
Panorama general de la obra .....	21
Personas.....	22
Capítulo I: Perestroika.....	27
Identidad.....	27
Narrativa.....	33
<i>Identity Theater</i> .....	44
Teatro Latinx .....	49
Resistencia.....	55
Capítulo II: <i>Actors' Package</i> .....	61
¿El viaje de la heroína? .....	61
Travesía, personajes y arquetipos.....	67
<i>Los siete magníficos</i> y el Bello Norte.....	81
Una obra extremadamente política.....	86
Segunda Parte .....	99
Capítulo III: ¡Al Norte! .....	99
Shirley Jo Finney, la mentora de mi travesía .....	99
Bitácora .....	101
Conclusiones: El American Dream y el Beautiful North .....	118
Anexos.....	128
Poema “I too” de Langston Hughes .....	128
Imágenes Representación.....	128
Imágenes de <i>Into The Beautiful North</i> .....	132
Citas originalmente en inglés y sus traducciones.....	135
Inglés .....	135
Español.....	135

Bibliografía .....	148
Introducción .....	148
Capítulo I:.....	149
Capítulo II: .....	152
CapítuloIII:.....	154
Conclusiones: .....	155



## Introducción:

### SUR: La travesía personal

Del otro lado de la frontera se encuentra mi hogar. Hace un año que empecé esta travesía por los Estados Unidos, como Nayelli, yo era una mujer mexicana en la búsqueda de cumplir un sueño “magnífico”. Aunque en ese entonces no lo sabía, yo estaba aquí para compartir un poco sobre “Tres Camarones”, un poco sobre mi país. Me es difícil expresar con palabras todo lo que esta obra significa para mí, pues tuvo un impacto muy personal, sin embargo, no me atrevería a decir que yo he vivido la misma situación y peligro que otros latinos han tenido que enfrentar durante estos años. (CASTRO, 2019)

Durante el segundo semestre de 2018 y el primero de 2019 tuve la oportunidad de vivir en Santa Bárbara, California, una experiencia que no sólo marcó mi vida académica sino mi perspectiva personal y social. En ese año asistí la dirección y realicé el dramaturgismo<sup>1</sup> de la puesta en escena *Into the Beautiful North*, proceso que fue fundamental durante mi travesía en el Norte<sup>2</sup>. Hago uso de la palabra “travesía” con intención de generar un paralelismo entre mi recorrido en EUA y la trama de la obra que constituye el meollo de este trabajo, pues una de las analogías durante el proceso de montaje fue ver este trabajo no sólo como una trayectoria física sino como una travesía emocional<sup>3</sup>. Coincidentemente, el recorrido de Nayeli, el personaje principal de la obra, resonaba con lo que yo estaba viviendo tanto física como emocionalmente.

---

<sup>1</sup> En un inicio mi intención era ser asistente de dirección del proceso; sin embargo, conforme se dio la producción de la obra, Shirley Jo Finney, la directora a quien presentaré en los capítulos siguientes, decidió otorgarme el rol de dramaturgista debido a la investigación que hacía de la obra y la articulación de esta información para el proceso de montaje.

<sup>2</sup> Colocaré la palabra Norte en mayúsculas cuando la use como sustantivo refiriéndome a Estados Unidos. No ocurrirá lo mismo en caso de que sea empleado como adjetivo. Tomo esta decisión para referirme al “bello Norte” que indica la obra.

<sup>3</sup> Al utilizar la palabra travesía, también aludo al libro *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell (2014), el cual utilizamos para la dirección del montaje.

Siendo originaria del centro-sur de México, mi contacto con la cultura del Norte – con la cultura *usoniana*<sup>4</sup> – así como, en específico, mi relación con la frontera México-Estados Unidos, había sido distante y, sobre todo, a través de los medios de comunicación. Sin embargo, a partir de estas dos experiencias, la situación fronteriza se convirtió en un tema de mi cotidianidad. Como mexicana perteneciente a la clase media, el *discurso hegemónico*<sup>5</sup> *usoniano* me había sido inculcado como parte de mi sistema aspiracional. Por “discurso hegemónico *usoniano*” me referiré al principio de *normalidad* que frecuentemente se emplea o relaciona con lo norteamericano, mismo que Alfredo Michel define en su libro *El Teatro Norteamericano: una síntesis*, como el “paradigma de lo blanco, masculino, heterosexual” (16). Este paradigma había significado, dentro de mi historia personal como mujer no blanca y no heterosexual, parte de un modelo a seguir, o con el cual romper.

Si bien al inicio de la travesía estaba consciente de que la población *usoniana* no se reducía a la figura del anglosajón, también lo estaba respecto al fortalecimiento del movimiento favorable a la supremacía blanca<sup>6</sup> dentro de EUA durante el periodo del

---

<sup>4</sup> Mi versión de “*usonian*”, término acuñado por Frank Lloyd Wright (véase History Colorado) para referirse a cierto tipo de arquitectura estadounidense. Aunque el término no es habitual en español, ni en inglés, haré uso de él pues tengo la necesidad de referirme a lo comúnmente llamado “norteamericano” o “americano” con una palabra distinta que no restrinja ninguna de esas palabras a significar algo exclusivamente propio de EUA. A lo largo de este escrito, entonces, emplearé la palabra *usoniano/a* de forma política, en especial debido a la situación migratoria actual en EUA. También he decidido utilizar la palabra “estadounidense” –a menudo empleada para verter “American”– sólo en las traducciones de referentes y citas procedentes del inglés.

<sup>5</sup> Haré uso de cursivas la primera vez que introduzca un nuevo término o concepto.

<sup>6</sup> Debido al arraigo que parece tener el término supremacía blanca con la historia de Estados Unidos, es difícil hablar de una fecha exacta. En 1790, el país divide a su población en tres categorías raciales: persona blanca y libre, otras personas libres y esclavos (Kenzior, 1). Tras la caída de los Estados de la Confederación un grupo de veteranos de los Estados de la Confederación, no conformes con las nuevas leyes, crean el Ku Klux Klan en 1865. Durante los años siguientes los miembros atemorizaron, persiguieron y asesinaron a afroamericanos con la creencia de que la raza blanca sostiene una superioridad genética y cultural por lo que debe dominar a las demás razas y vivir en sociedades puramente blancas (Moreno 2017). Aunque en los años sesenta se firma el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, el Ku Klux Klan no desapareció y los grupos se diversificaron. Aunque actualmente la definición de supremacía blanca es difusa, la mayoría de las conceptualizaciones del término, de acuerdo con Ansley Mills sostienen que “se trata de un sistema político, económico y cultural basado en el control del poder y los recursos por la raza blanca, con base en su

expresidente Donald Trump (2016-2020). Por esto, a pesar de conocer gran parte de la historia de EUA, después de años de no haberlo visitado y de nunca antes haber pisado el estado de California, la sorpresa tras llegar ahí y no encontrar lo que mi información previa anticipaba como *normalidad* fue inevitable. Durante mucho tiempo los medios de comunicación habían generado en mí la idea de un país con una población mayoritariamente blanca y acomodada, pero en California eso distaba mucho de la realidad.

La población latina<sup>7</sup> de los EUA, y de California en particular, conforma toda una comunidad. Durante las primeras semanas tuve la oportunidad de acercarme a jornaleros, chicanos, *dreamers*<sup>8</sup>, mexicanos documentados y demás latinos, y entendí que mi concepción de ese país – mal llamado “América” en muchas regiones de sí mismo y del mundo, sobre todo no pertenecientes al continente americano – se reducía a una historia sesgada. Sin notarlo, por mucho tiempo, en mi propio entendimiento omití la historia de la diversidad de poblaciones que habitan y resisten en ese territorio. Caí en el peligro de contar “una sola historia”, del modo en que lo planteó Chimamanda Adichie en la conferencia: *The Danger of a Single Story*, donde habló sobre el peligro de conocer sólo una historia sobre un grupo: “Conocer o manejar una sola historia conduce a producir estereotipos, y el problema de éstos no es que no sean ciertos sino que están incompletos. Los estereotipos hacen que una historia se vuelva la única historia<sup>9</sup>” (Ngozi Adichie, 2009). Asimismo, noté que había una historia

---

superioridad” (Mills en Cohen 9). En este trabajo tomo en cuenta la historia del término, sin embargo el fortalecimiento del que hablo data de 2016-2020, periodo durante el cual el ex-mandatario estuvo en la presidencia, por lo que muchos grupos supremacistas se sintieron protegidos (Cohen 13).

<sup>7</sup> Una de las muchas denominaciones distintivas dentro de la variedad de comunidades que viven en EUA, tales como las constituidas por la población negra, asiática, filipina, chicana, aborigen etc.

<sup>8</sup> *Dreamers* denota al conjunto de jóvenes y jóvenes adultos indocumentados que fueron llevados a Estados Unidos de niños o bebés. Un gran porcentaje de ellos habla únicamente inglés y la gran mayoría no tiene ninguna conexión con su país de nacimiento (Anti Defamation League 2022).

<sup>9</sup> De no indicar lo contrario, en adelante cualquier traducción del inglés al español es de mi autoría. Durante este trabajo realizaré la traducción de todos los textos teóricos, videos y material complementario en ese idioma,

preestablecida sobre quién era yo como mujer mexicana: sobre qué quería y cómo debía de comportarme y ser. De un día para otro me encontraba haciendo reflexiones constantes sobre la raza o la nacionalidad, dos problemáticas que en ese contexto era imposible ignorar.

Pese a que mi presencia en EUA implicaba un gran privilegio, pues era una mexicana con papeles, avalada por la Universidad, no faltaron las muestras de racismo desde la primera semana. En el “país de la libertad”, me encontré bajo una constante vigilancia y presión para atender las cláusulas y reglas de un visado que no funcionaba igual que para el resto de los estudiantes internacionales; mi acento era una preocupación frecuente y, por supuesto, existía en mí una necesidad constante de demostrar que merecía un lugar en ese entorno.

Tras este proceso personal, mi trabajo con la obra dio inicio nueve meses después de haber empezado mi estancia en EUA. El montaje de *Into the Beautiful North* fue producto de una contingencia, pues se le eligió en circunstancias urgentes para sustituir un proyecto que tenía el propósito de darle un escenario a la población de actores de color, a raíz de que manifestaron su inconformidad con lo que consideraron una discriminación indirecta, en tanto el departamento de teatro de la Universidad de California Santa Bárbara sólo montaba obras con personajes blancos<sup>10</sup>. Así, a partir de un proceso incidental en el que los actores dieron voz a una problemática real, la obra se volvió un discurso que pasaría del aula al espacio político, al también darle voz a una situación política en Estados Unidos. La puesta

---

con excepción de letra de canciones, poemas y lo relacionado con la obra *Into the Beautiful North*: sus diálogos, acotaciones, elementos del programa de mano, etc., pues la obra combina el español y el inglés en un lenguaje comúnmente llamado *Spanglish*. Al final se incluye un anexo de citas y traducciones.

<sup>10</sup> La obra propuesta originalmente fue *The Hungry Woman* de Cherrie Moraga, pero tras una manifestación por parte de un colectivo de estudiantes Chicanxs Queer en la universidad, Moraga decidió retirar los derechos, dejándonos sin obra para montar dos días antes del primer ensayo.

en escena se presentó mientras crecía la polémica en la frontera; el ICE<sup>11</sup> “entraba” a la comunidad de estudiantes en Isla Vista, Santa Bárbara, y los actores adscritos a<sup>12</sup>la licenciatura de la universidad manifestaban su preocupación debido a la falta de representación dentro de una institución donde el 25% de la población es latina. El montaje brindó un espacio y una oportunidad para abrir el diálogo sobre la situación política, adoptar una postura y contar nuestras historias. En el escenario se escucharon las voces de inmigrantes e hijos de inmigrantes, tanto en los personajes como fuera de estos, que defendían su lugar como “americanos”<sup>13</sup> y proclamaban que Estados Unidos también está construido con sus manos. Emplear la palabra “americano” tiene implicaciones políticas, pues este concepto ha sido utilizado y reapropiado por el Movimiento Chicano y Latino para defender su pertenencia a Estados Unidos. El concepto “americano” también hace referencia al Movimiento Afroamericano que hizo uso de ésta con el mismo fin. Dentro de la literatura y el arte identitario el término ha sido un motivo constante; un ejemplo de esto es el poema “I, too” de Hughes Langston<sup>14</sup>, en el que el poeta defiende su derecho a sentirse “americano”

---

<sup>11</sup>Las siglas ICE denotan *Immigration and Customs Enforcement*. Es el servicio de inmigración y administración de aduanas en EUA. De acuerdo con su página oficial, fue creado en 2003 con el objetivo de “hacer cumplir las leyes que gobiernan el control fronterizo, aduanas, comercio e inmigración con el fin de promover la seguridad nacional y pública”(US Immigration and Customs Enforcement 2022). Si bien consiste en un departamento con distintas dependencias y funciones, al hablar de una “entrada” de este organismo en alguna comunidad, me refiero a la llegada de la patrulla migratoria conocida por investigar, detener y deportar inmigrantes indocumentados. Algunos defensores de derechos humanos han luchado por la abolición de esta instancia pues la acusan de violar tales derechos.

<sup>12</sup> Bachelor in Fine Arts: programa de licenciatura en artes.

<sup>13</sup> El uso de la palabra “americano” ha generado importantes discusiones. Al ser empleado como el gentilicio de los *usonianos* que mayoritariamente se refieren a sí mismos en inglés como “American”, ha propiciado la exclusión discursiva de las demás personas que habitan el *continente americano*. La frase “America for the Americans” fue originalmente elaborada por Quincy Adams, y luego adjudicada al presidente Monroe, como lema contrario a las intervenciones coloniales europeas. Sin embargo, frecuentemente se le ha utilizado para justificar la intervención de EUA en América, específicamente en países de América Latina, siempre a conveniencia del propio país norteamericano.

<sup>14</sup> Fue un escritor y activista social afroamericano. Su obra escrita habla principalmente sobre la población negra de clase baja y clase trabajadora, sus alegrías y sus miserias. Intentaba describirla sin estereotipos ni prejuicios así como sin idealizaciones. Adjunto en anexos el poema mencionado, obtenido de la antología “Collected Poems by Langston Hughes”.

y ser tratado como un igual. Como en el poema, durante el montaje de la obra la reapropiación del término fue fundamental.

El proceso de montaje, entonces, se convirtió en un lugar seguro y de resistencia. Durante cuatro horas diarias, los participantes hablábamos sobre México, la migración, la marginación y la pobreza. Tal como la directora Shirley Jo Finney lo mencionó en una entrevista realizada por Tom Jacobs, esta obra no fue sólo una travesía geográfica y política sino también una travesía emocional (Finney en Jacobs 1). La historia inscrita en *Into the Beautiful North* me acompañó durante mis últimos meses en Estados Unidos: cuando Nayeli, el personaje principal, decide regresar a su hogar, yo también concluí mi travesía por el “hermoso Norte”.

Este trabajo busca demostrar la pertinencia de lo que definiré como Teatro de Resistencias a partir de un análisis de la puesta en escena de *Into the Beautiful North*. A manera de breve anticipo, debo señalar que *Into the Beautiful North* es Teatro de Resistencias ya que opone un modelo contra-hegemónico al principio de la normalidad norteamericana. Sobra mencionar que esta obra es uno de los muchos ejemplos que entran en la categoría de Teatro de Resistencias en EUA, hacer un recuento de todas aquellas manifestaciones me sería imposible. He decidido estudiar este hecho debido al acercamiento personal y profesional que tuve con la obra y las conclusiones que derivaron del proceso.

La obra cuenta la historia de una joven mexicana, Nayeli, que decide cruzar la frontera sin papeles para buscar a siete hombres que puedan ayudarla a defender su hogar en contra del narcotráfico. La trama aborda un tema central en la política *usoniana* actual: la migración. Nos cuenta la aventura de una heroína latina y su travesía al Norte, a la par de que contempla

temáticas que nombraré *marginalidades*. Esta historia está escrita con una perspectiva social que enuncia problemáticas como el narcotráfico, el racismo, la orfandad, la homofobia, el abandono y la inseguridad. La obra postula una mirada feminista y una manera *diferente* de contar historias.

Este estudio, luego, estará constituido por cuatro capítulos, distribuidos en dos partes. En la primera parte, que compone los dos primeros capítulos, analizaré el componente textual de la obra. El capítulo uno ahondará sobre definiciones como resistencia, *Identity Theater*, identidad y narrativa. El segundo capítulo abordará la obra a partir de un análisis de temáticas, motivos, trama y personajes. La parte dos la conforman los capítulos restantes. El capítulo tres habla del proceso de producción del montaje y su relación con el público; el cuatro comprende mis conclusiones. Mi intención es vincular la parte textual de la obra con su respectivo montaje para acercar al lector a éste.

Una parte significativa de la bibliografía existente con relación al Teatro Latinx y Teatro Chicano da inicio en los años sesenta y setenta; su estudio general se extiende hasta nuestros días. La que tuve oportunidad y necesidad de utilizar se refiere en específico a mis temas y se registra en mis bibliografías; indirectamente, mis comentarios también reflejan posturas y bibliografía incluidas en el capítulo pertinente del libro de Michel (2014). Asimismo, buena parte de la información proviene de mi propia experiencia en Estados Unidos y específicamente en el estado de California. Si bien considero que Estados Unidos ha enfrentado otros periodos de racismo y supremacía blanca a lo largo de su historia y sé que sus políticas han cambiado, así como que la situación no es la misma que hace sesenta años, la situación racial y de inclusividad social continúa sin ser óptima y tiene mucho por cambiar. Por este medio busco defender al teatro como un espacio político de pluralidad y

resistencia que rompe con la hegemonía de un discurso de normalidad y propone nuevas y diversas narrativas.

### **Norte: El contexto de EUA**

Actualmente, predomina en el discurso mediático *usoniano* la discusión sobre la migración y las fronteras. Donald Trump llegó al poder en 2016, con un mensaje proteccionista y la promesa de cerrar la frontera entre EUA y México por medio de un muro construido y pagado por los mexicanos. El discurso de odio contra los migrantes por parte del país vecino ya existía, pero en ese momento se intensificó. Desde entonces, la relación entre EUA y México ha estado en constante tensión. Caravanas de migrantes hondureños, guatemaltecos, cubanos, salvadoreños, venezolanos y mexicanos (entre otros) han cruzado el territorio mexicano, huyendo de la situación de inseguridad o pobreza que enfrentan en su país de origen, con la esperanza de alcanzar el famoso *American Dream*.

En EUA la figura del WASP<sup>15</sup> se fortaleció con la imagen del ex presidente Trump. A lo largo del cuatrienio 2016-2020, el índice de violencia hacia la población latina en EUA se incrementó. El treinta de mayo del 2019, México despertó con la amenaza de un aumento del cinco por ciento en aranceles a sus productos, en caso de que no cerráramos la frontera sur. “El treinta de agosto, tras la matanza dirigida a población hispana en Texas, el FBI le reporta a CNN un incremento del 24% en crímenes de odio hacia la población hispana” (Sánchez). Cientos de migrantes establecidos allá desde hace muchos años fueron deportados, separados de su familia o abandonados en Tijuana. El discurso y los grupos de

---

<sup>15</sup> Acrónimo de la frase *White Anglo Saxon Protestant*, utilizado para referirse al estereotipo del anglosajón protestante blanco.

odio e intolerancia se manifiestan en EUA y surge la pregunta, ¿quién realmente pertenece a ese país?

La narrativa del héroe blanco *usoniano* como único merecedor de ese territorio se reforzó no sólo en un plano político, sino por medio de las industrias televisiva, cinematográfica y teatral. Esas industrias, que finalmente no se desprenden de la lógica del mercado, de la respuesta en la taquilla, auspiciaron un modelo normativo de lo que implica ser *usoniano*. La máquina de sueños, *Hollywood*, fomentó el discurso de una hegemonía cultural homogénea como eje central de lo “universal” (Michel 18). Basado en la publicidad y triunfo de sus grandes estrellas, esta ficción, como lo expuso Kushner en *Angels in America*, sigue construyéndose a pesar de los múltiples intentos por desmantelarla. El *Teatro Broadway*<sup>16</sup> no es una excepción<sup>17</sup>.

El teatro de Broadway, con su indudable espectacularidad y calidad técnica, propicia la pasividad y el sueño. No quiero decir que sea naturalmente aburrido; de hecho, sus mejores productos, si algo tienen, es que son de lo más divertido. Me refiero al concepto en el que el valor central es el *American Dream*. El teatro de Broadway tiene por característica y amuleto el ilusionismo, cuya constante es la impresión de que lo que se presenta es una porción de la vida real, cuando tal vez solo se trate de lugares comunes y sentimientos esquematizados. En los productos comerciales medios se tiende a crear la ilusión de que lo norteamericano se caracteriza por su caridad cristiana, heroísmo, magnanimidad y oportunidades, o por una autocrítica que termina en lo bonachón o lo engañosamente cargado de sentimentalismo (que no de sentimiento); en pocas palabras, se propicia y fomenta la autocomplacencia. En ello va un rasgo fundamental de la cultura norteamericana, tema central de su mejor teatro: la profunda brecha entre la realidad y esa ilusión. (Michel 22)

---

<sup>16</sup> Introduzco por primera vez el término *Teatro Broadway* no como un circuito de exhibición sino como una categoría teatral, definida sobre todo a partir de su modelo de producción y reproducción.

<sup>17</sup> A pesar de que ha habido excepciones dentro del Teatro Broadway, como *Angels in America*, tal como lo abordaré posteriormente, las obras de corte más crítico no han sido generalmente exitosas dentro de ese espacio.

El *Teatro off-Broadway*<sup>18</sup>, que inició con puestas en escena independientes en la ciudad de Nueva York, en foros externos al distrito Broadway, con aforos menores, y en oposición a éste, paulatinamente ha reproducido las mismas lógicas de mercado y así el mismo modelo normativo. Aunque durante años más recientes obras con tintes políticos han logrado entrar a este distrito, éstas no siempre logran trascender un propósito meramente comercial. De tal forma, sin catalogar esta industria en un término moral, el poder sigue recayendo en manos de los grandes productores y las historias del héroe *mainstream*,<sup>19</sup> el “Capitán América”<sup>20</sup>, continúan perpetuándose sin contemplar la situación política y social<sup>21</sup> de EUA, mostrando generalmente un discurso de indiferencia o pasividad.

Como cualquier actividad en Estados Unidos, el teatro es un micromodelo del capitalismo norteamericano. Con la muy importante aclaración, empero, de que la gran mayoría de estas empresas se definen como no lucrativas. De cualquier modo, los números importan mucho, pues requieren conservar finanzas sanas. (Michel 30)

Sin embargo, en EUA existen otras historias, historias de resistencia, en las cuales se rompe con la estructura preestablecida, se cuestiona la realidad actual y se toma una postura ante ella. Estas narrativas, que nombro Teatro de Resistencias suelen generarse en el distrito *off-off-Broadway*<sup>22</sup>, tanto marginalmente como fuera de la ciudad de Nueva York y con

---

<sup>18</sup> De la misma forma que con Teatro Broadway, utilizo mayúscula y cursiva para introducir otra categoría teatral: el *off Broadway*. Distinguir ambas categorías será importante en páginas posteriores dentro de este trabajo. La característica principal que distingue al teatro de Broadway del *off Broadway* y el *off off Broadway* es que el segundo y tercero se hacen con inversiones y fines de lucro menos onerosas y preponderantes.

<sup>19</sup> De acuerdo con el diccionario de Cambridge lo *mainstream* es lo comúnmente conocido. En esta ocasión utilizo *mainstream* para señalar el conocimiento popular. Pero hago uso de la palabra popular no sólo para referirme a lo relativo al pueblo sino a lo perteneciente de la *cultura popular* o a la *pop culture*, qué más allá de ser una cultura tradicional del pueblo apela a las masas y responde al consumo.

<sup>20</sup> Figura del héroe *mainstream* que cumple con el principio de normalidad cuya función no sólo crea un principio homogéneo de identidad sino que su función es explícitamente salvar al planeta.

<sup>21</sup> No contempla la diversidad de la población *usoniana*, de la cual, conforme al censo de población de 2019, que abarcó 328, 239, 523 personas, “el 41.8% es población de color. Población hispánica o latina: 18.3%; afroamericana: 13.4%; indígena, incluyendo nativa de Alaska: 1.3%; asiática: 5.9%; nativa de Hawaii: 0.2 %; y de dos o más orígenes étnicos: 2.7%”

<sup>22</sup> Fuera del distrito *Broadway* y del teatro conocido como *off-Broadway*.

aforos aún más limitados; asimismo, suelen abordarse dentro del teatro de repertorio<sup>23</sup>, del teatro regional<sup>24</sup> y del teatro universitario, pero principalmente dentro del teatro comunitario, un teatro hecho por y para una comunidad específica. Este teatro, el teatro comunitario, puede estar presente dentro de los otros tipos de teatro<sup>25</sup>, como es el caso de *Into the Beautiful North*<sup>26</sup>, pero principalmente se genera fuera de un teatro, en espacios comunitarios, por lo que con cierta consideración no responde al micromodelo capitalista norteamericano. El modelo de producción del teatro comunitario tiende a ser autónomo; debido a esto, tiene mucha más flexibilidad para tratar problemáticas sociales y a partir de ellas contribuir a transformar la realidad.

Generalmente, al hablar de teatro *usoniano*, nuestra atención se dirige hacia el teatro presentado en Broadway e incluso el *Teatro off-Broadway*. Sin embargo, la diversidad de obras, tramas y dramaturgias es tan vasta como su población. Dentro de este teatro existen historias escritas, dirigidas y actuadas por mujeres, población de color, latina y *queer*, entre otras disidencias. Es pertinente hablar de las obras que no pertenecen al *mainstream*, ya que

---

<sup>23</sup> Teatro en el que una compañía residente (actores y director artístico, a veces dramaturgos) tiene ya un catálogo preestablecido de obras que representar. En este teatro normalmente los actores rotan personajes (The Editors of Encyclopedia Britannica).

<sup>24</sup> Con teatro regional me refiero a los teatros estatales o locales que se encuentran dentro de vecindarios o municipios, fuera de la ciudad de Nueva York. Los teatros regionales reciben financiamiento privado y suelen tener una junta de directores administrativos que lo coordinan. Para que el teatro que producen pueda tener una curaduría que lo distinga comúnmente contratan a productores y directores artísticos. Algunos teatros tienen repertorios o compañías teatrales, pero hay otros en los que las obras son realizadas por la comunidad que vive alrededor del teatro (Beckley 31). Dentro del teatro regional hay unos que son más grandes o más populares que otros, todo depende del financiamiento que tienen. La mayoría de los teatros regionales están enfocados en darle a su comunidad un teatro (espacio físico donde ver teatro) al que puedan acceder (Edelstein 444).

<sup>25</sup> Los mencionados anteriormente. El teatro comunitario, difiere en objetivos con los otros modelos de producción sin embargo estos modelos, teatro regional, teatro de repertorio y teatro universitario, también pueden representar obras que no tengan un objetivo social ni comunitario.

<sup>26</sup> *Into the Beautiful North* se encuentra dentro de la categoría de teatro universitario y teatro comunitario debido a distintas características que abordaré posteriormente, entre éstas destaca en este momento el objetivo por el cual se montó la obra. Al buscar escenificar una obra como *Into the Beautiful North* se planteaba montar una obra para la población latina de la universidad, así como una obra que esta misma población pudiera representar. Aunque el elenco estuvo principalmente conformado por actores y actrices latinos del Departamento de Teatro de la universidad, también hubo actores y actrices que no tenían formación actoral.

son las que suelen representar a las minorías *usonianas*, minorías que conforman esta nación y que durante siglos han sido invisibilizadas o acalladas. Generar un archivo de este fenómeno se torna más que necesario con el panorama político actual. El concepto de lo *usoniano* —popular y erróneamente llamado americano— se ha centrado en una normalidad inexistente, producto de una ficción. En este momento, es fundamental replantear la Historia para poder incluir a las minorías. El teatro como productor de narrativas, imágenes y acciones es un espacio para tratar las disidencias, abordar las marginalidades e intentar cambiar los discursos hegemónicos. La obra que estoy por analizar es uno de los muchos ejemplos teatrales ocurridos durante el s. XXI<sup>27</sup> que muestran como una puesta en escena no se desvincula de la realidad que la rodea.

---

<sup>27</sup> Durante el siglo XX, entre los 70 y los 90, ocurrieron distintos movimientos teatrales enfocados en representar a las minorías y hacer Teatro de Resistencias. De todas estas representaciones en la única en la que profundizaré un poco más es en el Teatro Latinx y sus variantes, debido a que es fundamental abordar el Teatro Latinx para entender *Into the Beautiful North* como teatro de resistencia. Acotaré el enfoque primario a el periodo de mandato del expresidente Trump y la incidencia del montaje en California.

## Primera Parte

### Antecedentes

#### Panorama general de la obra

Originalmente, *Into the Beautiful North* es una novela escrita en 2009 por Luis Alberto Urrea. Fue adaptada como obra de teatro en 2016 por la dramaturga Karen Zacarías. En ese mismo año, fue producida por primera vez y dirigida por Gary Graves y un año después fue producida nuevamente y dirigida por Ann Filmer y Miguel Núñez. A través de la historia, ambos autores, nacidos en México, transparentan su relación constante con la frontera norte. Aunque en EUA Urrea es considerado un novelista chicano, en tanto texto dramático, la obra ha sido enmarcada en la categoría de *Teatro Latinx*<sup>28</sup>. Zacarías es reconocida dentro de este género; su estilo, fuertemente influenciado por María Irene Fornés<sup>29</sup>, aborda la multiplicidad cultural que existe en México. La trama cuenta la historia de tres jóvenes mexicanos que deciden cruzar la frontera a EUA, sin embargo, la mitad del tiempo, la acción transcurre en México.

La obra se sitúa alrededor de 2009, el año en el que se escribió la novela. Al pueblo de Tres Camarones, una comunidad ficticia en Sinaloa o Nayarit, han llegado narcotraficantes que se han infiltrado en la policía estatal y, aprovechando la ausencia de hombres —pues casi todos han migrado a EUA—, han empezado a traficar y amedrentar a las personas del lugar. Nayeli, una chica de alrededor de diecinueve años, tras ser acosada y hostigada por los

---

<sup>28</sup> Hago uso de cursivas y mayúsculas para introducir un “género teatral” que aparece dentro de Estados Unidos en 1960. El término además de servir para identificar el teatro hecho por la comunidad latina, es acuñado y reapropiado por esta comunidad para convertirse en agente de su representación. El *Teatro Latinx* se caracteriza por ser un teatro político que busca contrarrestar las narrativas preestablecidas sobre los latinoamericanos. Las mayúsculas, las cuáles continuaré usando en otras categorías posteriormente, existen porque el término “latinx”, más allá de ser una característica, funge como el nombre de un movimiento teatral. En el capítulo 1 exploraré más este término.

<sup>29</sup> María Irene Fornes, dramaturga, poeta y directora cubano-estadounidense, fue una de las dramaturgas y maestras de dramaturgia latinas más destacadas e influyentes desde los años 60 hasta su muerte (2018); ganadora de distintos Obie Awards (García Romero 5)

criminales — y después de ver la película *Los siete magníficos*<sup>30</sup>—, tiene la epifanía de ir al Norte a buscar siete hombres que quieran regresar a México y ayudarla a salvar su hogar. Con ayuda de su tía Irma, la persona que se ha encargado de criarla, pues su padre se ha ido —al igual que todos los hombres—, Nayeli emprende el viaje para traer a su padre y otros seis hombres de regreso, acompañada de sus dos amigos: Tacho, el único homosexual del pueblo, y Vampi, una chica *goth* que acaba de perder a sus dos padres en un accidente de carretera. La obra se desarrolla mientras los chicos recorren tanto México como Estados Unidos para lograr su cometido. En el escenario vemos a Nayeli y a sus amigos convencidos de cumplir su misión; sin embargo, en el camino, el peligro, la violencia, la pobreza y el racismo los acechan. Cruzar la frontera no es sencillo, los obstáculos se vuelven cada vez más complicados y su travesía se llena de desafíos y decepción.

### Personas

Luis Alberto Urrea nació en Tijuana en 1955. Creció en la dualidad de lo que parecían dos mundos completamente distintos: México y EUA. Su madre era *usoniana* y su padre mexicano. Ambos se esforzaban constantemente porque su hijo perteneciera a “su lado del muro”. Pasó sus primeros tres años de vida en Tijuana. Su lengua materna fue el español, ya que su madre trabajaba en San Diego y apenas lo veía durante el día; sin embargo, ella le leía

---

<sup>30</sup> Se trata de la película en su versión “original” estadounidense, dirigida en 1960 por John Sturges; existe una versión dirigida por Antoine Fuqua en 2016. En la primera, un grupo de mexicanos atemorizados y acosados por el bandido, Calvera (Eli Wallach), deciden ir a Texas en busca de pistoleros (Yul Brynner, Steve McQueen, Horst Buchholz, James Coburn, Charles Bronson, Robert Vaughn, Brad Dexter) que los ayuden a defenderse. Esta versión está basada en una de las películas más aclamadas del director japonés Akira Kurosawa (1954), *Los siete Samurai*. En la historia de Kurosawa, un grupo de campesinos contrata a unos Samurai para que los defiendan de los bandidos que llegarán al final de la cosecha a robarles. Como los campesinos no tienen dinero, el hombre más viejo y sabio de la comunidad, Gisaku, les recomienda encontrar Samurai hambrientos. Así lo hacen y les pagan con arroz. La obra de Zacarías *Into the Beautiful North* presenta varios paralelismos con la película estadounidense, los cuales exploraré en capítulos posteriores.

por la noche las historias de Mark Twain. Gracias a eso empezó su interés por la literatura *usoniana*.

Más adelante, en un intento por huir de la pobreza, la familia se mudó a un barrio de San Diego. Debido a que era un barrio peligroso y a que Urrea se caracterizaba por ser introvertido, pasó la mayoría del tiempo leyendo y escribiendo, con el anhelo de algún día volverse escritor. Aunque admiraba la cultura *usoniana*, nunca perteneció completamente a ella. Cuando, años más tarde, se mudó a un vecindario completamente blanco en Clairemont, al norte de San Diego, escuchó por primera vez en su vida el discurso antimexicano, pues fue señalado como *beaner*, *greaser*, *taco bender*, *wetback*<sup>31</sup>, etc. A pesar de su tono de piel blanco y su participación en los *boyscouts*, lo hostigaban por su acento (el cual fue perdiendo) y su procedencia mexicana. Durante esos años, Urrea continuó cruzando constantemente a México para visitar al resto de su familia.

Su madre lo impulsó en el sueño de ser escritor. En 1973, entró a la Universidad de California en San Diego; fue el primero de su familia<sup>32</sup> en ir a la Universidad. Cuando estaba a punto de graduarse, su padre viajó a Sinaloa para recoger su regalo de graduación: una gran cantidad de dinero que había estado mandando en forma de remesas. En la carretera de regreso a California, aún del lado de México, su padre fue perseguido por policías que terminaron matándolo. Urrea fue notificado por el médico forense que atendió a su padre, quien le devolvió el dinero que había encontrado. Sin embargo, cuando Urrea fue a exigir justicia y

---

<sup>31</sup> Términos usados de manera despectiva y racista por parte de los estadounidenses para referirse a los latinos, específicamente los mexicanos. *Beaner* significa frijolero, *taco bender*, *taquero*, *greaser*, *grasiento* y *wetback*, mojado. Aunque la denotación de las palabras no carga un significado negativo per se, la connotación de las mismas hace referencia a estereotipos generados en contra de los mexicanos y los relaciona con la clase baja y trabajadora.

<sup>32</sup> Urrea comenta que tuvo un medio hermano por el lado paterno en la Ciudad de México, quien sin embargo murió. Su novela *The House of Broken Angels* está basada en él.

reclamar el cuerpo de su padre al Departamento de Policía, el jefe lo amenazó diciéndole que era mejor que así dejara las cosas y le cobró el daño producido en la carretera, así como la entrega del cuerpo. Urrea tuvo que comprar el cadáver de su padre con el dinero que él mismo le iba a dar de graduación. A fin de cuentas, su padre viajó para recoger el dinero con el que iba a cavar su tumba (Urrea en WGBH).

Cuando se graduó de la universidad se volvió profesor adjunto y publicó un libro de cuentos. Después decidió hacer un trabajo de asistencia social en los basureros de Tijuana. Ahí trabajaba con familias y niños; sin embargo, el trabajo lo impactó emocionalmente, por lo que después de un tiempo decidió que debía salir de allí. Le pidió ayuda a un exprofesor suyo que trabajaba en Harvard para conseguir un puesto de intendente. El profesor le solicitó que le enviara sus trabajos publicados. Aunque Urrea no entendía por qué un intendente debía cumplir con esos requisitos, lo hizo. Poco después fue aceptado como profesor en Harvard y empezó a dar clases. Posteriormente se mudó a Chicago y empezó a trabajar en la Universidad de Illinois. En 2005 fue nominado para el *Premio Pulitzer*. Actualmente, vive en Naperville y tiene tres hijos.

A Urrea le sorprende el giro que dio su vida. Siempre se había considerado un chico de barrio, pero se dio cuenta que podía contar su historia de otra forma. Ahora escribe para hacerle justicia a su memoria; su vida es esencial en sus escritos. Piensa que escribir es un acto de resistencia moral y que a través de esto puede exorcizar su pasado (Urrea en Borelli).

El otro día, en una clase de escritura, una alumna dijo que prefería no revelar cosas personales. Él le dijo que no era una obligación. Luego, presionando un poco, añadió que la escritura puede exorcizar el pasado. Le contó que él decidió darle a su demonio personal el nombre de “Señor Smith”, en honor a un jefe cruel que tuvo alguna vez.

“El Señor Smith es el que se te acerca demasiado y te hostiga, diciendo que no tienes talento, que tu voz es irritante, que eres pobre y no tienes salida.”

Los ojos de la estudiante se humedecieron de alivio.

“A veces”, le dijo, “tu escritura es como un acto moral. No lo olvides. Algunas personas podrán ofenderse, ¿y qué? La escritura impacta; escribir puede ser tu forma de generar justicia.” (Urrea en Borelli)

Por otra parte, Karen Zacarías es una de las exponentes más importantes del *Teatro Latinx* actual. Nació en la Ciudad de México en 1969. En 1991 realizó su licenciatura en la Universidad de Stanford y en 1995 cursó la maestría en escritura creativa en la Universidad de Boston. Actualmente, es una de las dramaturgas latinas más reconocidas, así como de las más montadas, en Estados Unidos. Aunque del lado de su padre es mexicana libanesa y de su madre, danesa, Zacarías se considera mexicana y recientemente ha empezado a identificarse como dramaturga *usoniana*. En sus escritos, la frontera es un tema constante. Esto lo podemos observar en trabajos como *Mariela in the Desert*, *Gardens and Borders*, *The Sins of Sor Juana* y, por supuesto, *Into the Beautiful North*.

Una característica importante de sus obras es que la trama gira en torno a una heroína femenina que descubre su poder personal a través de una travesía emocional. La frontera de la que Zacarías habla no sólo es física sino también personal:

Finalmente, sus obras pueden enseñarle a la audiencia a observar momentáneamente sus propios cruces de fronteras, así como a apreciar que quienes están en el escenario existen en circunstancias similares, aunque diferenciadas, ofreciéndoles, así, una visión y comprensión mucho más compleja de la experiencia latina. (García Romero 106)

Zacarías es una de las herederas del legado Fornés<sup>33</sup> y, como tal, explora las distintas dimensiones e intersecciones que existen en la latinidad. A través de sus personajes defiende que la identidad latina no es homogénea y que varía dentro de un mismo territorio. Aunque Zacarías no fue alumna directa de Fornés, hace uso de algunas de sus estructuras.

Dos aspectos importantes en el trabajo de la dramaturga son: el desafío al sistema patriarcal mexicano, lo cual podemos ver ejemplificado en algunos de sus personajes masculinos, y el tratamiento que le da a México como un país culturalmente diverso. Zacarías considera que dentro del mismo México existen fronteras, diferencias culturales y multiplicidad de identidades. Como Fornés, defiende la heterogeneidad del término “latino” y escribe nuevas historias que contemplen esto. Ella, como sus contemporáneas, expresa lo latino como diversidad y no como una identidad única.

---

<sup>33</sup> María Irene Fornés (1930-2018) fue una de las dramaturgas más importantes del movimiento Latinx en EUA. Fue mentora de muchas de las dramaturgas actuales, quienes escriben a partir de lo que García Romero nombra el “Marco Fornés” en su libro *The Fornes Frame* (García Romero 5). Exploraremos más sobre esta estructura en el capítulo dedicado al análisis de la obra.

## Capítulo I: Perestroika

BELIZE: Y todos traen vestidos de Balenciaga con ramilletes rojos, en grandes palacios llenos de música, luz e impureza racial y confusión de género. Y todas las deidades son criollas, mulatas, cafés como las bocas de los ríos. La raza, el gusto y la historia han sido finalmente superadas, y tú no andas por ahí.

ROY: ¿Y qué pasó con el paraíso?

BELIZE: Ése es el paraíso, Roy.

ROY: Su puta madre, más bien. ¿Tú quién eres?

BELIZE: Tu negación.

—Tony Kushner, *Angels in America*.

### Identidad

Para alcanzar una definición concreta de lo que hoy entiendo por “resistencia”, es necesario analizar el término *identidad*. En tanto en Estados Unidos el concepto de “identidad” albergue la cuestionable idea de que existe una definición o imagen única de lo que significa ser *usoniano*, su igualmente debatible patriotismo seguirá construyéndose sobre ese mismo concepto, con todas sus limitaciones. Esa nación, concebida como un país de inmigrantes<sup>34</sup> que para referirse a sí misma había acuñado la metáfora de ser un *melting pot*<sup>35</sup>, contradictoriamente ha implementado un discurso de supremacía racial blanca, que ha sido histórica, política y mediáticamente dominante. Mi epígrafe ilustra tal discurso con precisión. En la obra *Angels in America* de Tony Kushner, Roy Cohn, figura que abordaré

---

<sup>34</sup> Aclarando, por supuesto, que antes de serlo, el territorio *usoniano* era tierra de una gran diversidad de pueblos originarios.

<sup>35</sup> Es decir, un crisol, metáfora utilizada para señalar el proceso en el que una sociedad heterogénea se transformaba en una sociedad más homogénea a partir de la idea de que sus integrantes se mezclaban y se *fundían* unos con otros. Se utilizó más específicamente para hablar de la integración cultural de los inmigrantes a Estados Unidos.

posteriormente, encarna el “ideal” *usoniano*: un ser masculino, blanco, poderoso y capaz de esconder su realidad tras una imagen normalizada para y por la mayoría de la población. Belize, por el contrario, representa su negación: lo que, como nación, EUA ha querido silenciar. En *Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes*, Kushner expone la ficción que Estados Unidos ha creado en torno a sí mismo a partir de un concepto de normalidad y libertad.

EUA ha generado una *unidad* entre su población mayoritariamente blanca a partir de un *patriotismo esencialista*, pues, de acuerdo con Vincent Yzerbyt, “un grupo deviene una unidad en tanto sus miembros comparten una *esencia* común que le confiere al grupo un carácter fijo e inmutable” (en Li 729). Este sentimiento ha propiciado un incremento en el nacionalismo<sup>36</sup>, una falsa homogeneidad social, la cual pone su atención en la igualdad que existe dentro de un grupo, subraya las diferencias con los otros, y propicia un decremento en la tolerancia cultural dentro del país.

La información derivada de nuestro escenario inductivo con base en la noción de esencia, indica que el patriotismo se asocia más fuertemente con el nacionalismo cuando la unidad se postula a partir de una semejanza en términos de identidad. Asimismo, los resultados sugieren que el “núcleo esencial” de la identidad estadounidense<sup>37</sup> está definido (al menos implícitamente) en razón de la hegemonía

---

<sup>36</sup> Hago una diferenciación entre el término patriotismo y nacionalismo basándome en el artículo de Li en el cual define patriotismo como un sentimiento de pertenencia, felicidad y orgullo, mientras que el nacionalismo lo vincula como un posicionamiento internacional, según el cual existe una superioridad de una nación frente a las demás. Sin embargo, indica que el patriotismo que nace de concebir la unidad en la esencia de las personas, en este caso la esencia de lo *usoniano*, se encuentra vinculado con el incremento del sentimiento nacionalista y la falta de tolerancia cultural.

<sup>37</sup> Por sugerencia de mi asesor, he decidido emplear la palabra “estadounidense” en todas las traducciones que yo haga del inglés, pues el término *usoniano/a* se ve limitado por la escasez de su uso y efecto en el ámbito profesional.

cultural, así como una suerte de constructo nativista<sup>38</sup>, étnico, de lo que significa ser un ciudadano de EUA. Sin duda, tal constructo puede ser explotado por líderes que perciben una ventaja política en exaltar los sentimientos nacionalistas en nombre del patriotismo. Aunque en sí el patriotismo es un sentimiento grupal benigno, el patriotismo esencialista puede causar que ciertas personas resulten más vulnerables a eventos que fomentan el nacionalismo y la intolerancia contra la diversidad intergrupala. (Li 737)

El patriotismo esencialista combinado con la idea nacionalista de una *identidad usoniana* ha derivado en intolerancia hacia la diversidad cultural que presentan las minorías *usonianas*,<sup>39</sup> ya que no cumplen con las características de lo que representa la cuestionable identidad del *usoniano* “auténtico”. El anglosajón ha definido a los grupos minoritarios como *lo otro*<sup>40</sup> y, mediante la figura del presidente Trump (2016-2020) y el apoyo mediático, ha cuestionado la pertenencia de estos grupos a “la nación”. Sin embargo, la identidad también establece una diferencia e ímpetu de resistencia dentro del mismo país. Si bien este concepto ha sido asignado a partir de estereotipos por parte del anglosajón hacia el latino, también ha sido —y continúa siendo— reapropiado y redefinido por las minorías. ¿Qué es la identidad entonces? ¿Y cuál es la identidad de quienes defino como *usonianos*?

Desde el inicio de mi travesía en el Norte tuve la impresión de que nunca había estado en un país tan patriótico como Estados Unidos. Tal vez fue por la carencia de esta cualidad en mí: el nunca haberme considerado perteneciente a un estado. Quizá fue por la falta de identificación con un concepto como “lo mexicano”, o por la diversidad que este concepto

---

<sup>38</sup> Política que prevalecía primariamente en Estados Unidos que favorecía a los habitantes “nativos” sobre los inmigrantes en el país. “Nativos”, irónicamente, no hace referencia a la población amerindia sino a los primeros pobladores anglosajones en Estados Unidos y sus descendientes.

<sup>39</sup> Población aborigen, comunidad latina, comunidad negra, comunidad judía, comunidad asiática etc.

<sup>40</sup> Profundizaré en el desarrollo de este concepto a lo largo de este capítulo utilizando como referencia a teóricos como Eduard Said, Beatriz Rizk y Peggy Phelan.

abarca, semejante a la que encontraba allá en lo *usoniano*. De cualquier modo, la intensidad de la idea del patriotismo en EUA me sorprendió.

De acuerdo con Rogers Brubaker y Frederick Cooper en su artículo “Beyond Identity”, el uso de la palabra identidad con fines académicos empezó a utilizarse en EUA para estudiar las ciencias sociales y las humanidades a partir de 1960. Desde entonces, el término ha sido empleado de tal manera que se ha diluido su significado. Brubaker y Cooper plantean que existen términos menos ambiguos que podrían servir el mismo propósito y afirman: “Sostenemos que la palabra identidad tiende a significar en exceso (cuando es entendida con un sentido muy fuerte), demasiado poco (cuando es entendida con un sentido muy débil), o nada en absoluto (por su absoluta ambigüedad)” (10). En opinión contraria a su planteamiento, pero no completamente opuesta, considero necesario delimitar la palabra, a fin de usarla.

La identidad es un eje central para la política. Así pues, retomo la definición de identidad de Lisa García Bedolla, en su libro *Fluid Borders: Latino Power, Identity and Politics in Los Angeles*, en el que la identidad es el concepto que sitúa al individuo como parte o en oposición de un grupo social:

Defino identidad como el concepto personal de cada individuo que lo posiciona dentro o en oposición a un círculo social o un grupo. Esta definición admite que “un grupo está constituido no sólo cuando todos sus miembros comparten las mismas características entre sí, sino también cuando sus miembros se posicionan en relación particular con los no miembros” Como lo explica Judith Howard, esto significa “reconocer que tanto nuestra vida cotidiana como las culturas en las que operamos o nos desarrollamos moldean nuestro sentido de quiénes somos y quién podemos ser”.

(4)

Una de las principales críticas que Brubaker y Cooper señalan respecto del término identidad es que el uso de la palabra genera una noción<sup>41</sup> de homogeneidad dentro de un grupo. “Esto implica altos niveles de agrupación, una ‘identidad’ o semejanza entre los miembros del grupo, una distinción aguda que los distingue de los no miembros, una clara delimitación entre lo interno y lo externo” (10). Este mismo principio, causante del imaginario preconcebido de “normalidad” norteamericana<sup>42</sup>, es también el que unifica a las minorías dentro de EUA y deriva en la identificación de éstas con su respectiva comunidad<sup>43</sup>. La identidad distingue a un individuo de un colectivo de personas, ya sea como afín u opuesto a éstas, a partir de un conjunto de características que le permiten reconocerse dentro de un grupo social. García Bedolla retoma a Iris Young para determinar que un grupo social es “un grupo de personas diferenciadas de las demás mediante formas culturales, prácticas, necesidades o capacidades diferentes, estructuras de poder o privilegio” (Young en García Bedolla 3). A partir de esto, podemos intuir que la idea de una única identidad *usoniana* o una identidad *verdadera* del *usoniano* es una ficción<sup>44</sup>. Si bien la identidad *usoniana* podría referirse al conjunto de personas que habitan el territorio estadounidense, es claro que los grupos que conforman este territorio son tan diversos que posiblemente la única característica que tengan en común sea que la gran mayoría –con excepción de la población aborigen– pueden considerarse inmigrantes.

Empero, hablar de EUA como “nación” conduce a un imaginario colectivo en el cual lo *usoniano* implica la imagen blanca, masculina, heterosexual, acomodada, representada en

---

<sup>41</sup> A mi parecer una noción ilusoria.

<sup>42</sup> Término utilizado por Alfredo Michel para referirse al concepto del hombre blanco y heterosexual en el teatro estadounidense (16).

<sup>43</sup> Ver nota 4.

<sup>44</sup> Es decir, el producto concreto y activo de una imaginación y un imaginario.

personajes como Washington, Lincoln, Kennedy, Nixon, Trump y el mismo Capitán América. La narrativa que históricamente ha predominado y actualmente se ha reforzado apunta a que la figura *usoniana*, la única que debe ser reconocida, es homogénea: un hombre blanco, masculino y heterosexual perteneciente a cierta clase social. Así, un personaje como Roy Cohn, presente en mi epígrafe, puede colocarse en el panorama mundial como figura aspiracional y como modelo de un concepto de identidad que resulta contradictorio. Cohn fue un abogado conocido por haber sido consejero de Joseph McCarthy y asesor del joven Donald Trump. Su figura es retomada por Tony Kushner en *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* como el antagonista de la historia: un republicano blanco, judío pero antisemita, y homofóbico pese a practicar la homosexualidad<sup>45</sup>; uno de los hombres más poderosos de su era, que muere a causa del SIDA, solo, en un hospital público. Su imagen visible es la del hombre blanco, de mediana edad y conservador; es decir, el modelo de normalidad norteamericana: el WASP. Sin embargo, en la obra, la enfermedad de esta figura refleja la hipocresía con la que se construyó ese modelo. Así, Roy Cohn es el representante de una “nación” que, irónicamente, rechaza y niega la diversidad que existe en EUA.

Si el rasgo distintivo de Estados Unidos es en efecto la diversidad, que celebran con llamar a su país *the melting pot* [...], la historia no ha apuntado hacia el cumplimiento de lo esencial en la frase: lo que se refiere a *melting*, a que el proceso devenga en un todo reconciliado con las diferencias. Un factor, que en realidad es una combinación de factores, resulta definitivo para poner en evidencia la naturaleza ilusoria del concepto de *melting pot*: el hecho de que estas comunidades o identidades han sufrido

---

<sup>45</sup> Pese a tener relaciones sexuales con hombres, en *Angels in America* Roy Cohn no se identifica como homosexual. “ROY COHN: No estoy tratando de impresionarte, sino que me entiendas. No es ni sofisticación ni hipocresía. Es como funciona la realidad. Yo cojo con hombres, pero por el contrario de los demás hombres que hacen eso, yo llevo al hombre al que me estoy cogiendo a la Casa Blanca y Regan le da la mano y nos sonrío. Porque lo que soy está enteramente definido por quién soy, Roy Cohn. Roy Cohn no es un homosexual. Roy Cohn es un hombre heterosexual al que gusta coger con hombres” (Kushner, 47).

históricamente la subordinación, segregación, explotación, y/o sojuzgamiento, ya sea violento o soterrado, social o doméstico, o una mezcla de todo ello, por parte de la “mayoría” masculina blanca heterosexual y conservadora, o una selección de estas características. (Michel 304)

“*America*”, la tierra de la libertad, es el imaginario de muchos y la realidad de unos cuantos. Es una idea contada a la conveniencia del anglosajón que ha originado la subrepresentación, segregación y discriminación *del otro*. O como lo plantea Kushner en *Angels in America*, respecto de otro de sus personajes, que ve a EUA desde esa óptica: “Tú y tus grandes ideales, Louis. Los Grandes Ideales son lo único que te parece digno de amor. Louis está enamorado de *America*” (Kushner 230).

## Narrativa

La narrativa es la historia que nos ha sido contada. En este caso, el discurso hegemónico que afirma que existe una supremacía racial y social, por lo que automáticamente dota de poder a quienes cumplen con las características normativas mencionadas. En *Narrative Structure in Karnad Plays: A Postcolonial Reading*, V.A. Juby define la narrativa como una representación secuencial de eventos presentados de maneras distintas, como puede ser un texto, una imagen, un video, una pieza literaria, una obra teatral o cualquier otro medio de comunicación:

Estéticamente, la narrativa es un elemento integral y dominante en todas las expresiones artísticas y literarias. Puede ser cualquier cosa que presente o cuente una historia; sea un texto, una imagen, un performance, o una combinación de éstas. En otras palabras, es una forma de comunicación que presenta una secuencia de eventos causados y experimentados por los personajes en géneros como la novela, el drama,

el cine, el comic, etc... La narrativa es, entonces, una forma indirecta de representar la realidad. La narrativa puede ser reapropiada para representarse a uno mismo o a su identidad con distintas prácticas discursivas. A menudo, el lenguaje u otros fenómenos análogos ocupan el centro de muchas narrativas. (67)

Las narrativas se construyen a partir de la realidad que experimentamos, por lo que tienen la perspectiva subjetiva de quien las relata, ya sea de manera oral, visual o escrita. Sin embargo, son necesarias, pues las empleamos para representarnos y comprendernos a nosotros, a los demás y a nuestro entorno. De la misma manera en que las narrativas son resultado de la realidad, también la realidad es resultado de las narrativas que son representadas. “Sencillamente, no sabemos, ni sabremos, si aprendemos la narrativa a través de la vida o la vida a través de narraciones; probablemente las dos cosas” (Salazar 19). Los ejemplos que tenemos de esto son la Historia y la forma en que hacemos uso de los medios de comunicación. Los acontecimientos no son por sí mismos sino que cobran sentido a partir de la manera en la que los narramos; es a través de esta acción que generamos una correlación entre ellos. Es nuestra significación cultural la que configura nuestra manera de *hilvanar* la trama. Como menciona Julia Salazar en su libro *Narrar y aprender historia*:

Cada narrativa se construye sobre la base de acontecimientos que se seleccionaron previamente desde horizontes culturales diferentes —tanto para las narraciones imaginarias como las reales—. En ella hay implícitamente una significación cultural que la configura, lo cual implica que una narrativa no es única o absoluta, o que pueda encerrarse dentro de los límites de un solo horizonte. (20)

Las historias que vemos, las que predominan, configuran nuestro imaginario colectivo y se vuelven referentes para la forma en la que nos desarrollamos como sociedad. Cuando la historia es parte del pensamiento dominante, esa narrativa se vuelve hegemónica. Estados

Unidos forma parte del pensamiento hegemónico de Occidente. Espacios como Hollywood, Broadway, y compañías como Disney y Marvel, no sólo han asentado una herencia de parámetros estéticos en la cultura popular, sino que han moldeado nuestra manera de relacionarnos, vestirnos, amar e incluso soñar. Aunque parezca sólo entretenimiento, estas industrias son capaces de decirnos que mexicano significa moreno, de ojo grande, con huaraches y un sombrero, tal como *usoniano* significa rubio, de ojo claro, bien bronceado y vestido a la moda, así como que todos los latinos son idénticos entre sí, al igual que los chinos, japoneses, filipinos y cualquier otro ser humano del “lejano oriente”. Así pues, nuestra forma de aspirar se ha formado de la misma manera. Cuando la historia nos muestra un sólo modelo de héroe, todos aspiramos a ser como él aun cuando no cumplamos con ninguna de sus características.

En su artículo *US Media Framing of Foreign Countries Image: An Analytical Perspective*, Noshina Saleem defiende que la noción que tenemos del mundo exterior, los países ajenos a nosotros, principalmente es definida a partir de lo que vemos en los medios de comunicación masivos. Saleem argumenta que los medios de comunicación enmarcan las narrativas, es decir: sólo permiten observar la realidad que les conviene sea contada, y que al enmarcar estas narrativas omiten hechos o verdades sobre otras naciones, personas o sociedades (131). Las perspectivas reproducidas por los medios de comunicación resultan en el apoyo u oposición a ciertas posturas por parte de los espectadores; perpetúan el juicio moral ante distintas situaciones o eventos; e imponen una ideología de acuerdo con los intereses de un estado (135).

Incluso en los países donde existe libertad de expresión existe la autocensura.

Tanto los periodistas como los escritores y los productores saben qué cosas son permitidas dentro de los medios de comunicación y cuáles no lo son. Editan su trabajo

para que corresponda con lo que dicta la normativa y así poder garantizar su empleo dentro de las empresas mediáticas [...]. (Bourdieu en Saleem 134)

Al tener una industria mediática hegemónica con un impacto internacional, Estados Unidos ha logrado definirse a su conveniencia. De la misma forma, durante décadas ha definido la narrativa de otros países en función de sus intereses políticos, económicos y sociales (Saleem 157). Uno de los más antiguos ejemplos del impacto que puede tener la industria mediática data a 1918, cuando dos líderes del FBI, William J. Burns y J. Edward Hoover, preocupados por el impacto político de los artistas Hollywoodenses, infiltraron agentes secretos a Hollywood para controlar a los radicales de izquierda. Los ejemplos, sin embargo, son bastos históricamente, durante la década de los cincuenta e inicios de los sesenta George Murphy y Ronald Reagan utilizaron su fama para dar voz a una agenda conservadora; promovieron deshacer los acuerdos establecidos dentro del New Deal<sup>46</sup>, y apoyaron el castigo a los grupos de choque en Estados Unidos, específicamente los comunistas (Ross 4). “Murphy y Reagan demostraron que las estrellas de cine hacen mucho más que imponer tendencias, enseñarnos como vestir y cómo amar. Nos enseñan cómo pensar y qué acciones políticas tomar” (Ross 5).

Me permito citar una experiencia personal para brindar un ejemplo de cómo es que las narrativas reproducidas por los medios de comunicación afectan nuestro imaginario colectivo. Tras un viaje en carretera en el Estado de Nevada, Mara, una compañera con la que viajaba dijo, “al salir de Estados Unidos, los estadounidenses se sorprenden de que no

---

<sup>46</sup> Programa de política económica llevado a cabo por el expresidente Roosevelt en 1933 para disminuir el impacto de la Gran Depresión. El New Deal planteaba políticas intervencionistas en las que el Estado tomaba un papel principal. Algunas de las nuevas políticas implementadas por el expresidente Roosevelt fueron: la regulación entre empleado y empresario, el establecimiento de un salario mínimo, la creación de un sistema federal de seguro del desempleo y pensiones, la creación de la “Ley de Emergencia Bancaria”, que clausuraba bancos sin solvencia económica y la reactivación de la economía por medio del consumo y la inversión (Cabello).

somos lo que ellos esperan que seamos, pero nosotros llegamos aquí y nos sorprendemos al ver que ellos son demasiado parecidos a lo que imaginábamos. Esto ocurre porque ellos controlan la representación” (Lusuardi). Durante los meses previos a ese viaje nos habíamos enfrentado a la versión que los *usonianos* tenían de nosotras. Al tratar con algunos de ellos en espacios sociales, chats de citas o lugares públicos, yo había sido leída dentro de la categoría de “latina”, y a pesar de que en un estricto sentido lo soy, mi persona no concordaba con la expectativa que muchos tenían de mí: una mujer *sassy and loud*<sup>47</sup>, con un inglés defectuoso, pocos estudios, bajos recursos y el intenso deseo de quedarme a vivir allá. A una compañera cubana le había ocurrido algo similar. Sin embargo, ni yo ni ella, a quien leían como una mujer negra, pobre, *exotic, noisy and hot*, cumplíamos con esta caracterización. A Clair y Mara, mis compañeras inglesas, también les habían atribuido estereotipos (por ejemplo, su extrema cortesía, puntualidad y consumo excesivo de alcohol), más ninguno estaba relacionado con la exotización o sexualización de su cuerpo, su inteligencia o su clase social. Los *usonianos* conocían una sola perspectiva de las características que debían definirnos como latinas o como inglesas. De la misma forma, sin embargo, nosotras conocíamos una sola historia de Estados Unidos, y aunque esta encajaba con la realidad, era una perspectiva limitada, pues era una perspectiva de la historia blanca que no involucraba a las minorías que habitan este país. Ambos grupos, en realidad conocíamos una única narrativa con un solo tipo de mirada. Para nosotras su mirada nos discriminaba para ellos nuestra mirada se acotaba en beneficiar a pequeños grupos en el poder.

---

<sup>47</sup> Hago uso del idioma inglés con el fin de emplear las palabras exactas para describir los estereotipos impuestos hacia nosotras. Los *usonianos* refieren la palabra *sassy* como atrevida y *loud* como escandalosa. El estereotipo que domina es que las latinas somos ambas. También se sugiere el estereotipo de exótica, ruidosa y sexy o caliente, los cuales se utilizaron para referirse a Jane. La conexión entre ambos estereotipos es que a partir de esta perspectiva nos definen como objeto de deseo y no como sujeto humano. Estos estereotipos, que se basan en la exotización de la mujer no blanca, aún se replican en figuras de televisión popular y reducen cualquier otra posibilidad de ser de las latinas.

Lo que menciono es parte de lo que Alfredo Michel llama “subrepresentación”:

Lo que este concepto connota es que, por su condición subordinada, falta de poder y de capacidad de autodeterminación, esos grupos casi nunca han tenido el control de la manera en que se les simboliza en la cultura, ni tampoco de lo que al teatro le corresponde de su representación artística ante la sociedad en su conjunto y por ende no controlan su representación ante sí mismos: quedan, pues, subrepresentados. Esto significa asimismo que una parte substancial de la autoimagen de los miembros de esos grupos -la imagen que reciben de sí mismos y a la cual se ajustan e incluso adoptan como su propio modelo de ser y vivir- es generada por otros [...] Esas imágenes generadas desde el territorio ajeno dominante tienden, por supuesto, a ser negativas, desventajosas o despectivas respecto de las minorías que alegan representar [...] y] han estado históricamente controladas por el grupo blanco, masculino, heterosexual y conservador antes mencionado. (304)

De esta manera, las narrativas sobre ciertos grupos de poder se han instaurado como modelo de representación, pues no sólo definen a un grupo protegido, sino también describen a los demás grupos con relación con el primero para garantizar la permanencia de éste en el poder. Las personas construyen su identidad a partir de dónde se colocan en el entramado de estas historias. Los medios de comunicación narran a partir de la realidad, pero también moldean la realidad a partir de lo que cuentan. “Los medios en Estados Unidos representan y protegen los intereses de la clase dominante” (Saleem 139).

Somers postula el término *narrative identity* en un intento de considerar la influencia que tiene la narrativa en el proceso de construcción de identidades. Señala que las ciencias sociales han dejado de lado el estudio de la narrativa, pues sobre ésta prevalece un carácter individual. Sin embargo, propone hacer uso de este concepto en la sociología como una variable de espacio y tiempo, ya que si no se le contempla se generan categorías normativas

y esencialistas sobre las distintas comunidades identitarias<sup>48</sup>. A pesar de que éste no es un estudio sociológico sobre la identidad, resulta pertinente analizar su construcción.

La identidad es resultado de la narrativa, tanto de la que nosotros experimentamos en espacio y tiempo como la que nos es impuesta. Como menciona Somers, formamos nuestra identidad a partir del lugar en el que nos colocamos en las historias, sean personales o sociales:

Este estudio demuestra que las historias conducen la acción; que las personas construyen identidades (múltiples y cambiantes) al colocarse o al ser colocados en un repertorio de historias; que la “experiencia” está constituida a partir de narrativas; que las personas comprenden el sentido de lo que pasa y les está pasando al intentar conjuntar o integrar de algún modo estos eventos dentro de una o más narrativas; y que a las personas se les conduce a actuar de ciertas maneras, y no de otras, a partir de proyecciones, expectativas y memorias derivadas del diverso y a la vez limitado repertorio de narrativas sociales, públicas y culturales. (11)

En Estados Unidos, el grupo dominante generó la definición de las minorías, pues caracterizó a la otredad a partir de sí mismo: el “Anglo”, el cual, en última instancia, es al menos de origen evidentemente europeo. El modelo paternalista que Europa sostenía frente al “Nuevo Mundo” –por ejemplo España mediante la figura de la virilidad<sup>49</sup>– lo retomaron los “Anglos” en Estados Unidos hacia la otredad. Estados Unidos empezó a intervenir en la

---

<sup>48</sup> Con comunidades identitarias me refiero a la generalización para denominar a un conjunto de personas con cierta identidad: blanca, indígena, negra, latina, asiática, judía etc... como parte de una comunidad.

<sup>49</sup> El proceso de conquista de la población indígena americana consistió en la colonización de territorio e identidad. Cuando los españoles llegaron “la sexualidad así como los estereotipos asociados a ella jugaron un papel muy importante, en la medida en que permitieron elaborar una serie de representaciones identitarias capaces de articular y legitimar las nuevas relaciones de dominio” (Molina 186). Ciertas prácticas de los habitantes originales, como la sodomía, la orgía y el sacrificio, fungieron como causas justas para la dominación. Para contrarrestar estas prácticas se fomentó la idea de la masculinidad moderna, la del *perfecto hidalgo*, un galante caballero de guerra, cristiano, capaz de realizar grandes proezas, reconocido por su virilidad heterosexual y su honor. La noción de esta figura emigró hacia sur infundiéndole mayor valor a estos atributos, que aunque aristocráticos, se volvieron “universales” (Molina 186).

política latinoamericana con el sustento del estereotipo del latino como perezoso, con limitaciones mentales, incapaz de tomar sus propias decisiones, en contraste con el *usoniano* masculino, fuerte y expansionista con un mandato divino de conquistar al otro para “ayudarlo”. El *Destino manifiesto* es una creencia *usoniana* del siglo XIX con la que se justificó el expansionismo norteamericano sobre el “Nuevo Mundo” como un designio divino conforme al cual el anglosajón poseía una superioridad sobre las demás “razas”, por lo que debía guiarlas en el camino del “progreso”. Esa creencia estaba sustentada en la imagen que el mismo anglosajón había generado sobre los demás grupos que vivían en los mismos territorios, es decir, en el continente americano, en la América que el lenguaje nacionalista de EUA se ha apropiado. Aunque es evidente que los medios de comunicación como la radio, el cine y la televisión fueron creados años después de la incidencia del *Destino manifiesto* en la política expansionista *usoniana*, la representación de las minorías ya estaba dominada, desde aquel entonces, por un principio de supremacía racial blanca.

Considerar como fenómeno fortuito tanto el *Destino manifiesto* como la representación de diversos grupos minoritarios al servicio del grupo dominante (el “Anglo”) sería pecar de ingenuidad, pues durante el siglo XX y lo que va del XXI ambos planteamientos contribuyeron estratégicamente a justificar el intervencionismo de EUA, garantizar su poder y posicionarse como detentor de hegemonía cultural<sup>50</sup>. La representación y la definición de *la otredad* se han formulado a modo de un conjunto de decisiones estratégicas con repercusiones políticas. “En realidad, la formación social y cultural de los estadounidenses está basada en una ‘ideología de la exclusión que, de acuerdo con algunos

---

<sup>50</sup> Realizo este recuento consciente de que la representación del latinoamericano en los medios de comunicación ha cambiado gradualmente, sin embargo, continúa sujeta a los intereses de Estados Unidos.

críticos, le confiere a su literatura un estado ‘singular’. Cualquier alternativa o idea diferente que surgiera desde ‘el otro’ fue evitada, si no es que neutralizada, en favor de la hegemonía cultural” (Morrison en Rizk 3).

Este mismo principio de tener un dominio “justificado” sobre una población había sido estudiado por Eduard Said en *Orientalism*. Said empieza ese libro contándonos sobre el político británico Balfour y el discurso con que persuadió al parlamento inglés de la necesaria intervención en Egipto. Said nos dice que el discurso de Balfour está constituido por dos elementos fundamentales: el poder y el conocimiento. Los argumentos que el político plantea consisten en que Inglaterra conoce a los egipcios y sabe lo que es mejor para ellos, por lo que Egipto necesita la intervención de esta nación para llegar al progreso. Claro, Balfour no contempla la autonomía de esta zona ni lo que ellos consideran necesario para sí mismos. Para Balfour, Egipto es un territorio objeto, un objeto de dominio y subordinación; es *lo otro* que ellos, los europeos, ya han definido y rehabilitado como “otro”, al igual que el resto de oriente, porque hay dos concepciones o maneras de mirar al mundo: Occidente, un conjunto de supuestos nosotros, y Oriente, la *otredad*, un *raza sujeto*<sup>51</sup>:

Existen los occidentales y los orientales. Los primeros dominan; los otros deben ser dominados, lo que normalmente significa ocupar sus tierras, controlar sus políticas internas, poner su sangre y cultura a disposición del poder Occidental. Que Balfour y Cromer, como pronto veremos, pudieran reducir la humanidad a esas crueles esencias culturales y raciales no fue para nada una indicación de su perversidad particular. Más bien fue un indicador de cuán depurada estaba esa doctrina en el

---

<sup>51</sup> “*Subject race*” o raza sujeto es el término que Said utiliza para describir la categoría y generalización que se ha hecho de los “orientales”. El conocimiento sobre esta raza sujeto, la oriental, es la que le da a Inglaterra el poder de intervención. Claro, Inglaterra afirma conocer las características de esta raza pues ya impuso su presencia y experiencia colonial en India y Egipto.

momento en el que decidieron utilizarla, cuán perfeccionada y eficaz resultaba. (Said 36)

La categoría orientalismo delimita las características de una raza, haciendo “iguales” a todos sus miembros, los “orientales”. En este caso, el grupo dominante, el de los europeos, “conoce” a esta raza, pues conoce sus características —mismas que la propia Europa le ha asignado—, por lo que sabe lo que es mejor para ellos y debe dominarlos. La autonomía de estas tierras es inconcebible. Según la narrativa europea hegemónica, el denominador común es que todas estas culturas, después de su auge, tuvieron un quiebre debido a su falta de decisión e incapacidad de gobernarse, por lo que la intervención de una “potencia” es necesaria para volverlas colonias productivas (Said 36).

En su libro *Orientalismo* Said señala cómo lo que supuestamente sería una “estructura objetiva” (el orientalismo a manera de ciencia) pronto fue remplazada por una “estructura subjetiva” (el orientalismo europeo). Estos (usualmente autodenominados) orientalistas produjeron generalización tras generalización, aun de los contenidos más básicos, siempre enfatizando la fortaleza e integridad de occidente en contraste con la debilidad y decadencia de oriente. (Rizk 2)

La noción de orientalismo funge como una categoría esencialista en la que la definición de las personas del oriente fue creada por el occidente. Esta definición contempla que tanto el comportamiento como las características de toda esta comunidad son iguales (sin importar si se trata de Egipto, India, China, Japón, Filipinas, etc.) y que cualquier desviación de la norma es antinatural. A partir de esta categoría étnica se perpetuaron —y continúan perpetuándose— estereotipos racistas. Rizk afirma que el mismo fenómeno que ha sucedido con el término orientalismo sucede con los Latinoamericanos:

El “enfoque científico” se desplazó hacia el Nuevo Mundo, conforme el núcleo del pensamiento occidental se trasladó gradualmente de Europa a Estados Unidos [...] Como resultado de los enfoques antes mencionados, la concepción de Oriente y su población se extendió a Latinoamérica y sus habitantes: se les percibió como pueblos primitivos, los restos degradados de una respetada civilización (como alguna vez fue la mexicana y la peruana), incapaces de gobernarse a sí mismos. (3)

Aunque hoy en día la pluralidad en medios es mayor, la industria del entretenimiento estadounidense continúa posicionándose como la más grande del mundo (Opportimes), lo que genera que gran parte de la producción de las narrativas estén bajo su control. Si bien es importante reiterar que la representación de los latinoamericanos ha cambiado gradualmente con el paso de los años, ésta continúa viéndose afectada por intereses privados y políticos.

En la actualidad, pareciera que la inclusividad en medios de comunicación predomina; sin embargo, las cifras de representación siguen siendo bajas. De acuerdo con una gráfica publicada en 2022 por Latino Donor Collaborative (LDC), aunque los latinoamericanos representan el 19% de la población *usoniana*, en la televisión sólo el 3.1% de los personajes principales, el 2.1% de los personajes secundarios y el 1.3% de los directores son latinoamericanos. Mientras tanto, en la industria del cine los latinoamericanos representan el 5.1% de personajes principales, el 5.6% de personajes secundarios y el 2.6% de los directores (8). Ante estas cifras, no sería injustificado suponer que la industria teatral presenta proporciones parecidas o un poco superiores en cuanto a la representatividad.

Y aunque las cifras incrementen, mientras que en los medios de comunicación continúe imperando una visión hegemónica de lo que significa ser *usoniano* y una

mirada totalizante y paternalista hacia lo latinoamericano, los espacios que brindan la posibilidad de cuestionar las narrativas preestablecidas y diversificarlas, como el caso del *Identity Theater* y el teatro comunitario, continuarán siendo espacios de resistencia.

### *Identity Theater*

Ante los constantes estereotipos perpetuados respecto de las minorías en EUA, en la década de los sesenta, como un acto de resistencia por parte de algunos grupos subrepresentados, surge el *Identity Theater*. Dada la necesidad de reapropiación de la representación de las identidades marginadas, este teatro fue y continúa siendo una respuesta de las minorías a la interrogante de cómo representarse. Es claro que no existe una única respuesta. Sin embargo, a través de las puestas en escena, esas minorías han intentado convertirse en agentes y productores de su representación, a fin de cambiar la narrativa preestablecida sobre su comunidad. A partir de nuevas representaciones, desde entonces este teatro ha buscado que las comunidades subrepresentadas históricamente por los medios de comunicación, como pueden ser latinos, negros, mujeres y gays, cuestionen la fidelidad de la representación que configuraron los anglosajones. El *Identity Theater* es un teatro político, definido así porque “es consciente de sus implicaciones” (Michel 310). En su libro *Latino Theater in the United States*, Rizk sugiere lo siguiente:

En Estados Unidos, el Teatro Latinx forma parte de un movimiento de resistencia cultural compuesto de grupos marginales o “minoritarios” que cuestionan la validez de supuestos tradicionalmente establecidos y asimilados por las culturas predominantes, al mismo tiempo que devienen productores de sus propios sistemas de representación. Asimismo, con el auge del nacionalismo en todo el mundo, distintos grupos étnicos, tanto en los países desarrollados como en los que están en

desarrollo, han empezado a escribir, en el teatro y otros géneros, sus propias versiones de los hechos históricos y los eventos que han moldeado sus identidades. (1)

Aunque la subrepresentación de los grupos marginales continúa produciéndose, dichos grupos luchan por mantener un espacio fidedigno dentro de las representaciones mediáticas y teatrales. Es claro que la representación mediática de las distintas comunidades marginadas ha cambiado a lo largo de los años y que en muchas ocasiones algunas de éstas comunidades han pertenecido en mayor o menor medida a los cotos de poder. A pesar de que hoy en día hay grupos dentro de estas comunidades que ya forman parte de espacios de teatro más mainstream, el *Identity Theater* principalmente se ha constituido en escuelas y espacios independientes y, espacios que no figuran dentro del mercado teatral o del teatro que conocemos como *mainstream* o comercial —al que no necesariamente se quiere asimilar—. De esta forma se posiciona dentro del circuito de exhibición *off-off-Broadway*<sup>52</sup> y en la academia. El teatro de identidades no busca posicionarse dentro de la industria teatral; por el contrario, su modelo de producción no necesariamente se centra en la ganancia en taquilla, sino en generar un teatro por y para la comunidad, es decir, es un teatro comunitario. Además, el *Identity Theater* juega con la invisibilidad que han sufrido estos grupos —entre ellos la comunidad latina— para luchar contra su falta de representación en el escenario. Esta invisibilidad les ha permitido jugar con su representación.

---

<sup>52</sup> El *off-off-Broadway* hoy en día es reconocido en EUA, principalmente en Nueva York, como el teatro que no figura dentro del teatro presentado en Broadway o en *off Broadway*. Suele ser teatro independiente, que no necesariamente es presentado en espacios teatrales y cuando lo es, tiene poco aforo. El off off Broadway es la escena de contracultura que involucra teatro experimental, multidisciplinaria, poesía y performance. Nació en 1958 en el Café Cino de Nueva York y fue el primer lugar donde presentaron muchos dramaturgos, actores y poetas como Sam Shepard, Lanford Wilson e incluso Al Pacino (Stone 2).

Durante el proceso de producción y montaje<sup>53</sup> de este tipo de teatro surgen muchas preguntas: ¿cómo hacer una representación legítima? ¿Para qué se escribe o se monta? ¿Por qué el teatro hecho por los grupos marginales es considerado un teatro de identidades y el realizado por comunidades blancas es un teatro “universal”? ¿Es teatro latinoamericano todo el teatro escrito o montado por latinos? ¿Cuáles son sus parámetros? En lugar de una falta de respuesta se da una variedad de posibilidades, y la búsqueda por tener una réplica al modelo anterior empieza en la escenificación. Surgen dramaturgos, teóricos, críticos, guionistas, escritores y actores de las distintas comunidades, algunos con estudios profesionales en artes, pero otra gran mayoría con un interés social de transformar la situación de su comunidad.

Frente a esta clase de eventos, Michel retoma una pregunta fundamental formulada por Susan Lori-Parks: “¿por qué la gente siempre supone que los artistas blancos hacen obras de arte mientras que los artistas negros hacen declaraciones políticas?” (308). Las historias han sido contadas hacia una misma población, los parámetros estéticos siguen cumpliendo una agenda hegemónica y lo que hemos considerado “universal” en realidad sólo alude a la población blanca. La propia Tony Morrison retoma este tema en una entrevista sobre su trabajo para el periódico *The Guardian*:

“Escribo para las personas negras”, dice, “tal como Tolstoy no escribió para mí: una chica de color y de catorce años de Lorain, Ohio. No tengo que disculparme ni considerarme limitada porque no [escribo sobre la gente blanca]... lo cual no es del

---

<sup>53</sup> Hago una distinción entre producción y montaje, ya que montaje suele referirse a la parte creativa de escenificación de una puesta en escena. Esta fase suele involucrar actores, directores y demás equipo creativo. La producción, sin embargo, involucra tres fases distintas: la preproducción, el montaje y la postproducción. En la producción, los circuitos de distribución, el financiamiento, la administración, contabilidad, ventas y mercadotecnia (si así se desea) estarán involucrados. El modelo de producción de una obra en Broadway es extremadamente distinto al de una obra presentada en un espacio comunitario como el del *Teatro Latinx*, pues debido a su modelo de producción, el Teatro de Broadway debe generar un producto consumible. Ello ha sido factor para que ciertas obras con evidentes discursos políticos no hayan sido exitosas en Broadway.

todo cierto: en mis libros hay muchas personas blancas. Lo importante es que la crítica blanca no esté encima de ti, a ver si te acepta”. (1)

Me importa profundizar en esta pregunta ya que *Into the Beautiful North* es una de las muchas manifestaciones realizadas dentro del *Teatro Latinx*, al cual posteriormente definiré como un teatro político. Este trabajo no busca fomentar una lectura en la que se reduzca la obra únicamente a su quehacer político. Sin embargo, para este trabajo me es necesario resaltar este valor debido a la incidencia y pertinencia de la obra en el contexto actual. Retomo una vez más las palabras de Michel para recalcar la definición del teatro de comunidades ajenas al entorno teatral hegemónico como teatro político: “en todos sus sentidos se trata de un teatro de la conciencia, [...] necesariamente político” (310). Todo teatro, cualquier puesta en escena –incluso el teatro presentado en el distrito Broadway y el teatro musical– implican un discurso<sup>54</sup>; sin embargo, el *Teatro Latinx*, el cuál suele presentarse en espacios independientes<sup>55</sup>, es particularmente consciente del discurso que maneja. *Into the Beautiful North* cabe en tal categoría. Si bien la obra no carece de valor artístico, el discurso fue manejado de forma consciente como muestra de que cabe en la categoría de obras de resistencia.

El *Identity Theater* defiende la heterogeneidad de la identidad pero también resiste la producción y reproducción del discurso hegemónico de la normalidad *usoniana*. La obra que estamos por analizar es uno de los muchos ejemplos que existen de fenómenos de resistencia

---

<sup>54</sup> Contrario a lo que Kier Elam señala en su libro *The Semiotic of Theater and Drama*, en el que el discurso está en la parte dialógica de la obra, el lenguaje, la forma en la que utilizo discurso aquí hace alusión al mensaje que la obra proyecta intencional o no intencionalmente y la ideología que este mensaje propicia en el contexto en el que la obra se plantea. Este mensaje es resultado del texto dramático y la puesta en escena.

<sup>55</sup> Al surgir dentro de espacios independientes el modelo de producción de la obra no es el mismo que el de una obra presentada en el circuito Broadway. El Teatro Latinx por el contrario del Teatro Broadway, no es concebido por su valor de consumo ni de entretenimiento pues su objetivo principal es brindarle un teatro a su comunidad y volverse agentes de su representación. (Ver subcapítulo siguiente.)

teatral en el teatro de identidades. Los márgenes entre una categoría y otra se funden, mostrando la diversidad que existe entre ellas. *Into the Beautiful North* considera la interseccionalidad presente en distintos grupos.

El *Identity Theater* ha cambiado sus formas de reproducción<sup>56</sup> para contar su propia historia; con el fin de generar una comunidad y cultura propias; continúa transformándose para dar acceso a esa cultura a un público que generalmente no lo tiene. No busca limitarse a un parámetro de mercado ni de arte hegemónico. No todo el teatro realizado por minorías podría considerarse teatro de identidades, pues “resulta necesario distinguir entre el teatro de minorías que pugna por una integración al total de la cultura y el que opera como un desafío a la cultura convencional” (Michel 311).

En *Unmarked: The politics of performance*, Phelan menciona que “la identidad personal necesita reproducirse y reafirmarse de modo constante, precisamente porque no basta para consolidarse como convicción; y no basta porque carece del respaldo de una historia constantemente verificable. El origen de cada persona es tanto real como imaginario. La conformación del ‘yo’ no es objeto de observación propia” (216). La búsqueda de identidad es una necesidad real de muchas de estas comunidades. En el proceso de reinventarse y cuestionarse, este teatro, en sus distintas manifestaciones, ha generado una multiplicidad de espectáculos que varían en su forma, estructura y formato de presentación gracias a la diversidad de sus audiencias. Actualmente, una de las divisiones más populares es la siguiente: Teatro Negro, Teatro Latinx, Teatro Chicano, Teatro Judío, Teatro Oriental<sup>57</sup>,

---

<sup>56</sup> En tanto se reproduce en espacios comunitarios o poco comunes, donde el propósito máximo no es la retribución en taquilla. (Véanse notas 42, 44 y 45.)

<sup>57</sup> El Teatro Oriental, al contrario del orientalismo que menciono anteriormente, surge como un movimiento por parte de distintos grupos asiáticos para agenciarse su representación. El orientalismo es una mirada del oriental visto desde la perspectiva del anglosajón; mientras que el Teatro Oriental –al igual que el *Teatro Latinx*– es realizado dentro de los distintos grupos que conforman la comunidad para observarse a sí mismos. En el Teatro Oriental los “orientales” no son la otredad.

Teatro Feminista y Teatro Queer<sup>58</sup>. Estos distintos tipos de teatro surgen con posterioridad a los años sesenta y aparecen como un movimiento que buscaba hacerse agente de su representación y contar sus propias historias. Si bien cada una de estas categorías tiene sus propias teorías, acciones, políticas y manifestaciones, los márgenes entre unas y otras en ocasiones no son tan marcados. Por supuesto, todas tienen un fin similar: reapropiarse de la representación de su identidad.

### Teatro Latinx

Como lo mencioné, el *Teatro Latinx*<sup>59</sup> es uno de los muchos ejemplos del *Identity Theater*. Dentro del *Teatro Latinx*, el *Teatro Chicano* figura como una de sus múltiples ramificaciones, en tanto aquel contempla las puestas en escena realizadas por las distintas comunidades latinas en EUA (Teatro Puertorriqueño, Teatro Colombiano, Teatro Cubano, Teatro Venezolano,<sup>60</sup> etc.), siendo la comunidad chicana la mayoría dentro de esta minoría. Todas las categorías dentro del *Teatro Latinx* convergen en el origen: surgen de la necesidad de darle un teatro a su comunidad donde puedan reapropiarse de su representación, por esto es que el *Teatro Latinx* es considerado un teatro político.

“El *Teatro Chicano*<sup>61</sup> fue creado como una iniciativa política antes que artística que buscaba modificar la situación de su comunidad por medio de la acción” (Huerta en Michel

---

<sup>58</sup> Hago uso de mayúsculas pues estas categorías surgen como respuesta de estas comunidades ante los estereotipos que les ha designado el Anglosajón.

<sup>59</sup> La “x” dentro del movimiento latino es una modificación relativamente nueva, utilizada como una declaración política para incorporar el discurso de género al movimiento en un intento por incluir a las dramaturgas latinas y demás identidades sexuales y también contar su historia.

<sup>60</sup> Al igual que en la nota anterior, hago uso de mayúsculas ya que estas categorías surgen para distinguir la diversidad de grupos dentro de Latinoamérica. Las comunidades dentro de EUA son las que han decidido generar la distinción entre estas formas de teatro y nombrarlas a partir de ello.

<sup>61</sup> Aunque en el plan de estudios 2009 de la carrera de *Literatura Dramática y Teatro* de la UNAM, no suele hacerse una distinción entre el *Teatro Latinx* y el Teatro Chicano, dentro del círculo académico teatral estadounidense, la diferencia existe. El *Teatro Latinx* es una categoría y el Teatro Chicano es una subcategoría dentro de éste.

356). Sus orígenes datan de 1965, junto con el origen del movimiento campesino de César Chávez en California. Luis Valdéz<sup>62</sup> convenció a Chávez de que el Sindicato de Campesinos<sup>63</sup> podría realizar un teatro para educar y entretener al campesinado. Los chicanos, como el resto de las comunidades latinas, habían sido subrepresentados durante años por las comunidades “Anglo” quiénes los mantenían como ciudadanos de segunda. El *Teatro Chicano*, por ende, tiene como objetivo afirmar la identidad y existencia chicana en el contexto *usoniano*, lo que lo hace un acto de militancia política. “Si el arte es fundamental entonces el Teatro Chicano es más que fundamental: es una proclamación vital de la identidad chicana, de su existencia misma en el amplio contexto de la sociedad norteamericana” (Huerta, *Necessary Theater* 5).

El teatro de los chicanos nació como una empresa necesariamente militante, propulsada por urgencias políticas muy localizadas y compartidas, con un espacio de acción delimitado, un lenguaje reconocible y reconociblemente particular, y ninguna meta o postura estético-teórica; es decir, nunca podría haber sido otra cosa sino un teatro de, para y por la comunidad chicana. (Michel 357)

El *Teatro Latinx*, en un sentido más amplio, que contempla los distintos grupos que existen dentro de él, también surge en la década de los sesenta en EUA. A partir de la misma necesidad, aparece un modelo de resistencia cultural en contra de los estereotipos establecidos por la cultura *mainstream* (Rizk 1). Acerca de la “x” en esta denominación, Huerta nos dice:

---

<sup>62</sup> Dramaturgo, director de teatro y cine, y actor. Principal expositor de Teatro Chicano dentro del movimiento campesino en 1960. Escritor de la obra *Zoot Suit* (1979), la cual tuvo un montaje en México en el 2010. La obra está basada en los acontecimientos de *Sleepy Lagoon* en 1942 y las revueltas en Los Ángeles en 1943. En esta obra Valdez retoma la figura del pachuco para abordar la identidad chicana. *Zoot Suit* fue bien recibida en Los Ángeles pero no tuvo el mismo impacto al estar en Broadway y salió de cartelera poco después de su estreno.

<sup>63</sup> United Farm Workers, UFW: En 1962 César Chávez fundó la Asociación Nacional de Campesinos Unidos que pasó a ser el Sindicato de Campesinos (siglas UFW) este buscaba el reconocimiento de la dignidad del campesinado en Estados Unidos. Este sindicato continúa activo.

Más recientemente, se ha cuestionado la predominancia de las marcas “a/o”, distintivas del género binario, que únicamente admite lo masculino o lo femenino. De ahí surgió *Latinx*, una forma que, si bien podría ser debatible desde un punto de vista lingüístico, ha surgido como el adjetivo más incluyente para personas de todas las expresiones de género. El director David Mendizábal me lo puntualizó así: “Al decir Latino seguimos perpetuando una cultura del machismo: el dominio masculino y la jerarquía patriarcal, lo cual permite la continuidad de la eliminación histórica de las mujeres y de las personas no binarias. El uso de *Latina/o* representa un avance, pero mantiene a la identidad y la cultura enfrascadas en un lenguaje binario: o se es esto o se es aquello. Para mí, ‘*Latinx*’ amplía los márgenes y propicia el diálogo en torno al género, la sexualidad y la identidad de modos necesarios para que la cultura pueda ir hacia adelante”. (Huerta en Weinert-Kendt)

Ya que el “Anglo” había generado la categoría étnica “Latino” con base en estereotipos que contemplaban a las distintas comunidades latinas como una misma, una de las principales tareas de este movimiento fue distinguir a los diferentes grupos que habitaban EUA (salvadoreños, mexicanos, chicanos, puertorriqueños, venezolanos, colombianos, etc.) y hablar de la diversidad que existía dentro de cada uno de estos. Las comunidades que conformaban el movimiento latino luchaban para convertirse en productores de su representación contra el estereotipo racista que había sido perpetuado. El estigma —que sigue vigente en más de un programa de televisión popular— consta de siete personajes en los que se encasilla a toda la población latina: el bandido, la prostituta, el bufón, la mujer boba, el *latinlover*, la mujer de negro y el narcotraficante<sup>64</sup>, categoría añadida recientemente (Ramírez 66). A través de esta

---

<sup>64</sup> Charles Ramírez Berg (66-86) sugiere esta manera de catalogar los estereotipos que han sido replicados en los medios de comunicación *usonianos*

generalización de la cultura de las minorías, perpetuada a partir de una categoría identitaria, la cultura “Anglo” asegura su lugar en el poder. La historia se cuenta a manera de monólogo (Greenblat en Rizk 3) y al latino se le caracteriza como salvaje e incapaz de dominarse y tomar decisiones. De esta forma, se garantiza la superioridad del cuerpo “Anglo” sobre el cuerpo del latino y se legitima la necesidad de intervenir (Rizk 3).

A través del arte y la educación, tanto el *Teatro Latinx* como el *Teatro Chicano* generan una resistencia narrativa, es decir, una resistencia contra la forma de contar las cosas, a fin de apropiarse nuevamente de su historia. A partir de esto atacan uno de sus objetos de crítica principales: que la historia que ha reforzado el sistema educativo *usoniano* favorece una sola visión de la Historia y fortalece la figura del salvador blanco y su superioridad. Las niñas y los niños afronorteamericanos estudian que sus patrones esclavistas son los grandes padres de la patria; los aborígenes leen cómo los anglosajones conquistaban el territorio, como si sus ancestros nativos no hubieran existido antes; y los mexicanos, chicanos y latinos, a quienes la frontera cruzó<sup>65</sup>, escuchan constantemente que son invasores de la nación (Michel 361).

En pocas palabras, las minorías en Estados Unidos crecen en un territorio mental y mítico ajeno a sus raíces más profundas (lo cual es de esperarse y no necesariamente una victimización), con la crucial desventaja de que existen muy pocas ventanas educativas y culturales ya creadas y eficaces que les permitan compensar desequilibrios con elementos de su identidad originaria - y en ciertos casos quizá

---

<sup>65</sup> Esto hace referencia a la parte del hoy territorio suroeste de EUA, que fue adquirida a través de la venta de la Mesilla y los tratados posteriores a la invasión norteamericana de México en 1847. Esta afirmación también defiende la idea de que ese territorio estaba habitado por personas con identidades no anglosajonas mucho antes de que existiera la idea moderna de fronteras. Muchas de estas personas se identifican más con la cultura del norte de México que con la anglosajona, gran parte aún habla español y tiene familia del otro lado de la frontera. Muchos tienen nacionalidad *usoniana* debido a que sus padres fueron parte del programa bracero en Estados Unidos pero su familia aún reside en territorio mexicano.

ninguna. Ello podría ser menos indeseable si la mitología que aprenden no fuera por entero hostil a sus identidades, pero generalmente lo es: los niños y las niñas de alguna minoría viven expuestos a una violenta batería de paradigmas casi en su totalidad negativos a sus personas originarias. (Michel 362)

El movimiento latino defiende la diversidad y multiculturalidad de su población generando códigos propios para poder manifestarse. El *latinx* es *latinx* porque se reconoce en las diferencias que comparte con los demás. Una de sus características principales es que se apropia del bilingüismo (español e inglés) y propicia la hibridación del lenguaje (*spanglish*), lo cual en la práctica cotidiana conduce a una especie de trilingüismo, volviéndolo clave para la acción, pues éste anteriormente los había colocado en desventaja debido a la xenofobia del país que habitan. En el teatro, surgen distintas estructuras no lineales para contar historias. Los *chicanos* crean los actos y los *latinos* realizan *performance*. La muerte, la frontera y la segregación son temas constantes no siempre tratados como tragedia sino también con humor. Se generan nuevos modelos, nuevas narrativas y nuevos significados. Por medio del teatro, y posteriormente del cine, le hacen un frente a la representación estigmatizada que tenían y defienden su pertenencia a “*America*”<sup>66</sup>.

Estos artistas ... son ... *latinos* en el sentido de que resultan no sólo comprensibles en lo fundamental, en lo concerniente a sus lenguajes y referentes, sino también en cuanto a que sus códigos culturales son suficientemente accesibles, si bien nunca del todo transparentes - por fortuna. Los problemas generales del inmigrante en tierras que le proponen una enorme alteridad se translucen sin dificultad en las obras *latinas*, y a quienes compartimos aspectos fundamentales en la misma lengua, historia y

---

<sup>66</sup> El término *América* es utilizado de forma estratégica pues los *Latinos* defienden que *América* no es sólo el territorio *usoniano* sino todo el continente americano.

sensibilidad en que se originan sus culturas particulares en el interior del antiguo *melting pot* [...] sus inscripciones teatrales nos resultan significativas, nos hablan desde una base poderosamente común, que nos enriquece al compartirla. (Michel 397)

Ante los conflictos de identidad, tanto los latinos como los chicanos rechazan la cultura “Anglo”, adoptando algo considerado como “de *tercer mundo*”: el barrio. Asimismo, ya que no quieren apegarse a la cultura establecida, se diferencian de los *Hispanics*, quienes, aunque también de origen latino, apelan a la “hispanidad” y defienden su origen europeo (Michel 382). Por último, abogan por las personas de color desfavorecidas política y económicamente y así desafían el modelo hegemónico cultural. Sus ojos miran hacia el *Sur Global*<sup>67</sup>; *la raza* es un símbolo fundamental de su cultura a partir de la cual generan comunidad y buscan soluciones a sus problemáticas específicas.

...la parte sencilla de esas respuestas es clara: los teatros de minorías son, por definición, urbanos, del “barrio”, pero a la vez constituyen el cuerpo integrado de una gran mayoría que bien puede conocerlos o no, y reconocerse en ellos o no, pero que comparte todos los dilemas e intereses [...] Así, el *teatro chicano*, más allá de [Luis Valdéz], su extraordinario impulsor, ha codificado los conflictos que agobian en general a los habitantes del hostil fin del milenio, con estilos, enfoques y giros específicos pertinentes a su identidad propia. (Michel 368)

---

<sup>67</sup> En esta ocasión, empleo Sur Global haciendo referencia al término “Global South”. Término acuñado por primera vez con una connotación política por el activista Carl Oglesby para hacer alusión a la dominación de Estados Unidos sobre el “Sur Global”. En ese momento Oglesby se refería a la Guerra de Vietnam, sin embargo, el término continúa siendo utilizado para hablar de aquellas zonas geográficas que han sido económica, política, histórica y socialmente dominadas por el “Norte Global”: Europa, Estados Unidos y Canadá (Mukhopadhyay et al. 9).

Los dramaturgos, directores y actores buscan la creación de nuevas historias y generan su propia identidad cultural. En el teatro aparecen figuras como Luis Valdéz o María Irene Fornés, quienes se vuelven instituciones importantes tanto en el *Teatro Chicano* como en el *Teatro Latinx*.

Durante los últimos años, el *Teatro Latinx* se ha modificado y expandido. Lo que surgió como un teatro para el campesinado que en ocasiones, debido a la inmediatez política, homogeneizaba a su población (Anderson en Marrero 133), hoy se cuestiona para darle voz a su población de mujeres, de homosexuales, de afrolatinos y demás población diversa. Aún dentro de este mismo teatro la representación continúa sin ser óptima pero conscientes de ello buscan reinventarse y transformarla. (Rizk 50)

## Resistencia

*I know why the caged bird sings*<sup>68</sup>...

Finalmente, abordaré el concepto de *resistencia*. Según V.A. Juby, la resistencia se manifiesta como respuesta a la opresión postcolonial. Las narrativas *mainstream* generan una jerarquía dentro de las relaciones de poder y constituyen convenciones hegemónicas al tiempo que las reproducen. “Resistir”, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) puede connotar aguantar, durar, sufrir, oponerse o combatir. En pocas palabras, es ejercer una fuerza opuesta a la fuerza impuesta. Frente a la hegemonía cultural y al modelo aspiracional, la contracultura funciona como resistencia.

---

<sup>68</sup> “I Know Why the Caged Bird Sings”, es el primer libro autobiográfico de Maya Angelou, en el cual hace referencia al poema de Paul Laurence Dunbar “Sympathy”; en él, aborda la figura del pájaro enjaulado como metáfora de la esclavitud y de la falta de libertad. El pájaro canta por sentirse miserable y hace una alusión a la población afronorteamericana.

El actual proceso de imperialismo cultural es la mejor síntesis del total de procesos mediante los cuales hoy en día una sociedad se asimila al sistema del mundo moderno, así como de las maneras en que sus fundamentos son atraídos, presionados, forzados y en ocasiones coercionados, a fin de que modifiquen sus propias instituciones sociales y las alineen con las doctrinas y estructuras del núcleo dominante del sistema, e incluso las promuevan. (Shiller en Roach 9)

El modelo aspiracional está constituido por lo que vemos como una cultura dominante, la cual se define como un pilar de poder, que subyuga a los grupos marginales (grupos minoritarios) a la representación que más le conviene a esa cultura dominante. En este caso el *Identity Theater* actúa como contracultura frente al modelo hegemónico impuesto por los medios de comunicación: masculino, blanco, heterosexual, de clase media o alta. Retomando a Enrique Dussel, el teatro de identidades genera un proceso de “descolonización cultural” (Escuela de educación política 2018).

A partir de la reapropiación de su cultura, los nuevos dramaturgos y directores crean en oposición a la categoría estereotipada que les había sido impuesta. Escriben para su comunidad y desde ésta. Parafraseando a Juby, la apropiación es uno de los procesos fundamentales en el acto de resistencia. El reapropiarse de las narrativas impuestas es un acto contra-hegemónico que produce nuevos discursos. Para esto las minorías deben volverse productoras de su representación (68).

Por lo tanto, en el contexto postcolonial, la relación entre la narrativa y la resistencia es esencial. De los diversos usos que pueden tener las narrativas, su uso como herramienta de resistencia es el más significativo. Los estilos narrativos convencionales de los diversos géneros literarios son demasiado rígidos para desafiar a las estructuras. En tanto tal modelo rígido parece ser un obstáculo para la auténtica

representación del ser propio, muchos autores contemporáneos buscan subvertir las estructuras de la narrativa convencional. (Juby 68)

Como había mencionado, los dramaturgos postcoloniales transgreden la estructura del lenguaje como crítica para apropiárselo. El romper con el inglés estandarizado es una forma de rebelarse contra el poder, y estos artistas generan híbridos del lenguaje que se concretan en las representaciones en escena<sup>69</sup>.

Algo parecido ocurre con el *Identity Theater*: los creadores, en ocasiones, utilizan formas de representación basadas en un modelo preestablecido, pero también rompen con ellas intentando escribir para su comunidad e involucrarla. Aunque los dramaturgos utilizan convenciones occidentales al momento de crear, no las usan ciegamente. El proceso de contar su historia, generarla, replantearla, cuestionarla y negar la narrativa establecida es un acto subversivo. El teatro nos sirve para contar colectivamente nuevas historias. El resultado es una nueva forma de hacer teatro y por lo mismo un nuevo modelo, o diversos modelos, de representación.

Como concepto, la resistencia siempre ha estado al centro de la lucha entre el poder imperial y la identidad postcolonial. Los dramaturgos postcoloniales usan la “resistencia cultural” como la herramienta más importante en su producción dramática. De acuerdo con Stephen Duncombe en *Cultural Resistance Reader*, el término “resistencia cultural” “se utiliza para describir la cultura empleada,

---

<sup>69</sup> Un ejemplo es el uso de Spanglish (español- inglés) y jerga de distintos lugares. Esto ocurre constantemente dentro de la obra *Into the Beautiful North*: “chido, awesome!” ( Zacarías27). “Mira nomás, real Señoritas. Now, you” (36 Zacarías). Otro ejemplo famoso son los performance realizados por Guillermo Gomez- Peña, director artístico de La Pocha Nostra. Gómez Peña juega con las repeticiones y el lenguaje como forma de resistencia, así como alude a otras audiencias: “Dear criminals, pochos, locas y destrampados: life without you, all my nomadic tribe, is virtual horror vacui en Gringolandia” (Gomez Peña 2).

consciente o inconscientemente, eficazmente o no, para resistir y/o cambiar las estructuras políticas, sociales y económicas dominantes”. (Juby 71)

Es a partir de este modelo de resistencia que empezamos a formar nuevas representaciones culturales y visibilizar grupos y narrativas minoritarias, a fin de cambiar la historia. “En el núcleo de nuestra vida y de nuestro imaginario moral radican los grandes modelos de resistencia: las grandes historias de quienes dijeron que no. No, no voy a someterme. ¿Qué modelos? ¿Qué historias?”<sup>70</sup> (Sontag 1).

Aunque parezca imposible comparar al soldado que ha dicho que no a una guerra con un creador que ha dicho que no a un modelo de representación, ambos son necesarios para cambiar la Historia. Según Sontag, en “On Courage and Resistance”, la resistencia no implica una carga moral *per se*; es decir, un acto de resistencia no puede ser catalogado como bueno o malo, pues el valor moral de ese acto depende de quién lo ejerce y su entendimiento de la justicia (1). El riesgo de la persona que decide resistir es distinto dependiendo de la acción que “resistir” implica. Sin duda, el riesgo que corre un soldado que le dice no a la guerra es distinto del que corre un creador que dice que no a un modelo de representación, pero el creador que decide desafiar la narrativa también enfrenta un riesgo y por lo tanto resiste pues, recordando las palabras de Michel, hay un teatro en que las minorías pugnan por pertenecer a la cultura y otro que desafía a la cultura convencional (311).

El *Identity Theater*, y dentro de éste, el *Teatro Latinx*, no sólo hablan por y para su comunidad, sino que van en contra de la hegemonía cultural, en contra del modelo

---

<sup>70</sup> Sontag utiliza como ejemplo la guerra entre Israel y Palestina. Abordar este ensayo permite estudiar el concepto de resistencia desde sus distintos ángulos e implicaciones en una nación como la *usoniana*.

aspiracional<sup>71</sup> y por lo tanto en contra de los principios de una “Nación” que se ha fundado en el “unidos venceremos”<sup>72</sup>, generando de esta frase un consenso nacional (Sontag 1). En un país en la que se ha implementado una identidad nacional por la fuerza; en el que se le dice a una mujer iraní-norteamericana en televisión nacional que “no suena muy ‘americana’”<sup>73</sup>; en el que el presidente Trump dictaba a todas voces quienes sí pertenecen a esa nación y quienes no, al tiempo que hacía del latinoamericano un “invasor”... en semejante país, desafiar la narrativa también implica un alto riesgo. Ese riesgo es el costo de la no pertenencia, de la no identidad, de la no comunidad, y de ahí, el riesgo al odio, al rechazo e incluso a ser expulsados, encarcelados, o asesinados a tiro de gracia sin juicio alguno: es el riesgo al que cientos de personas se ven expuestas día con día en EUA.

Con esto planteo describir el proceso y las posibles implicaciones de llevar a la escena una narrativa distinta (entre muchas), que apela a personajes de color, que aborda problemas de ambas naciones y que fue montada con el principio de *incluir*, todo ello en contraste con un discurso normativo y de odio que, cuando llegué a Estados Unidos, parecía dominar (a favor o en contra) la mayoría de los medios de comunicación. *Into the Beautiful North* cuenta la historia de una adolescente, un homosexual y una huérfana que van al Norte a descubrir que son héroes de su propia historia. Plantea la narrativa de una heroína; aborda temas como el narcotráfico, la discriminación, la migra, la prostitución, los militares y la homofobia, y defiende que sus protagonistas no son invasores sino seres humanos.

---

<sup>71</sup> Blanco, masculino, heterosexual, clase media alta o alta.

<sup>72</sup> United we stand!

<sup>73</sup> Hoda Katebi, mujer iraní-americana conocida por su trabajo en moda, dio una entrevista para WGN, Chicago, en dónde, más que preguntarle por su trabajo, la interrogaron sobre sus opiniones políticas acerca de Irán. A raíz de sus respuestas, la señalaron por “no sonar suficientemente ‘Americana’” (Hoda Katebi 2018).

Los medios de comunicación moldean nuestra percepción, así como la realidad los moldea a ellos, o más. El teatro, como los demás medios, se vuelve un quehacer pertinente. Tanto el “no” del soldado como el “no” del creador, son necesarios. Como diría Jorge Huerta, ¿por qué hacer algo si no resulta necesario? (5). La historia no se movería sin quienes se han opuesto, quienes han disentido, quienes han dicho que no. El pájaro canta porque es miserable pero también canta porque desea ser libre.

The caged bird sings  
with a fearful trill  
of things unknown  
but longed for still  
and his tune is heard  
on the distant hill  
for the caged bird  
sings of freedom.

(Angelou 1983)

## Capítulo II: *Actors' Package* <sup>74</sup>

### ¿El viaje de la heroína?

Lo importante es que las vidas no sirven de modelo, sino sólo las historias. Y es difícil inventar historias conforme a las cuales vivir. Lo único que podemos hacer es volver a contar las historias y basar nuestra vida en las que ya hemos vivido o escuchado. Vivimos la vida a través de textos. Pueden ser leídos, cantados, experimentados electrónicamente, o haber llegado a nosotros como el murmullo de una madre, diciéndonos lo que las convenciones exigen. Cualquiera que sea su forma o medio, estas historias nos han formado a todos: son lo que debemos utilizar para crear nuevas ficciones y narrativas. (Heilburn 37)

Las historias de mujeres que al final no terminan en matrimonio o con hijos son escasas. Durante siglos nuestras narrativas han estado a merced de hombres que nos han reducido a ser el objeto de deseo; este mismo fenómeno ocurre con lo latinoamericano. Frecuentemente calificadas como *lo otro*, nuestras ficciones se han visto limitadas por la mirada masculina, blanca y occidental que nos observa como lo exótico y lo salvaje. La resistencia reside en la conciencia de la mirada externa y la oposición a la misma. De acuerdo con Carolyn Heilburn las mujeres siempre hemos estado confinadas al espacio de lo *apropiado* para poder cumplir un rol en sociedad: apropiadamente bella, apropiadamente delgada, apropiadamente inteligente, etc. Los atributos de lo apropiado han reducido nuestro poder de autodeterminación en las historias, pues éstas, como los atributos, deben cumplir la

---

<sup>74</sup> El título de este capítulo hace referencia a la carpeta de investigación previa que Shirley Jo Finney, la directora, me pidió preparar para que las actrices y actores tuvieran la información necesaria del montaje. Parte de mi labor como asistente de dirección y dramaturgista fue recuperar y archivar esta información y presentarla de manera accesible para el resto del equipo. Si bien éste no es el *Actors' Package* original, este capítulo abordará muchos de los temas y análisis que realizamos para poder escenificar la obra. Cabe recalcar que ambos roles el de asistencia de dirección y el de dramaturgista fueron de la mano durante todo el proceso.

normativa (6). Si bien ahora son más populares, continúan siendo escasas las ficciones en las que tenemos una protagonista activa, una mujer que, como cualquier héroe, efectúe una travesía de transformación. Nos hemos convertido en personas *sin historias*<sup>75</sup> y, por lo mismo, sin poder. Para contrarrestar la anulación de nuestras historias, Heilburn propone adentrarnos a lo *liminal*<sup>76</sup>, pues es allí, en la tierra de lo desconocido, es donde empieza la travesía y ocurre la transformación que otorga, al ser reconocida, libertad a las mujeres (6).

En una entrevista para *City News*, Urrea afirma que la obra *Into the Beautiful North* es como un mito de Campbell: una travesía de transición y transformación. “La travesía entera es una especie de mito de Joseph Campbell<sup>77</sup>, [...] En muchos sentidos, pensaba en el Rey Arturo, en Beowulf o en Mad Max. La diferencia es que no tratan de mujeres. Al final del libro Nayeli se ha modificado para convertirse en la guerrera que busca” (Urrea en Rafferty). Karen Zacarías y Shirley Jo Finney comparten un punto de vista similar en una entrevista para el periódico *The Current*:

“La obra tiene un carácter parecido al de *El mago de Oz*”, dice Zacarías. Finney, una directora veterana basada en Los Angeles que en 2015 montó la producción universitaria de *In the Red and Brown Water*, concuerda, pero añade dos referencias:

---

<sup>75</sup> Heilburn utiliza el término “storylessness” al hablar de lo que ha ocurrido con las historias de mujeres pues al éstas ser escritas principalmente por hombres nos han vuelto un objeto erótico y no un sujeto de travesía.

<sup>76</sup> “Así, la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte: con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares” (Turner en Isonza). La liminalidad es un concepto generado por Arnold Van Gennep y desarrollado por el antropólogo Victor Turner. Este concepto es entendido como un espacio de tránsito en el que por medio de un rito de paso el o la protagonista atraviesan un proceso de individualización que modifica su estado en la comunidad. Un ejemplo de éste es el paso de niña a mujer.

<sup>77</sup> Investigador *usoniano*, autor del Héroe de las mil caras. Su teoría propone que todos los mitos son un mismo mito en términos estructurales: la historia de un héroe que efectúa una travesía personal que lo hace madurar. Campbell hace un psicoanálisis del mito. Desde su elaboración, su teoría ha sido ampliamente utilizada para desarrollar estructuras de travesía en el cine, la televisión y el teatro. A pesar de que ha habido críticas sobre su teoría porque en ella no incluye la posibilidad de una heroína mujer, Urrea propone que en *Into the Beautiful North* Nayeli es una heroína que sufre esa misma transformación. A lo largo de este capítulo emplearé la teoría de Campbell para realizar mi análisis.

*El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell y *Alicia en el país de las maravillas*.

“Como en la creación de Lewis Carroll, los personajes tienen que viajar a lugares peligrosos, incluyendo —literalmente— túneles profundos”, apunta Finney. “Salen a la luz con un nuevo sentido de empoderamiento personal y desafiando las perspectivas preconcebidas”. (Jacobs)

Joseph Campbell fue un académico en literatura comparada especializado en mitología comparada. En 1949, publicó el libro *El héroe de las mil caras*, en el cual explora la estructura de lo que él concibe como el *monomito*: la teoría que plantea que todas las historias son variaciones de una misma narrativa. El *monomito* formula un enfoque de la estructura mítica que permite estudiar cualquier historia a partir de tres fases: la iniciación, el camino de pruebas y el regreso. Asimismo, las fases mencionadas cumplen cada una con una estructura interna distinta y arquetipos míticos que las componen. A pesar de haber sido fuertemente criticado en su época, fue tras el encuentro que tuvo Campbell con Lucas en 1983 que Campbell reconoció que su trabajo podría tener mayor impacto y trascendencia (Lucas en Larsen 595). De acuerdo con la página de la película, Campbell comprendía el poder que las historias tienen en nuestra cultura y en nuestra vida. Con su trabajo, logró identificar temas y arquetipos recurrentes en la mitología de alrededor del mundo (Seastrom 1). El trabajo de Campbell, junto con el de Christopher Vogler, continúan influyendo en la narrativa fílmica, pues su modelo resulta práctico para contar y analizar historias.

Christopher Vogler, por su parte, es un ejecutivo de la industria fílmica *usoniana*, escritor y productor conocido principalmente por su trabajo dentro de la empresa Disney. Al igual que George Lucas, Vogler fue fuertemente influenciado por Campbell. En 1992, escribió *The Writer's Journey: Mythic Structures and Storytelling for Screenwriters*, una

apropiación al trabajo de Campbell que fungió como una guía de aplicación para la producción de historias. Campbell y Vogler han influido a la par en la narrativa fílmica moderna; sin embargo, a pesar de la influencia que el *monomito* ha tenido, Campbell continúa siendo criticado —quizá atinadamente— pues no parece considerar la travesía de la heroína.

A pesar de que Campbell defiende que la estructura general del *monomito* podría ser empleada en travesías de héroes y heroínas (Campbell en Nicholson 187), es inevitable al estudiar detenidamente su teoría notar el evidente binarismo y la heteronormatividad con que la plantea. Para Campbell la mujer simboliza a la Madre Universal, nutritiva y protectora, la diosa amorosa y cuidadosa, la promesa de perfección, la “buena” madre hermosa y joven (Pearson & Pope 4). Asimismo, nombra uno de los subcapítulos del libro *El héroe de las mil caras* : “La mujer como tentación” (Campbell 140). La mujer del *monomito* se modifica de acuerdo con las necesidades del héroe y bajo la normativa binaria —defendida también en la psicología en la que se basa, por teóricos como Freud y Jung— no tiene una travesía propia, pues figura como un símbolo dentro de la travesía del héroe.

La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse. El héroe es el que llega a conocerlo. Mientras progresa en la lenta iniciación que es la vida, la forma de la diosa adopta para él una serie de transformaciones; nunca puede ser mayor que él mismo, pero siempre puede prometer más de lo que él es capaz de comprender. Ella lo atrae, lo guía, lo incita a romper sus trabas. Y si él puede emparejar su significado, los dos, el conocedor y el conocido, serán libertados de toda limitación. (Campbell 135)

El párrafo anterior muestra un ejemplo de la distinción que hace Campbell para referirse a hombres y mujeres dentro de la travesía. El hombre, por un lado, es el posible rey;

el que define, conoce y acciona mientras que la mujer es lo conocido y lo definido, *él* es sujeto mientras que *ella* objeto. Podríamos creer que Campbell emplea la palabra inglesa “*hero*” con un significado incluyente que abarca tanto hombres como mujeres, de modo similar a como hoy, en inglés, ya no se usan, por ejemplo, los vocablos *poetess* o *actress* sino simplemente *poet* y *actor*, sin distinción genérica<sup>78</sup>. Sin embargo, Campbell indudablemente usó una connotación de género, pues durante su época aún se conservaban las distinciones estrictas en esa clase de sustantivos ingleses, de modo que *hero* y *heroine* se diferenciaban tal como “héroe” y “heroína” lo siguen haciendo en español. Así pues, en su lengua original —y por ende en la traducción al español— el héroe empleado por Campbell hace referencia al ser masculino. Para el autor el hombre es el cazador mientras que la mujer es la armonía y la ensoñación (Campbell 135). La mujer, como defendería Heilburn, una vez más es colocada en el lugar de lo apropiado. Más aún, cuando Campbell finalmente habla sobre el proceso de iniciación de la mujer, la priva de agencia en materia sexual (Nicholson 189).

Y cuando el aventurero, desde este punto de vista, no es un joven sino una doncella, ella es quien, por medio de sus cualidades, su belleza o su deseo, está destinada a convertirse en el consorte de un ser inmortal. Entonces el marido celeste desciende hacia ella y la conduce a su lecho, *ya sea que ella lo quiera o no*. Si ella lo rechaza, se ciega para siempre; si lo busca, su deseo encuentra la paz. (Campbell 138, cursivas añadidas)

Estas críticas me parecen pertinentes y necesarias, más aún si contemplamos que tanto en la industria teatral como la cinematográfica continúa existiendo una predominancia abismal de creadores hombres sobre creadoras mujeres y que, de igual manera, en ambas

---

<sup>78</sup> El español ya casi ha desechado la palabra “poetisa” en favor del vocablo incluyente “poeta”, pero no así la palabra “actriz” u otras semejantes.

siguen replicándose las historias de personajes masculinos activos y mujeres *apropiadas* (Heilburn 6). Como lo defenderían Carol S. Pearson y Katherine Pope en *The Hero Female*:

Nuestro arquetipo psicológico y espiritual de la vida humana ha sido limitado al entendimiento de que el héroe y el personaje central del mito es hombre. También casi siempre damos por hecho que el héroe es blanco y de clase alta. A la travesía del hombre blanco de una clase social acomodada —un círculo poderoso política, económica y socialmente— se le relaciona con el patrón genérico de la condición humana de lo *normal*. Los demás miembros de la sociedad— las minorías raciales, los pobres y las mujeres— son normalmente catalogados como personajes secundarios importantes sólo como apoyo, recompensa u obstáculo del héroe. (Pearson & Pope 4)

No obstante, el análisis de la obra *Into the Beautiful North* que estoy por desarrollar está basado, en gran medida, en la *estructura monomítica*. Consciente de la crítica existente, busco plantear un modelo en el que a partir de algunos parámetros propios de Campbell exista también la posibilidad de estudiar narrativas de heroínas, ya que durante el montaje el *monomito* desempeñó un rol fundamental<sup>79</sup>. Si bien Campbell ignoró el rol de las heroínas, al analizar la obra de esta manera puedo comprobar que es posible desarrollar narrativas de resistencia que se oponen al modelo hegemónico de normatividad; más aún, el estudio de la narrativa desde esta mirada me permite señalar como es que las narrativas con heroínas siempre han existido aunque quizá han sido invisibilizadas o ignoradas. Como mencionan Pearson y Pope:

---

<sup>79</sup> Shirley Jo Finney inició el montaje a partir de un análisis de la travesía. Profundizaré más sobre este aspecto en el capítulo siguiente.

De hecho, cualquier autor que haya decidido usar a una mujer como personaje central de una historia entiende que las mujeres son sujetos primarios, y que, como personajes, no están definidas por suposiciones patriarcales relativas a sus padres, sus esposos o sus deidades masculinas. Por lo tanto, ya sean trabajos explícitamente feministas o no, las historias con heroínas mujeres desafían la lógica y tradición patriarcal. (Pearson & Pope 12)

A continuación analizaremos como Nayeli, la protagonista, se adentra en el espacio liminal. Su travesía confronta la estructura *monomítica* patriarcal.

### **Travesía, personajes y arquetipos**

Tanto la obra como la novela están divididas en dos actos: Sur y Norte. El primer acto está constituido por toda la travesía de Nayeli y sus amigos en México y se corresponde con lo que Campbell nombra la partida y el cruce del primer umbral (Campbell 65). El segundo acto transcurre en Estados Unidos; durante este acto ocurren la iniciación y parte del regreso.

En *The Writer's Journey: Mythic Structures for Writers* Vogler dice:

El Mundo Ordinario establece una relación entre los personajes y el público y señala intereses comunes para que el diálogo pueda empezar. A partir de éste debemos reconocer que el héroe es como nosotros. La historia nos invita a ponernos en los zapatos de héroe, en un sentido muy real, para ver con sus ojos, como si por arte de magia proyectáramos parte de nuestra conciencia en el héroe. Para que esta magia funcione, hay que establecer un fuerte vínculo de empatía o un interés común entre el héroe y la audiencia. (Vogler 90)

En *Into the Beautiful North*, como espectadoras y espectadores, empatizamos desde el primer momento con Nayeli, nuestro punto de identificación. En la introducción, nos

cuenta sobre su vida en el pueblo mexicano de Tres Camarones. Por medio de un soliloquio narra que ha crecido bajo el cuidado de su tía *Irma*<sup>80</sup> quien, por desconfiar de los hombres, se empeñó en que su sobrina fuera independiente y pudiera defenderse desde pequeña. También menciona que el padre de Nayeli se ha ido al Norte y luego aclara que casi todos los hombres del pueblo han hecho lo mismo. En este primer momento vemos al personaje *Narco* en la comunidad, hablando con la policía estatal; ambos esperan a un “gringo” que, en palabras del Narco, va a comprarles droga. Nayeli nos cuenta que Irma se está postulando como candidata a la presidencia municipal debido a la ausencia de autoridades en el pueblo; su contrincante es *Rodríguez Rodríguez (sic)*, un viejo corrupto que no ha hecho nada por Tres Camarones.

Esta introducción nos sitúa en el contexto de la obra: conocemos quién es Nayeli, las relaciones que tiene, los personajes que la rodean y el lugar donde vive. El *mundo ordinario* ocurre en el norte de México, en este caso específicamente en un pueblo rural cualquiera<sup>81</sup>, entre Nayarit y Sinaloa. Zacarías también nos permite ver dos problemáticas inmediatas que el pueblo enfrenta: la ausencia de hombres debido a la migración por pobreza y la entrada del narcotráfico a la comunidad.

Nayeli, la protagonista, es representada como una mujer valiente de diecinueve años que, gracias a su tía, se ha entrenado en karate y fútbol. Su padre la dejó desde niña para buscar una mejor vida, pero no volvió. Lo único que Nayeli conserva de él es una postal con su dirección en Kankakee, Illinois. Empero, nuestra protagonista no está sola; a su lado siempre han estado la tía Irma y sus dos amistades: *Tacho* y *Vampi*. Estos tres personajes

---

<sup>80</sup> La primera vez que introduzca a un personaje nuevo haré uso de cursivas.

<sup>81</sup> Es decir, cualquier poblado rural en México que enfrenta problemáticas de migración, marginación, pobreza extrema y criminalidad.

acompañaran a nuestra heroína a lo largo de su travesía y fungirán como guardianes, mentores, aliados o ayudantes.

El arquetipo del héroe representa la búsqueda de identidad y realización por parte del ego. En el proceso de devenir seres completos e integrados, todos somos héroes que enfrentan guardianes internos, enemigos y ayudantes. En la búsqueda por explorar nuestro propio ser encontramos maestros, guías, demonios, dioses, amigos, sirvientes, chivos expiatorios, mentores, seductores, traidores y aliados como reflejos de las personalidades y caracteres con que nos identificamos en nuestros sueños. (Vogler 30)

Irma es una campeona de boliche nacional retirada. Es soltera y desconfía de todos los hombres. Afirma que no los necesita, pues se sabe fuerte e inteligente. Ahora que todos ellos se han marchado a Estados Unidos, quiere ser presidenta municipal, pues su contrincante Rodríguez Rodríguez, un viejo que se quedó en el pueblo, símbolo de retroceso, no ha hecho nada por Tres Camarones. Ella, en cambio, es el progreso: una mujer del mañana que sueña con traer trabajos dignos y seguridad a las mujeres del lugar, una feminista no declarada. Aunque no acompaña a Nayeli en el viaje, es la mentora de la travesía, la fuerza interior, el yo superior, sabio y noble que guía a Nayeli (Vogler 40).

El mentor o la mentora normalmente es una figura positiva que ayuda y entrena al héroe. Campbell los llama Viejo Sabio o Mujer Sabia. Este arquetipo se presenta en todos los personajes que enseñan, protegen y preparan al héroe, y le otorgan dones. (Vogler 39)

Tacho y Vampi son su equipo de aliados. Los aliados tienen distintas funciones: desde acompañar y platicar, hasta reflejar la humanidad de la heroína o hacerla reflexionar (Vogler

71). Tacho es el único homosexual del pueblo, por lo que, para sobrevivir en él, decidió abrazar su homosexualidad y exaltarla; es joven, visionario y sueña con salir de Tres Camarones y encontrarse con su comunidad, la comunidad LGBTTTIQ. Tacho tiene un café, taquería e internet, “La Mano Caída”, nombre que constituye una apropiación afirmativa de una típica frase homofóbica; es decir, el nombre del negocio ya de sí efectúa un acto de resistencia concordante con la asunción que Tacho hace de su sexualidad. Ahí, él se gana la vida revendiendo cosas que compra por ebay. Desde hace unos, años Tacho se hace cargo de Vampi como si fuera su propia hija. Los padres de Vampi murieron en un accidente de carretera, dejándola huérfana. Vampi, quien en realidad se llama Verónica, adoptó ese nombre a partir de la muerte de sus padres, y este mismo suceso la hizo sumergirse en la cultura Goth (Zacarías 82).

El mundo ordinario es el lugar en donde el héroe se encuentra, es su rutina antes de que empiece la aventura; pero también es el estado psicológico y emocional antes de que ocurra el llamado. El mundo ordinario de casi todos los héroes es estático pero inestable: “Una vez sembradas las semillas del cambio y el crecimiento, basta un poco de energía para cambiarlas; ese cambio es el *llamado a la aventura* de Campbell” (Vogler 99).

La llamada de la aventura significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida.  
(Campbell 73)

---

<sup>82</sup> Fuertemente influenciado por el movimiento punk (movimiento que manifestaba la inconformidad de la clase trabajadora en Inglaterra contra las instituciones: religiosas, familiares, gubernamentales). La cultura Goth es considerada una subcultura que aparece a finales de los setenta e inicios de los ochenta. Involucra un estilo estético, una forma de vida y un gusto por ciertos géneros musicales como el punk y el post punk. Normalmente se asocia con la estética dark (piercings, ropa negra, tatuajes, cabello de colores, etc.), la melancolía y el inconformismo. La cultura Goth surgió en Reino Unido y posteriormente se comercializó. Muchas bandas, como Joy Division, fueron catalogadas dentro de esta subcultura (Bolaños).

*El llamado a la aventura*<sup>83</sup> ocurre en la primera escena: Nayeli está trabajando en “La Mano Caída” cuando el Narco y un policía entran al lugar. Los maleantes la hostigan sexualmente y también molestan a Tacho por su homosexualidad; los amenazan; destruyen el lugar y huyen. Al principio Nayeli intenta enfrentarlos; sin embargo ni el karate ni el fútbol pueden contra ellos, lo que hace que ella, temerosa e impotente, decida encerrarse en casa. Nayeli no sólo se niega a la aventura sino que decide sumergirse en el mundo de los sueños y huir de la realidad.

En la siguiente escena la protagonista duerme y sueña que está en la casa de su padre en Estados Unidos, en medio del bosque, rodeada de cisnes y caballos; habla un inglés perfecto y está casada con *Johnny Depp*. Cuando ocurre la *negativa al llamado*, el héroe “pierde el poder de acción afirmativa y se convierte en una víctima que requiere ser salvada” (Campbell 74). Nayeli perdió el poder de acción y decidió refugiarse y encerrarse como una doncella en las paredes de su infancia; se resguarda en la figura del padre para no tener que atravesar el umbral ni madurar (Campbell 78). Durante el sueño está a punto de tener un momento sexual con Johnny Depp –quién simboliza el despertar sexual, el deseo y la protección– pero en ese momento su tía llega a casa y la despierta. Después de que Nayeli le cuenta lo ocurrido, Irma le recuerda lo valiente que es y que, aunque tenga miedo, no puede pasar la vida encerrada. En un intento por motivar a su sobrina, decide llevarla al cine junto con Tacho y Vampi. Por exigencia de Irma, que recientemente ha ganado la presidencia municipal, en el cine hay un festival dedicado a Yul Brynner, y se exhibe la película *Los siete magníficos*. Los chicos y el pueblo se sientan a verla. *García García*, el dueño del lugar, da

---

<sup>83</sup> A lo largo de este apartado introduciré las distintas fases y arquetipos de Campbell en cursivas cuando los mencione por primera vez para que puedan ser identificados fácilmente por el lector.

una pequeña explicación e inicia la película. Todos la ven atentamente y al terminar Nayeli tiene una epifanía: irá al norte con sus dos amigos para traer hombres que quieran regresar a salvar el pueblo. También buscará a su papá, un antiguo policía, y lo traerá de regreso para que les ayude a salvar Tres Camarones.

Finalmente, Nayeli ha aceptado el llamado a la aventura, pero no lo hará sola. Irá acompañada de sus dos mejores amigos. A pesar de estar en desacuerdo con que busque a su papá, Irma la apoya; le prepara una maleta, la aconseja y le da su bendición. Con su ayuda juntan dinero. Irma les proporciona el teléfono de un antiguo amor que vive en Tijuana para que los ayude a cruzar la frontera y, antes de que se vayan, les dice que por favor recuerden de dónde vienen y regresen a salvo.

IRMA: You will go and come back, triumphant. It takes a great woman to find a somewhat good man. We won't have some rude gangsters or some exodus weak kneed men ruin this town! To the North. (Zacarías 30)

IRMA: Remember, call Chavarin. Immediately. Don't move one step without the help of that amazing man. He will get you across the border. Don't forget. Former cops or soldiers. All Mexican. And don't dawdle up there. In and out. If there's trouble, I'll fly there and meet you. [...] Nayeli, Mija. Use your common sense. Now go make me proud. (Zacarías 32)

Los chicos avanzan hacia la aventura; se suben a un camión y se dirigen a Tijuana, pero antes de poder alcanzar la frontera y cruzar el *primer umbral*, atraviesan un camino de pruebas. Después de horas en el transporte, calor y humedad, el conductor decide hacer una parada; pero cuando regresa, unos militares mexicanos se suben a inspeccionar la unidad. Bajan violentamente a una migrante de El Salvador y hostigan y golpean a Tacho por su

homosexualidad. Finalmente, al llegar a Tijuana se dan cuenta de que en el camión alguien aprovechó la situación con los militares para robarles sus pertenencias. Al intentar localizar al amigo de Irma no lo encuentran y, sin darse cuenta, se adentran en la Zona Roja<sup>84</sup>. Allí son perseguidos por dos prostitutas y un padrote (proxeneta); al huir terminan en un motel, el *Hotel Tesoro*. Nayeli vuelve a adentrarse en el mundo de los sueños; una vez más está con Johnny Depp, pero una pesadilla irrumpe la escena.

“Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una *figura protectora* que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar” (Campbell 84). La *ayuda sobrenatural* representa una fuerza que le recuerda a la heroína la paz que existía en el vientre materno. Esta fuerza, representada con objetos o amuletos es la que la heroína lleva en el interior de su corazón y, si confía, aparecerá (Campbell 88).

A la mañana siguiente, Tacho, Vampi y Nayeli avanzan hacia el muro y lo enfrentan por primera vez. El día pasa sin que nadie les ayude y la noche llega de nuevo sin que hayan encontrado una manera de cruzar. Cuando pierden la esperanza, pues no logran averiguar cómo cumplir su misión, en medio de la noche aparece una pareja de indígenas que intenta ayudarlos. *Araceli y Porfirio*, quienes representan la ayuda sobrenatural, viven en los basureros de la zona e invitan a los chicos a pasar la noche con ellos, pues quedarse en esas calles a solas es muy peligroso. Los chicos no han comido en todo el día, se encuentran cansados y aceptan. Suben a la casa de Araceli y Porfirio, que está en medio de una montaña de basura desde donde pueden ver el muro. Araceli les da de comer lo poco que tiene: un

---

<sup>84</sup> Frase que en México comúnmente designa áreas de trata y prostitución en zonas urbanas. En Tijuana se refiere específicamente a la Zona Norte de la ciudad (Gallón, Natalie y Rivers Matt 1).

mango que a Nayeli le sabe a su hogar. Este pequeño gesto de protección y cuidado le recuerda el objetivo de su misión. La ayuda sobrenatural llega a Nayeli como consuelo para recordarle las palabras y la protección de Irma. Tras una pequeña oración que Porfirio realiza, todos comen; después, Tacho y Vampi se duermen, pero Nayeli decide salir a caminar. Mientras camina, encuentra tumbas en medio de la basura y se da cuenta de la gran pobreza que existe en ese lugar.

*Atómiko* es un joven vestido de ninja que vive en medio de los basureros. Observa a Nayeli a lo lejos y quiere ser su amigo, pero ella lo rechaza. Cuando cree que se ha librado de él, Tacho y Vampi, que han despertado, los interrumpen y le cuentan su misión. Atómiko les comenta que ha cruzado múltiples veces, por lo que puede ayudarlos. Nayeli se niega pero los otros dos aceptan. Atómiko, el arquetipo del guerrero<sup>85</sup>, es un nuevo aliado en la travesía de Nayeli. Es sucio, desaliñado y poco serio, pero simboliza la nobleza y la lealtad. Tras encontrar al *Coyote*, deciden continuar.

De acuerdo con Campbell, tras abandonar la protección de su sociedad, el héroe se encaminará hacia un destino desconocido, pero antes de que pueda atravesar el primer umbral y entrar al *mundo extraordinario*, se enfrentará a un *guardián de umbrales*<sup>86</sup> (Campbell 94). En este caso, los cuatro amigos recorren un túnel que cruza la frontera. *El Coyote* los deja en medio del desierto, y cuando creen que por fin lo han logrado, Nayeli, Tacho y Vampi son capturados. Mientras Atómiko escapa, los otros tres son arrojados a un centro de detención. El guardián de umbrales muchas veces se confunde con un enemigo pero es una prueba que busca fortalecer al héroe. La patrulla migratoria, personificada por Urrea mediante el

---

<sup>85</sup> En *Awakening the Heroes Within*, Pearson escribe sobre los doce distintos arquetipos de los mitos populares.

<sup>86</sup> Custodio que protege los mundos extraordinarios (Campbell 94).

personaje de *Officer Arnie*,<sup>87</sup> representa al guardián de umbrales. Arnie escucha a Nayeli pacientemente, alimenta a los tres chicos, pero aun así los tiene que deportar. Los chicos no logran pasar la prueba y terminan en lo que simboliza el *ventre de la ballena*, el centro de detención migratoria.

El primer acto termina dentro del vientre de la ballena. Nayeli, Tacho y Vampi están detenidos y encerrados para ser deportados. Las chicas pelean; luego, cuando por fin están a punto de soltar a los tres en Tijuana, debido a una confusión, sueltan a las chicas, pero a Tacho lo capturan y lo golpean. Este momento simboliza el *renacimiento del héroe*. Nayeli se siente derrotada; sus amigos están lastimados; no tienen dinero y no sabe qué más pueden hacer. Durante esta fase “el héroe es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto” (Campbell 106). En esta fase el héroe mira hacia adentro para volver a renacer; es cuando tiene que afrontar “los grandes silencios del interior” (Campbell 109).

La segunda fase, *la iniciación*, ocurre durante el segundo acto. En la iniciación “el héroe se mueve en un paisaje onírico poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe de pasar por una serie de pruebas” (Campbell 115). Sólo en este momento los viajeros finalmente se adentran por completo en este nuevo mundo, el mundo de lo extraordinario. Empero, para efectuar la travesía, ahora el héroe deberá enfrentar un nuevo *camino de pruebas*. “Al inicio del Acto II, las pruebas a menudo fungen como obstáculos,

---

<sup>87</sup> En una entrevista realizada para la NPR, Urrea comenta que decidió representar a un patrullero migratorio carismático y empático tras escribir su novela *The Devils Highway* (que precede a *Into the Beautiful North*), pues durante el proceso, conoció a un policía que aseguraba tener un verdadero compromiso por salvar migrantes. Esto le hizo querer proyectar el lado más humano de los policías, una perspectiva poco común (Urrea en WGBH 2010). Como autora de este trabajo cuestiono tal decisión. Sin embargo, por ahora mi objetivo es realizar un análisis descriptivo de la trama; profundizaré al respecto más adelante.

pero no alcanzan el máximo nivel de decisión entre vida o muerte que tienen los eventos posteriores” (Vogler 136).

Al principio del segundo acto, Nayeli lee una postal de su papá. Vampi y ella acaban de ser deportadas cuando Atómiko aparece y les ofrece ayuda para volver a intentar el cruce. Antes de aceptarla, Nayeli decide llamar a Irma y comentarle que Chavarín, su amigo, no está en Tijuana y que intentarán llegar a casa de *Matt the Missionary*, un joven religioso *usoniano* muy blanco que alguna vez visitó Tres Camarones y enamoró a las chicas. Tía Irma una vez más la aconseja. Mientras tanto, al otro lado de la frontera, Tacho está en la oficina de migración y Officer Arnie está a punto de volver a deportarlo.

Después de contratar a *Coyote2* y pasar la noche arrastrándose por un túnel, las chicas y Atómiko llegan a San Diego y buscan a Matt. Tacho es deportado a Tijuana y se comunica con Irma para saber dónde están sus amigas, pero antes de ir a buscarlas decide entrar en un bar. En el bar, Tacho conoce a un hombre, *Rigoberto*, un doctor con el que pasa la noche y que posteriormente lo ayuda a cruzar a Tijuana en un coche último modelo.

San Diego es como un mundo de ensueño. Los cuatro amigos finalmente se reúnen en casa de Matt, quien dejó de ser misionero tras la muerte de su madre, para convertirse en Goth. Vampi decide quedarse con él y no continuar la misión. Tacho, Atómiko y Nayeli emprenden el viaje hacia Kankakee: nos encontramos en lo que Vogler nombra la *aproximación a la caverna profunda*. Este momento es donde el héroe se acerca a las puertas de lo más hondo del mundo especial, donde enfrentará la cumbre de sus más grandes temores (Vogler 143). Durante esta fase se hacen planes, se lidia con más pruebas y se determina qué

personajes fueron capaces de lograrlo. Los chicos atraviesan montañas, nieve –la cual ven por primera vez– y globos aerostáticos, pero el camino no es sencillo.

La primera parada que hacen es en un restaurante chicano, donde entran emocionados, pero la *Mesera* y la *Cocinera* los señalan como ilegales y los corren. Luego, ocurre el *cortejo*, que es una fase dentro de la aproximación a la *caverna profunda* en la que el héroe se encuentra en una situación amorosa antes de enfrentarse al momento crucial de su aventura (Vogler 144). Nayeli deja de idealizar a Johnny Depp para encontrarse con *el amor verdadero*. Aunque durante la obra el momento pasa casi inadvertido, a través de esta situación podemos empezar a ver una pequeña transformación en la protagonista. Nayeli y Atómiko se encuentran observando la nieve cuando tienen un breve momento romántico. Nayeli deja a un lado el rechazo a Atómiko y comprende que personajes como Johnny Depp sólo existen en las películas.

Tras este episodio, Tacho enferma agudamente y no puede continuar. Nayeli le pide a Atómiko que la acompañe, pero él se niega, pues cree que ella debe continuar y completar la travesía sola. Nayeli se dirige a casa de su padre, con la postal que éste le dejó entre las manos, la cual dice lo siguiente: “Dear Shorty, things are well here in Kankakee. But everything passes- Love your father, Pepe” (Zacarías 66).

De acuerdo con Carol Pearson, el padre suele estar ausente y su arquetipo tiende a ser visto como un guerrero que defiende el reino, protege a los débiles y reclama su propio poder (Pearson en Portenier, 7). En múltiples obras populares el padre puede estar realizando una misión, protegiendo a su nación o, en este caso, buscando una mejor vida, y suele ser descrito como un héroe. Aunque en *Into the Beautiful North* tenemos poca información sobre el padre

de Nayeli, lo conocemos a través de lo que ella o Irma cuentan. A ojos de Nayeli, es un héroe que se fue al Norte a buscar una mejor vida para todos. Irma por el contrario, no quiere que Nayeli vaya a buscarlo, pero ella insiste que es algo que tiene que hacer pues él puede rescatarla. “My father is a cop. He is the best shot I know. Who’s better to help us select a band of Magnificent warriors than him? They must be strong. They must be brave” (Zacarías 27). A pesar de que la misión de Nayeli es encontrar a *Los siete magníficos*, lo que la lleva a cruzar la frontera Norte es la necesidad de encontrar a su padre.

El *calvario* es lo más profundo de la cueva. En esta fase, el héroe debe morir para poder renacer y, al hacerlo, se transforma. Es el momento decisivo de la obra, pues al enfrentarlo el héroe obtiene un aprendizaje que necesitaba para lograr su transformación. Sin embargo, no debe confundirse con el clímax, que ocurre después (Vogler 155-156.) El calvario sucede cuando Nayeli, al llegar a casa de su padre, descubre que él ya ha formado otra familia y que si bien ella ha estado esperando a que regrese, él no planea hacerlo. Nuestra protagonista se da cuenta de que ella siempre ha estado allí, pero él ya la ha olvidado, y su mundo se derrumba. Sin acercarse a su padre, decide romper la postal y, derrotada, quiere regresar a México sin conseguir su misión. Nayeli regresa con sus amigos. Intentan encender el coche de nuevo, pero no lo logran, y Nayeli finalmente se da por vencida. “Nayeli: What is wrong with me??? We are stuck in the middle of nowhere. Without help. Without papers. Without money. Without Vampi. With no magnificent men. We are lost!” (Zacarías 96). La obra nos hace creer que es el final de nuestra heroína. Sin embargo, su travesía no ha terminado.

*Ángel*, un inmigrante sin papeles que se gana la vida en el circuito itinerante de cosechas en Estados Unidos, aparece de la nada para ayudarlos, pero antes de que Tacho

pueda echar el coche a andar, unos supremacistas blancos los rodean y los amenazan. De acuerdo con Campbell, la *apoteosis* se concibe como el último paso. En esta fase, el héroe elimina todas las capas que le impidan acceder a la conciencia y pierde el temor que no le permitía finalizar su transformación (Chamorro 19). Los supremacistas creen que podrán derrotar a los chicos fácilmente pues son grandes, fuertes y vienen armados. Los creen perdidos, pero entre los cuatro: Nayeli, Tacho, Atómiko y Ángel, logran ahuyentarlos. Nayeli consigue *la gracia última*, el elixir. Durante esta fase el héroe adquiere un don, una verdad para la que se ha estado preparando toda la travesía. “Finalmente, la mente rompe la esfera limitadora del cosmos hacia una realización que trasciende todas las expectativas de la forma, todos los simbolismos, todas las divinidades: la apreciación del inevitable vacío” (Campbell 219). Nayeli descubre que no necesita que nadie la rescate pues ella y sus amigos han tenido la fuerza para empezar esta travesía, y la tienen para terminarla. Nayeli invita a Ángel a acompañarlos en su misión y todos regresan a San Diego.

En San Diego, Vampi decide dejar a Matt y regresar a México, pues ella también se ha transformado y descubre que puede ser una mujer independiente, aunque no tenga a sus papás. Matt les ayuda a conseguir la dirección de *Chava*, el amigo de Irma, quien vive también en San Diego y deciden visitarlo. Irma decide alcanzarlos y darle al romance una nueva oportunidad. Chava e Irma se rencuentran y Nayeli decide continuar la misión con sus amigos.

De acuerdo con Campbell, todos los personajes dentro de una obra representan el desdoblamiento de la psique del héroe (Campbell 23). Es decir, en términos estrictos, todos los arquetipos presentes en la obra son una parte de Nayeli: Irma representa a la mujer sabia; Atómiko al guerrero, Tacho al cuidador, Vampi a la huérfana y Nayeli a la inocente. Con

base en Pearson, se puede decir que en *Into the Beautiful North* existen cuatro arcos de personaje. Nayeli representa la inocencia cuyo miedo es el abandono y su defecto es la negación. Inicia la travesía en un mundo protegido, lleno de fantasías y amor; sin embargo, conforme la obra avanza, deja el mundo de la protección, se vuelve huérfana, encuentra a su verdadera familia, descubre que el amor no es perfecto sino meramente humano y su mundo se derrumba, pero aprende a aceptar la realidad (Pearson 80). La huérfana, Vampi, tiene la necesidad de encontrar seguridad; esconde detrás de su personalidad dura y cínica el miedo de ser victimizada. Su mayor defecto es que busca que la rescaten, lo que ocurre cuando decide quedarse con Matt; sin embargo, al finalizar la travesía, Vampi vuelve a usar su nombre y decide regresar a Tres Camarones, pues ha descubierto que puede ser independiente (Pearson 91). Tacho, que representa al cuidador, deja todo por el cuidado de sus amigas hasta arriesgar su seguridad, pues el mayor miedo de este arquetipo es el egoísmo. El cuidador aparece cuando la inocente o la huérfana no pueden atravesar la travesía solas y convertirse en adultas (Pearson 123). A pesar de todos los encuentros terribles y pruebas que atraviesa, Tacho decide continuar con sus amigas; sin embargo, casi al finalizar el viaje, deja a Nayeli seguir sola para cuidarse a sí mismo. Finalmente, tenemos el arco de Irma, quien representa la mujer sabia. Ella posee la verdad; sin embargo, le tiene miedo a la desilusión, por lo que rechaza el amor (Pearson 225). Al final de la travesía, Irma permite que el amor llegue a ella nuevamente sin dejar de ser una mujer independiente.

Aunque el final de la obra no concluye con el regreso, Urrea escribe un desenlace esperanzador: todos hacen una convocatoria buscando mexicanos fuertes y valientes que quieran trabajo y regresar a México. Miles de personas llegan al llamado y los personajes descubren que lo verdaderamente bello es su hogar: Tres Camarones. Esta analogía entre

México y Tres Camarones rompe con el esquema aspiracional; lo bello no es el Norte sino México.

Atómiko: I am Atómiko

Angel: I am Ángel Martínez.

Chava: I am Salvador Chavarín

Tacho: I am Ignacio Lora

Vampi: I am Veronica Beltrán

Irma: I am Irma Cervantes, the Mayor.

Nayeli: I am Nayeli Cervantes

All: We are Tres Camarones

Nayeli: And we are Beautiful. (Zacarías 115)

### *Los siete magníficos y el Bello Norte*

Si bien, la película de *Los siete magníficos*<sup>88</sup> funge como detonante para empezar la aventura de Nayeli, su rol en la obra es mucho mayor. Con *Into the Beautiful North*, Urrea parece plantear una respuesta a la película de 1960. Tanto la obra como la cinta comparten características estructurales; sin embargo, la obra está diseñada de manera tal que rompe con esquemas planteados en el filme. El final de *Into the Beautiful North* refuerza la respuesta del autor ante la cinta: contrario a *Los siete magníficos*, los chicos encuentran la valentía y el heroísmo para salvar su hogar dentro de sí mismos.

En *Los siete magníficos*, al igual que en la obra, un pequeño pueblo mexicano cerca de la frontera norte se ve asediado por un grupo de bandidos, dirigidos por *Calvera*, un

---

<sup>88</sup> Guionista: William S. Roberts, Director: John Sturges, Reparto principal: Yul Brynner, Steve McQueen, Charles Bronson, Eli Wallach, James Coburn, Horst Buchholz, Robert Vaughn, Brad Dexter, Whit Bissell, Vladimir Sokoloff, Jorge Martínez de Hoyos, Enrique Lucero, Rosenda Monteros, Género: Western Estadounidense, País: EUA, Año: 1960

delincuente sanguinario que hostiga a los campesinos, les quita sus cosechas y ganado, y amenaza con asesinarlos si no hacen lo que les dice. Tras que Calvera deja atrás un muerto, y ante la amenaza del asesino de volver, el pueblo discute qué hacer. Algunos se dan por vencidos —negándose en un inicio, al igual que Nayeli, a la aventura— mientras que otros proponen pedirle consejo al sabio del pueblo. El sabio, un anciano que vive en las montañas, los incita a luchar y conseguir hombres que luchen a su lado. Como los campesinos no tienen con qué pagarle a estos hombres, el sabio, al igual que Irma en la obra, provee a los héroes de un objeto valioso que pueden intercambiar por dinero y le sugiere a los campesinos que además le paguen a los pistoleros con comida. Los hombres del pueblo empiezan su travesía en busca de hombres valientes que puedan salvarlos.

En la siguiente escena vemos al heroico Yul Brynner en un condado típico de Western estadounidense. Un grupo de hombres se le oponen, él los vence sin esfuerzo alguno y los hace huir del lugar. Los campesinos lo observan y, más tarde, admirando su valentía, deciden pedirle apoyo. *Chris*, el personaje de Brynner, acepta ayudarlos y empieza a reclutar a un ejército de hombres para salvar al pueblo. El primero que llega es *Chico*, un joven orgulloso y valiente a quien Chris rechaza por considerarlo inepto para la misión. *Harry*, un pistolero conocido de Chris y muy ambicioso, llega al hotel donde su amigo se encuentra para autoinvitarse a la aventura. Aunque Chris intenta explicarle que no hay dinero de por medio, Harry, creyendo que lo engaña, acepta unirse al plan. Posteriormente, en una cantina, invita a *Vin*, representado por Steve MacQueen, otro famoso pistolero y amigo de Chris. Sucesivamente, invita a *Britt* a unirse, tras verlo competir en un duelo en el que evidentemente sale victorioso. A *O'Reily*, el sexto magnífico, lo recluta mientras corta troncos. En seguida, *Lee*, al igual que Harry, se autoinvita al plan. Finalmente, en el camino

de ida al pueblo, Chico, que los va siguiendo, les consigue comida y es aceptado en la aventura. El grupo está conformado y listo para luchar por el pueblo, sin embargo, al llegar ahí, no hay un solo hombre que los reciba. Todos, cobardemente, se han escondido tras su llegada. Como respuesta, Chico decide tocar la campana de la iglesia. Ante el sonido de alarma los hombres salen despavoridos con machetes, palos y sartenes y Chico aprovecha para darles una lección sobre camaradería y valentía. Los hombres del pueblo se ven inspirados y aceptan aprender de estos nuevos maestros. Los pistoleros los educan, entrenan y preparan.

Durante la primera mitad de la cinta no vemos a casi ninguna mujer. Más adelante, debido a que una joven que se encuentra espiando a Chico es descubierta, nos enteramos que los hombres del pueblo han escondido a las mujeres, por miedo a que los pistoleros las violen. Cuando las mujeres vuelven, la primera escena las muestra sirviendo la comida de los magníficos. El único personaje femenino que destaca dentro de toda la trama es Petra, la mujer que espiaba a Chico, la cual se enamora perdidamente del pistolero.

Calvera vuelve al pueblo, por primera vez tras su amenaza, pero logran asustarlo y le producen bajas en el número de hombres de su grupo. Sin embargo, cuando el pueblo se cree victorioso, descubren que Calvera amenaza con volver. Los estadounidenses se alistan para pelear, mientras los hombres del pueblo, medrosos, se dan por vencidos. Calvera engaña a los pistoleros y captura a todo el pueblo. El asesino obliga a los pistoleros a hacer un pacto con él, dejar el pueblo y entregar sus pistolas. Cuando todo parece perdido, dos de los magníficos recuperan las armas y regresan todos a salvar el lugar. La batalla empieza y los magníficos luchan; los hombres del pueblo que estaban presos también salen a luchar.

Finalmente, el ejército de bandidos cae; desafortunadamente, también mueren cuatro de los magníficos.

La película se centra en la valentía de estos siete hombres. Ellos son ejemplo de virilidad y masculinidad. Son hombres de pacto y de palabra; incluso, a pesar de su pobreza, son hombres de alta elegancia. Su nacionalidad, su físico y su personalidad reflejan esa normatividad mítica norteamericana. La travesía, aunque pretende enfocarse en el pueblo, realmente lo utiliza como un pretexto para mostrar al héroe estadounidense. Por el contrario, el mexicano no es representado de igual manera. Aunque en la película se discute que éste es valiente por trabajar día y noche y cuidar a su familia y su hogar, la mayoría de las escenas lo muestran como un miedoso o un cobarde. Durante toda la travesía los mexicanos funcionan como personajes secundarios, pues los verdaderos héroes son los siete magníficos. A pesar de que al final de la travesía los campesinos también salen a defender su hogar, esto no hubiera ocurrido sin la presencia de los estadounidenses. *Los siete magníficos* es un ejemplo más de películas que caracterizan al *latinismo*<sup>89</sup> (Rizk 4) pues fomenta la narrativa de personajes de color, en este caso personajes mexicanos, incapaces de cuidarse o protegerse por sí solos. De igual manera, la mujer<sup>90</sup> objeto y no sujeto de la travesía, es representada como una doncella, incapaz de protegerse por sí sola, por lo que debe esconderse: una ingenua enamorada de un héroe valiente o una niña encaprichada.

Mi intención con el análisis anterior además de dar un contexto general, es profundizar en la manera en la que Urrea escribe la obra *Into the Beautiful North* de forma

---

<sup>89</sup> Latinismo: proceso similar al orientalismo. Podemos encontrar más sobre este tema en el Capítulo I, subcapítulo: Narrativa.

<sup>90</sup> El único personaje femenino de trascendencia en la película es Petra representada por Rosenda Monteros, una mujer de dos trenzas caprichosa, berrinchuda y enamorada de Chico.

contestataria a la película. En oposición al guion de Roberts, escritor de *Los siete magníficos*, Urrea escribe sobre la travesía de una mujer mexicana que descubre que la respuesta a sus problemas no está en siete hombres representantes del modelo aspiracional normativo *usoniano*, sino en ella misma y las personas que conforman su hogar. Si bien analizar una película del pasado mediante una perspectiva contemporánea podría interpretarse como un juicio moral, ni con este análisis, ni con los anteriores, pretendo generar ese tipo de juicio, y mucho menos condenar una película o cualquier otra obra artística. Por el contrario, hay que ver estas películas como otras piezas clásicas, pues en ellas podemos encontrar los valores que aún hoy conforman nuestras sociedades y a partir de ello comprender mejor la raíz de las problemáticas y la cultura que nos rodea. Analizar los esquemas y patrones presentes en *Los siete magníficos*, ejemplo de una narrativa típica estadounidense, los Westerns, me permite observar ciertos valores presentes en el imaginario colectivo de Estados Unidos. Más aún, señalar estos patrones en la trama me facilita entender mejor la respuesta de Urrea ante la narrativa de la cinta.

En la obra de *Into the Beautiful North*, Urrea genera la narrativa desde la perspectiva de Nayeli y a pesar de que ella se inspira en Steve MacQueen y Yul Brynner, es ella la que se enfrenta a la travesía, no los hombres magníficos que encuentra. Aunque los mexicanos y mexicanas de la obra también se encuentran expuestos a violencia, nunca se les presenta como cobardes y miedosos; por el contrario, cuando Nayeli es hostigada, está dispuesta a pelear mediante sus conocimientos de karate. La historia de Urrea, más que centrarse en la historia de un grupo de hombres que vienen a salvar a un pueblo, se enfoca en la historia de la chica y sus amigos en busca de estos héroes. En la obra, al contrario de la película, las mujeres son las únicas que están en el pueblo, pues los hombres lo han abandonado y ellas

incluso forman parte de la vida política del lugar. De la misma manera, en la obra Urrea denuncia la presencia de una frontera con policía migratoria, misma que no existe en la película de 1960, por el tiempo histórico en que sucede la acción. Asimismo, cuando Nayeli encuentra a su primer “hombre magnífico”, su padre, se enfrenta a una gran decepción.

Urrea deconstruye el rol del pistolero, *cowboy*, vaquero o héroe, planteando un nuevo esquema de heroína y, por ende, de trama. Al final de la obra, son los mexicanos: Nayeli, Vampi, Tacho, Ángel, Atómiko, Chava e Irma los siete grandes magníficos<sup>91</sup> de su pueblo. Para quienes conocen la película antes de ver la obra, el paralelismo y la respuesta de Urrea ante ella es probablemente inminente; sin embargo, la obra de Urrea es una obra de resistencia independientemente de la película.

### **Una obra extremadamente política**

Afirmar que *Into the Beautiful North* es resultado de la biografía del autor sería un error reduccionista. Sin embargo, al estudiar el trabajo de Urrea es importante señalar la pertinencia de su vida para sus escritos. *Into the Beautiful North* está íntimamente relacionada con la realidad que vivió con su familia en el Rosario, Sinaloa. Interesado por lo que él llama la feminización de la política rural<sup>92</sup> que presentaban las comunidades rurales mexicanas al enfrentar la migración de su población masculina, el autor comienza a preguntarse qué habría ocurrido en el pueblo de su padre. El primer personaje que creó fue Irma, quien surgió a partir de la memoria de una tía que también llevaba ese nombre. Urrea afirma que era una jugadora

---

<sup>91</sup> En la obra, durante el momento de epifanía tras vencer a los supremacistas blancos, Nayeli descubre que lo que han hecho y lo que pueden hacer es magnífico (Zacarías 101). De esa misma forma el desenlace genera un contraste entre el título “Beautiful North” y la última frase de la obra “we are Tres Camarones and we are beautiful” (Zacarías 115).

<sup>92</sup> El efecto que ocurre en comunidades rurales cuando la mayoría de su población masculina migra a Estados Unidos o a la Ciudad de México y las mujeres se hacen cargo de los puestos de gobierno dentro de la comunidad (Urrea 5).

de boliche profesional y que le encantaba Yul Brynner. Por supuesto, su tía Irma, conocida por su carácter fuerte y dominante, se hubiera postulado para las elecciones. Lo mismo ocurrió con el cine de García García pues el autor recuerda como cuando era niño iba al *Cinema Pedro Infante* de su tío Carlos. Éste era el único cine del pueblo, “una especie de Cinema Paradiso<sup>93</sup> mexicano en el que proyectaban películas clásicas sin ningún orden ni sentido” (Urrea en WGBH 2010). Tacho también está basado en una persona de ese pueblo quién llevaba el mismo nombre. Éste, como describe Urrea, era el único hombre homosexual de la comunidad, un lugar en el que predominaba el machismo, por lo que Tacho, al igual que el personaje, había decidido que la única forma de sobrevivir era abrazar su homosexualidad y confrontar al pueblo. Para Urrea, este hombre, a quien por fin conoció en 1980, pues antes de eso intentaron mantenerlo alejado de él, se volvió una especie de héroe mitológico. Tanto los basureros como el nombre de Nayeli estuvieron inspirados en el tiempo que estuvo trabajando en Tijuana. Nayeli era una niña huérfana que conoció ahí. Detalles como Kankakee, Illinois —en donde el autor exploró la inserción de la comunidad latina—, la nieve —que vio por primera vez en un teatro—, los chicanos —que alguna vez le comentaron que ellos sí hicieron las cosas bien refiriéndose a llegar a EUA con papeles— y el Officer Arnie —que está inspirado en un oficial al cual entrevistó en la investigación que realizó para su novela *The Devil’s Highway*—, también fueron influidos por momentos de su vida (Urrea en WGBH 2010).

Lo más notable, sin embargo, es la relación que tiene con la frontera, no sólo por haber vivido cerca de ella, sino por haber perdido allí a su padre. Pese a todo, Urrea busca

---

<sup>93</sup> Cine local de la película italiana que lleva el mismo nombre. *Cinema Paradiso*, realizada en 1988 por el director Giuseppe Tornatore, cuenta la historia del personaje Salvatore, un director italiano que tras la muerte de Alfredo, su amigo y figura paterna, recuerda su infancia y cómo Alfredo le permitía ver películas en este pequeño cine local. La película fue ganadora de los premios Oscar y Cannes en 1989.

abordarla con humor, sin que por ello deje de lado las realidades que se viven en torno al muro. La frontera significa una estructura de poder y de control. Las personas son deportadas pero lo vuelven a intentar. La frontera es una línea que delimita las diferencias entre Norte y Sur por el privilegio y la opresión; que separa comunidades, que distingue entre seres humanos y migrantes. La frontera es un camino de vida o muerte. Cruzar cuesta miles de pesos que resultan poco, porque te puede costar la vida. No todos lo logran; en el camino hay sicarios, tráfico de drogas y de personas; puedes ser extorsionado por las autoridades; y los que al final de todo cruzan, no tienen nada asegurado, pues el desierto es enorme, la patrulla migratoria está en constante vigilancia y, una vez instalados, cada cierto tiempo puede haber redadas.

Lo horrible era que mi padre murió para enterrarse a sí mismo... emprendió un gran viaje sólo para poder enterrarse, lo cual para mí ha sido la tragedia que subyace mi perspectiva de lo que pasa en la frontera. Las personas suelen decir “guau; en estos libros la frontera es muy chistosa”, pero detrás hay una tragedia que nunca desaparece. (Urrea en WGBH 2010)

Sin embargo, para Urrea la frontera también simboliza un espacio liminal<sup>94</sup>:

Creo que todos los autores acuden al espacio liminal. Ese punto de cruce, el punto de presión, donde dos cosas se encuentran, es una veta ... es donde el plancton se acumula y las corrientes se funden. Y se le puede ver de maneras distintas. Así, la frontera es ya una cicatriz horrenda y putrefacta de la opresión, el horror y la violencia, o bien un espacio de hermandad, donde dos culturas se encuentran y se comparten”. (Urrea en Tipett)

---

<sup>94</sup> Al inicio de este capítulo mencioné que la historia hablaba sobre una heroína que atraviesa un espacio físico, pero que al hacerlo se adentra a un espacio liminal, que le permite la transformación. En el apartado siguiente detallaré el concepto “liminal”.

La concepción de Urrea no dista de la perspectiva de María Irene Fornés, quien también contempla que las fronteras no son sólo físicas sino que representan la multiplicidad cultural y las distintas realidades por las que atraviesan todas las latinas (García Romero 26). La frontera es el espacio que sus personajes cruzan para alcanzar un nivel mayor de honestidad consigo mismos. Para hablar de las dualidades en la vida, Fornés utiliza la metáfora de lo que ocurre al mirar debajo de una roca y encontrar un nido de gusanos. Al voltear una roca y contemplar el musgo, el lodo y los gusanos, éstos nos producen tanto fascinación como repulsión. De un lado observamos la roca brillante y lisa; del otro, los gusanos. Lo que encontramos al voltear la roca es el otro paralelo de la vida. Escribir como mujer latina es como voltear la roca y encontrar un mundo de complicadas dualidades: indígena/mestiza, latina/anglo, homosexual/heterosexual, natural/sobrenatural. Fornés defiende que ser latina es heterogéneo pues estás compuesta de muchas realidades (García Romero 27).

En su libro *The Fornes Frame*, Anne García Romero propone que la clave para entender a las dramaturgas latinas contemporáneas es a través de Fornés, pues es la dramaturga más influyente de Teatro Latinx contemporáneo y Zacarías, inevitablemente, hereda su legado, a pesar de no haber sido su alumna directa (García Romero 4). García Romero propone un marco compuesto por cuatro pilares: multiplicidad cultural, intervención sobrenatural, identidad latina y experimentación teatral, y afirma que dentro de las dramaturgias latinas alguno de estos pilares siempre estará presente (García Romero 6).

Cuando se le define como frontera, el marco Fornés refleja las múltiples fronteras culturales que los y las latinas cruzan para empezar una nueva vida en Estados Unidos. El marco Fornés también puede abarcar fronteras temporales entre el

presente y el pasado; fronteras espirituales entre lo natural y lo sobrenatural; fronteras lingüísticas entre el creador y la creación; y fronteras performativas entre el actor y el personaje. (García Romero 82)

De conformidad con lo anterior, Zacarías presenta a México

...no sólo como un sitio de paso hacia el Norte, sino como un lugar donde es posible atravesar múltiples fronteras. Cierta dramaturgia latina escribe sobre México como el punto de partida de un viaje a Estados Unidos en busca de mejores condiciones económicas y sociales. Zacarías celebra la riqueza cultural e histórica de su país natal, subrayando la naturaleza compleja de la cultura mexicana, donde las realidades indígenas, españolas, estadounidenses y mexicanas se intersecan sin cesar. (García Romero 104)

Tanto en *The Sins of Sor Juana* y *Mariela in the Dessert* (otras obras de Zacarías), como en *Into the Beautiful North*, se muestran identidades culturales que se entrecruzan y chocan, debido a la clase social, religión, origen étnico, idioma, género y preferencia sexual, entre otras características (García Romero 94). En *Into the Beautiful North*, Nayeli se adentra en el mundo de lo liminal y enfrenta nuevas y distintas realidades que contribuyen a su transformación. Atómiko, los chicanos, los narcotraficantes, sus amigos, los militares, el basurero, las tumbas, el Dr., los indígenas, las comunidades latinas en Kankakee: cada uno de estos personajes y situaciones simboliza la multiplicidad de fronteras que existen en México y en Estados Unidos.

La frontera tangible subraya estas diferencias: no todos los mexicanos cruzan al norte de la misma manera, ni por la misma razón. Como atinadamente afirma el personaje de Irma, “I have a Passport. I have a Visa. Not all Mexicans are alike” (Zacarías 104). Pero por duras

que sean estas palabras, contienen la realidad de un país —y de una zona geográfica: el Sur global— que no sólo es rico en multiplicidad cultural sino que, en contraste, presenta agudas diferencias económicas, raciales y sociales en su población. *Into the Beautiful North* señala el fenómeno migratorio como consecuencia de un problema estructural y aborda más de una problemática social; pero también se sobrepone al estigma que construyó Estados Unidos respecto de lo mexicano y lo latino en general. Los personajes entrecruzan distintas realidades, mostrando que la latinidad tiene muchas variantes y capas. Si bien hay narcotraficantes —los cuales, según sutilmente se denuncia en la obra, están allí debido al consumo *usoniano*<sup>95</sup> — también hay, retomando las palabras de Nayeli sin intención de crear una romantización, héroes, heroínas; o mejor dicho, también hay personas, trabajadores, jornaleros, jóvenes o migrantes que intentan ganarse la vida y sobrevivir. Nayeli regresa a México porque, como bien lo señalan Urrea y Zacarías, no todos queremos quedarnos en el Norte y muchos, si les dieran a elegir regresar con seguridad o estabilidad económica, lo harían sin pensarlo dos veces.

A pesar de su tono cómico y narrativa épica, la obra no niega su entorno y, a partir de la historia de una joven y su deseo por recuperar su hogar, Zacarías entreteje un sistema que le permite tanto al público como al espectador abordar y reflexionar sobre distintas problemáticas sociales. Debido a la situación geográfica e histórica de México como vecino<sup>96</sup> tanto de Estados Unidos como de Latinoamérica, lo que ocurre en ambos territorios, el Sur y el Norte, tiene una incidencia directa o indirecta en el ámbito social, económico, político y

---

<sup>95</sup> En la introducción de la obra, descrita en el apartado anterior, tanto el policía como el narcotraficante están esperando a un cliente *usoniano*.

<sup>96</sup> También es considerado un país puente o país de paso entre Latinoamérica y Estados Unidos. Desde 2016 México ya no sólo es considerado un país de paso sino también un país destino (Graber Ladek en Reyes Rodríguez)

cultural del país. Así, contemplando las categorías anteriores, la situación en este territorio, popularmente llamado un *país de paso*<sup>97</sup>, es el resultado de la relación que se vive tanto con la frontera norte como la sur (Murillo y Valencia 1). Publicada en 2009 –tres años después del inicio de la llamada *Guerra contra el narcotráfico*<sup>98</sup> en México–, *Into the Beautiful North* hace un evidente guiño a la presencia del narcotráfico en las comunidades rurales mexicanas a consecuencia del consumo *usoniano*, que si bien no es la única causa, es ciertamente muy significativo. Tal como lo distingue Loan Grillo en “Lo que México y Estados Unidos realmente deben hacer contra el narcotráfico”, los mexicanos estamos abasteciendo “uno de los mercados de narcóticos más grandes del planeta” (Grillo 1), el *usoniano*. Pero mediáticamente, de acuerdo con declaraciones del expresidente Donald Trump, los mexicanos somos una amenaza para la seguridad pública de EUA. El gobierno del exmandatario ha aplicado coerción y nos ha forzado a tomar medidas por miedo a un incremento en aranceles (Murillo Valencia 1).

“El fenómeno migratorio es mucho más complejo que el planteamiento simplista y unidimensional del [antiguo] titular del ejecutivo estadounidense” (Murillo Valencia 1). Los autores de la obra exploran la complejidad que comprende este territorio. Señalan la corrupción, violencia e impunidad que ejercen las autoridades mexicanas, pero también muestran la cara más humana de la migración: cruzar sin papeles no es una acción fortuita y

---

<sup>97</sup> Tanto de migrantes como de droga.

<sup>98</sup> El 1ero de diciembre de 2006 el expresidente Felipe Calderón declara una “guerra” entre el Estado Mexicano y las autodefensas contra los cárteles responsables del tráfico de drogas (y otras actividades ilícitas dentro del territorio mexicano). Esto provocó el quebrantamiento del pacto territorial con los cárteles, y el fraccionamiento de grupos delictivos, produciendo nuevas generaciones de capos y enfrentamientos cada vez más violentos entre estos grupos, lo que planteaba ser una “guerra” contra el narcotráfico se convirtió en una guerra interna que cobraba cada vez más vidas de inocentes por parte del narcotráfico y del Estado. El narcotráfico empezó a entrar a las comunidades rurales y los abusos realizados por militares se incrementaron. Para finales del sexenio de Calderón, la “guerra” había cobrado alrededor de 104,000 muertes y más de 14,000 desaparecidos (Agencia Reforma).

detrás de hacerlo existe el sueño de poder alcanzar una mejor vida. En escena vemos a nuestros personajes atravesar hostigamiento y acoso. Urrea expone a los militares mexicanos, que golpean a una migrante salvadoreña, así como a Tacho, por ser homosexual. Lamentablemente, pese a que comprendo el trasfondo de la decisión de Urrea, no ocurre la misma crítica hacia la patrulla migratoria *usoniana*, pues Urrea la muestra más comprensiva y amable, si bien, a pesar de ello, aún podemos sutilmente ver la brutalidad de “la migra” cuando por confusión golpean y separan a Tacho del grupo.

La trama no deja de exponer el horror que implica la frontera. Los chicos se sumergen en la zona roja de Tijuana, cuya prostitución es en gran parte de menores; duermen en basureros, donde de hecho hoy viven cientos de migrantes deportados; tienen trato con un coyote que los amenaza; son devueltos pero lo intentan de nuevo; también enfrentan pobreza, orfandad y abandono. No es una ficción que estas situaciones existen y pueden enfrentarse al intentar cruzar. El pretexto de Urrea, la ausencia de hombres en comunidades rurales, fenómeno verídico, le permite explorar las distintas dimensiones de la migración “sin papeles”.

Aunado a esto, la obra tiene una postura feminista implícita. Sus mujeres son sujetos de acción y agentes políticos con capacidad de autodeterminación. Nayeli no necesita que la vengán a rescatar; Irma siempre se muestra como la voz de la sabiduría e independencia; y Vampi termina su arco dramático al descubrir que no necesita el apoyo de un hombre. Al inicio de la obra es claro que las chicas creen que necesitan de un hombre que las rescate e Irma intenta demostrarles que esto no es cierto.

Nayeli: There is no men. There's no fathers. There's no boyfriends. Who will protect our town? Who will walk me down the aisle? Who will I marry?

Irma: Women don't need to get married .

(Zacarías 20)

Antes de terminar la obra, cuando Nayeli se da cuenta de que es huérfana al igual que Vampi, y esta última decide que no necesita a Matt, las amigas agradecen que se tienen la una a la otra, casi como consigna feminista:

Nayeli: I don't have my parents anymore. I am like... like...

Vampi: An orphan. Like me. It's ok. Sisters in Solidarity.

Nayeli: Sisters in Solidarity.

(Zacarías 102)

*Into the Beautiful North* contiene personajes complejos que muestran la diversidad de México. Zacarías y Urrea logran una visión casi íntegra de lo que implica la multiplicidad cultural mexicana, y en el proceso<sup>99</sup> exponen la necesidad de un entendimiento sobre las diferencias entre el mexicano, el mexicano migrante, el latino, el chicano y el *dreamer*, a fin de lograr una amplia comprensión de las relaciones entre ellos.

Nayeli: But...qué es la palabra...Originally?

Waitress: I was born in Colorado. Okay. My folks come from Durango. But we aren't from Mexico anymore. We are from here. We are Chicanos.

Cook: Ok, amigos?

Nayeli: Yes, gracias.

Cook: Speak English.

Tacho: Ok. La Raza. [...]

---

<sup>99</sup> Analizaremos esto a profundidad en el siguiente capítulo.

Cook: You get out of here. Illegals. What about the rest of us? What about us, cabrones? You guys come here, make us look bad? You know I have to carry my U.S. Passport everywhere just so police won't bother me? I'm an American citizen. And it's all your fault. I'm sorry, but you have to leave. Get out!

(Zacarías 87)

Ciertamente muchos chicanos rechazan a los mexicanos y lo mismo ocurre de manera inversa; empero, frente al actual racismo la concepción genérica del latino estigmatiza a todos por igual.

En la obra, Estados Unidos representa el *sueño americano: el bello Norte*. Una ficción inalcanzable que funge como promesa para todo el que logre cruzar la frontera. Este sueño refuerza un sistema aspiracional que promueve la meritocracia<sup>100</sup> para el ascenso social; sin embargo, omite la relación que este ascenso tiene con la posición socioeconómica primaria y el origen étnico de las personas, pues a partir de casos aislados —muchos de los cuales han sido mediatizados (tomemos como ejemplo a LeBron James, Oprah Winfrey, e incluso podríamos empezar a analizar la narrativa detrás de Alexandria Ocasio Cortez)— fortalece el mito de que todo el que trabaje lo suficiente tendrá acceso al éxito. El *sueño americano* promete esperanza pero perpetúa la falta de movilidad social (Wyatt-Nichol 258). EUA promueve un sistema aspiracional que fomenta el modelo normativo. Al inicio de la travesía, los personajes aspiran llegar al Norte y alcanzar lo que cruzar la frontera significa. Desde el

---

<sup>100</sup> Hago mención de la meritocracia pues como mencionaré posteriormente, dentro de las narrativas hegemónicas se ha promovido la idea de que el sueño americano puede alcanzarlo cualquier persona que trabaje y se esfuerce lo suficiente, sin embargo, esta narrativa mediatiza únicamente casos aislados pues debido a la falta de movilidad social (que ha cambiado con el paso de los años), este sueño sigue siendo principalmente alcanzado por las personas blancas, pertenecientes a una clase social acomodada. Los personajes creen que al llegar al Norte vivirán ese sueño, pero se dan cuenta que esa no es la realidad para un mexicano sin papeles.

comienzo, Nayeli y sus amigos hacen alusiones al color blanco, a la riqueza y al estilo de vida casi mágico que implica vivir allá.

Nayeli: [...] I speak perfect English!

(Zacarías 14)

Nayeli: My legs look white in the water. I'm a white girl when I swim.

Nayeli: Remember that cute gringo from San Diego: Missionary Matt [...]

So blond

(Zacarías 17)

Nayeli: What can I say? They are advanced here.

(Zacarías 58)

Vampi: Look. The United States has neat, even grass.

Nayeli: I love America. The policemen ride bikes and wear shorts.

Vampi: This was a good idea. I didn't think so, but now I do. It is so clean! Wow!

[...] I love it here!

(Zacarías 76)

Atómiko: Nayeli, you don't want a gringo.

Nayeli: Maybe I do.

(Zacarías 77)

Pero al final de la historia la perspectiva cambia:

Nayeli: Ay, Matt, I am sorry. But things change. You are a lost American boy, and she's a found Mexican woman.

(Zacarías 104)

Los amigos extrañan su hogar; ya no necesitan superhéroes que vengan a salvarlos sino mexicanos comunes y corrientes que, como ellos, quieran regresar. Al terminar no aspiran alcanzar el sueño americano: son Tres Camarones y son hermosos.

Irma: We need Mexican Men of Steel!

Man1: Take us back to Mexico.

Man 2: Please-

Man 3: It is too hard. We want to go home.

Man4: We just need jobs.

Man5: Can they promise us jobs?

Man 6: Maybe a house? [...]

(Zacarías 112)

Decidir escenificar *Into the Beautiful North* es tomar una postura con relación a lo que está sucediendo actualmente en el mundo. El texto por sí sólo integra en su trama problemáticas sociales, políticas y económicas que se posicionan en contra del principio de normatividad *usoniana*. Además, construye una mirada feminista, aborda la homofobia, permite hablar sobre la multiplicidad cultural latina y se posiciona en contra del estigma que existe hacia nuestra población. Estados Unidos ha creado un mito sobre sí mismo que *Into the Beautiful North* señala como ficticio.

Cathy, I'm lost, I said though I knew she was sleeping

And I'm empty and aching and I don't know why

Counting the cars on the New Jersey Turnpike

They've all come to look for America

All come to look for America

All come to look for America

(Paul Simon<sup>101</sup>)

---

<sup>101</sup> La canción *America* de Paul Simon, hace alusión a dos jóvenes que están en EUA buscando alcanzar el “sueño americano”, cuando uno se da cuenta que todos los que están allí están haciendo lo mismo pero jamás van a lograr alcanzarlo.

## Segunda Parte

### Capítulo III: ¡Al Norte!

#### Shirley Jo Finney, la mentora de mi travesía

La vida es una —o múltiples— travesías de Campbell. A lo largo de ella, en nuestro proceso de crecimiento, atravesamos umbrales que nos dirigen a lo desconocido, un camino de pruebas, que una vez libradas contribuyen a nuestro proceso de maduración. Como en cada viaje del héroe, en estos procesos enfrentamos obstáculos y enemigos, pero también nos acompañan mentores y aliados que nos proporcionan sabiduría y hacen el camino más ameno.

Inicié este trabajo haciendo una comparación entre mi estadía en el Norte y la travesía de Nayeli pues me era inevitable hacerme consciente de que mi viaje significaba un camino de crecimiento personal y profesional. Indudablemente, vivir en una tierra desconocida en donde se entretujan múltiples culturas y donde ocupas una posición que te permite analizar la tuya desde una mirada externa, así como vivir sola, hablar tu segundo idioma y construir nuevos aliados, es una fuente de crecimiento. Empero, lo que realmente te permite crecer es enfrentarte a ti misma, a tus mayores deseos, y recordar quién eres y de dónde vienes.

A lo largo de mi travesía en el Norte me encontré con una mentora que me recordaría la importancia de soñar y de nunca perder de vista mi origen. Shirley Jo Finney, una veterana que le ha dedicado su vida a crear y ha desarrollado una carrera en el *Teatro off-Broadway* y *off-off-Broadway*, así como en Hollywood, fue la directora del proyecto. Ella me recordó la pasión por contar historias y la importancia de la dedicación, el detalle, la melodía, la armonía, el ritmo, y sobre todo de la humildad. Con una metodología ecléctica, Finney generó

en el lugar de montaje un espacio seguro para abordar nuestra propia historia y nuestra humanidad.

El teatro está para recordarnos nuestra propia vida. No hay que olvidar que la historia que vemos es la forma en que podemos cambiar, transformarnos y evolucionar.  
(Finney en Driver)

Shirley Jo Finney es una directora escénica y actriz estadounidense reconocida nacional e internacionalmente. Su carrera inició en la Universidad de California en Los Ángeles con proyectos independientes, primariamente de *Black Theater*<sup>102</sup>. En 1975, actuó en la película *Wilma*. Su carrera profesional ha sido tanto en teatro como en cine y televisión. Ha sido maestra invitada de universidades como University of Southern California (USC), University of California Los Angeles (UCLA), Columbia College y University of California Santa Barbara (UCSB) así como acreedora a distintos premios como el *International Film Award for Film Directors*. (Finney<sup>103</sup>)

El trabajo de Finney se centra principalmente en la dirección de actores. Considera que al generar ambientes seguros y de confianza para su equipo creativo la construcción de

---

<sup>102</sup> Aparece a inicios del s. XX. Cuenta las historias de las personas afronorteamericanas y es actuado por ellas mismas. Anteriormente ocurrían los *Minstrel Shows* o shows de trovadores, conocidos espectáculos entre la población blanca en que los actores blancos hacían *blackface*, término que describe la acción racista de pintarse el rostro de negro para remedar personajes afronorteamericanos. El *Black Theater* surge después de la Guerra Civil Norteamericana. En un principio fundamentalmente se trataba de actores afroamericanos en *Minstrel Shows*, fase a la cual se le llama *Ethiopian Minstrelsy*. Empero, posteriormente se vuelve una forma de luchar en contra de los estereotipos perpetuados contra la población negra, por lo que los mismos afronorteamericanos escriben sus propias historias y las realizan. (Britannica).

<sup>103</sup> Se puede hallar más información sobre su biografía y su trabajo en su página, listada en la bibliografía.

historias ocurre más fácilmente. También busca generar narrativas visuales que cautiven y consideren<sup>104</sup> al espectador. (Finney)

De acuerdo con mi experiencia como su asistente de dirección, su metodología está basada en el reconocimiento de nuestros ancestros y nuestras raíces; el análisis de la obra y la dirección a través de Campbell; la teoría de las necesidades; la unidad del espíritu: mente, cuerpo y sentimiento; el desarrollo de espacios seguros y de confianza; la música como elemento fundamental para contar historias; la investigación de la obra; y la narrativa visual. Finney trabaja de manera rápida y precisa, sin que por ello deje de conectar con sus actores y generar montajes dinámicos y profundos. Estos aspectos, que detallaré en el siguiente apartado, fueron la clave del montaje.

### **Bitácora**

La bitácora de dirección en este caso fue utilizada como “registro de la memoria escénica” (Secretaría de Cultura 2017). Esta herramienta es fundamental para la creación de un archivo teatral, así como para la conservación del proceso creativo. Considero las bitácoras una herramienta esencial para la formación de quien desee desarrollarse en el área de dirección o dramaturgismo, pues constituyen una cartografía del proceso y permiten analizarlo detenidamente. A lo largo de este capítulo, quizá peque de carecer de suficientes fuentes y ser demasiado personal; ofrezco de antemano una disculpa al lector. El objetivo de este capítulo es describir el proceso de montaje y el modo en que tal proceso fue parte de la resistencia al principio de normatividad *usoniana*, resistencia que defiende desde el primer capítulo. El recuento más cercano de este montaje es el registro que realicé en mi bitácora de

---

<sup>104</sup> Finney considera que el marcaje escénico está para ayudar a que el espectador se involucre y empatice con la historia. Su marcaje es dinámico, casi coreográfico, y genera la trama a través del movimiento de los cuerpos en escena.

trabajo durante los tres meses que trabajamos en la obra, junto con algunas fotografías, videos, programas de mano y la musicalización. Mi bitácora de trabajo fungió como herramienta elemental pues en ella registré el proceso de montaje con la directora, su técnica y la investigación de la obra, así como la articulación de esta información para volverla un elemento visible<sup>105</sup> dentro de la puesta en escena.

En sus clases de dirección, el profesor David Hevia<sup>106</sup> menciona la intervención de cuatro folios al dirigir. Este modelo, que él llamó *Sistema H*, está constituido por: Plot (asunto o trama), Situación (circunstanciación o justificación del eje dramático), Tema (puede cambiar la situación) y Discurso (es intrínseco, ya sea explícito o inconsciente) (Hevia en Castro). En los capítulos anteriores he abordado en detalle tanto la trama como los distintos temas que se tratan en ella; empero; sólo a partir de ahora podré hablar del discurso y de la situación, pues ninguno de ellos ocurre hasta el montaje, ya que tanto las decisiones estéticas como la dirección de actores sólo tienen lugar cuando se llega al salón de ensayos. Si bien Finney y Hevia no se conocen, los folios que me presentó el profesor Hevia un año antes me permitieron analizar cómo los temas estudiados, analizados y hablados pasaban del papel al discurso al momento del montaje y cómo los personajes se relacionaron a partir de la trama. Me parece importante integrar este formato presentado por el profesor Hevia, quien además considera que el director debe siempre acompañarse de un dramaturgista o realizar este trabajo por él mismo, ya que una de mis labores como asistente de dirección y dramaturgista fue articular el material teórico para su uso práctico en la puesta en escena.

---

<sup>105</sup> Esto se puede contemplar en las decisiones tomadas para la escenografía, el multimedia, el vestuario, la musicalización y por supuesto el dramaturgismo de la puesta en escena.

<sup>106</sup> Ex profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Director, actor, dramaturgo y profesor mexicano. Realizó sus estudios en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. De 1992 al 2002 formó parte de la compañía de teatro alemana Theater an der Ruhr (Casa del Teatro).

El proceso de producción<sup>107</sup> comenzó meses antes de que yo conociera a Shirley Jo Finney. El departamento de teatro de la Universidad de California Santa Bárbara había recibido protestas por parte de los alumnos de color del BFA<sup>108</sup> en actuación, por no poder participar en las principales obras de la universidad, pues en su mayoría discriminaban al alumnado no blanco, aun indirectamente, al no tratar temas ni incluir suficientes roles pertinentes a esa población. Ante la desazón y la amenaza del alumnado de salirse del programa, el departamento de teatro, consciente de tal discriminación, para la temporada de primavera que se presentaría en el teatro principal decidió buscar una obra en la cual pudieran participar sus alumnos de color.

Unas semanas después, la noticia corrió por los pasillos: la obra sería *The Hungry Woman: A Mexican Medea* de la autora chicana Cherry Moraga. La preproducción inició mes y medio antes del montaje, el cual se llevaría a cabo en el cuatrimestre de primavera; los ensayos arrancarían en la semana subsecuente al regreso de las vacaciones de Semana Santa. Yo había recibido una negativa por parte del departamento de teatro de la universidad para participar en clases y montajes de dirección, pues para esos cursos se le dio prioridad a los estudiantes matriculados sobre los de intercambio. Por ello, decidí buscar personalmente a la autora. Había conocido a la Dra. Moraga meses antes en una reunión de la organización *Las Maestras Center*, un espacio que busca fomentar el arte hecho por y para las comunidades latinas y chicanas en Estados Unidos. Al principio Moraga pareció no comprender bien a qué

---

<sup>107</sup> Como hago mención en la nota 45, me es importante distinguir entre montaje y proceso de producción, ya que el montaje involucra la puesta en escena y al equipo de montaje mientras el proceso de producción involucra también a las partes administrativas, contables y de marketing. (Ver nota 45)

<sup>108</sup> Siglas de *Bachelor of Fine Arts* que se distinguen del BA, *Bachelor of Arts*. El BFA se distingue del BA pues se considera que, además de teoría, involucra práctica y trabajo en el área, en este caso el teatro.

me refería al hablar de asistencia de dirección<sup>109</sup>, pero ofreció ayudarme. Antes de irnos de vacaciones, habría una lectura de su obra y una audición de práctica, en el cual podrían participar los estudiantes de la universidad que lo desearan, y harían junto con ella una prelectura de la obra. Me propuso ayudarle. Esto ocurrió antes de que llegara la directora. Asistieron unas treinta personas al llamado de la autora, muchas de las cuales no estudiaban teatro sino estudios chicanos.

La polémica se reinició cuando alumnos del BFA de actuación se negaron a participar en el montaje por presuntos comentarios transfóbicos por parte de la autora. Organizaciones feministas y LGBT de estudiantes también protestaron. Estábamos a dos semanas de irnos de vacaciones y a una de que Finney llegara a la universidad. La elección de asistente de dirección —en la universidad— debía ocurrir antes de las audiciones, casi a la par de la elección de la obra, por lo que al enterarme de que la directora sería Shirley Jo Finney decidí escribirle para manifestarle mi interés y compartirle un poco de mi experiencia. Me pidió, entonces, que la viera el jueves antes de vacaciones, cuando estaría de visita en la universidad.

Asistí a esa junta, en la cual también estaban la Dra. Moraga, su colaboradora Celia Herrera y una compañera de Posgrado en *Performance* de la universidad, sentada a un lado de Finney, quien me pidió me sentara a un lado de ella. Moraga y Herrera comentaron sus ideas: colores tradicionales, música regional, una escalera que se asemejaría a una pirámide en el escenario. Hablamos detenidamente de cada parte de la obra. Moraga y Herrera estarían en las audiciones, las cuales serían ese mismo fin de semana. Determinamos los horarios del llamado a casting poco antes de que Herrera y Moraga se retiraran. Finney habló conmigo y

---

<sup>109</sup> Al buscar a la Dra. Moraga, consideré que al ser autora quizá podría recomendarme con la directora, pues en ese momento aún no tenía su contacto. Mi intención era ser asistente de dirección de escena de Shirley Jo Finney para poder aprender de ella.

mi compañera: ambas asistiríamos la dirección<sup>110</sup>. Nos planteó su manera de trabajar. Lo primero que haríamos sería desarrollar un compendio de investigación sobre la obra, el cual presentaríamos la primera semana de regreso de vacaciones a los actores, por lo que también debería ser accesible para ellos. También recabaríamos fotografías de los ancestros del equipo, pues antes de empezar el montaje los recordaríamos y les agradeceríamos por medio de un altar. Finney comentó que en el proceso de creación debemos conectar con nuestro origen, por lo que tenemos que agradecer a los ancestros (Finney en Castro). Luego planteó las siguientes preguntas: “¿Cuáles son las primeras impresiones de la obra? ¿Qué contiene esta obra? Tenemos que buscar una intención, ¿qué queremos que el público obtenga de ella? ¿Desde dónde conectamos y cuáles son nuestros sentimientos al respecto?” (Finney en Castro). Habló también de la unidad del espíritu: mente, cuerpo y emociones, pues todos los personajes, al igual que los seres humanos, están compuestos por tales elementos. La siguiente pregunta fue, entonces, ¿cómo influyen estos tres en la travesía?

La audición ocurrió ese mismo sábado. Participaron alumnos del BFA y algunos externos a éste. De un lado de la mesa de casting se encontraban Moraga, Herrera y Finney, así como Daniela Sherwin, María Zelaya<sup>111</sup> y yo. Del otro lado, algunos actores, los cuales pasaron en parejas. Durante el casting, Finney se levantaba en ocasiones a murmurar algo al oído de los actores; más tarde durante el periodo de montaje nos enteramos que lo que Finney hacía era recordarles a los actores la necesidad del personaje que estaban representando. El

---

<sup>110</sup> Para Finney, como para muchos directores, el proceso de asistencia de dirección involucraba tomar notas del proceso y señalar detalles, e incluso me permitió ayudarla con la dirección y el marcaje de algunas partes del montaje; sin embargo, aunada a esta labor, nos pidió una investigación detallada de la obra que montaríamos. Este rol suele ser normalmente otorgado a un dramaturgista, pero en ese momento Finney no hizo esta distinción. Como lo menciono en una de mis primeras notas, fue tiempo después que Finney decidió darme ese rol y, por ende, crédito.

<sup>111</sup> Regidora de escena y asistente de la regidora de escena respectivamente.

equipo quedó conformado por: Kerry Jacinto, Roz Cornejo, Renato Enriquez Jr (RJ Enriquez), Kat Cleave, Daniel Andrés Blanco, Martín Wong, Navoor Singh, Mario Carlo Yanes, Sharon Figueroa, Brianna Leigh, Sheila Correa y Priscila Sotelo. Todos ellos formarían parte del elenco de *The Hungry Woman, a Mexican Medea*. Después tuvimos una junta con el diseñador de escenografía, Greg Mitchell, quien empezaría a hacer las escaleras, y nos fuimos de vacaciones.

Durante la semana siguiente la otra asistente de dirección y yo estuvimos en comunicación constante. Sin embargo, después de unos días, me comunicó que abandonaría el proyecto. El fin de semana antes de regresar, le envié la carpeta a Finney, quien me pidió una disculpa y me solicitó que por favor dejara de realizarla: la Dra. Moraga había retirado los derechos y la producción estaba buscando otra obra que montar. Risa Branin, directora y profesora encargada del departamento, contactó a Karen Zacarías, quien autorizó que se montara *Into the Beautiful North*. La decisión se tomó el domingo por la tarde. Nos enviaron el texto y el lunes empezamos a trabajar con él.

Los ensayos eran de lunes a viernes de cinco a nueve de la noche, más algunos sábados de diez a dos. En el primer ensayo hicimos una mesa de trabajo para realizar la lectura en voz alta. Los roles actorales se fueron repartiendo aleatoriamente y si a la directora le gustaba la interpretación de algún actor y la interpretación iba con relación al concepto que planteaba, se le otorgaba el personaje. Desde la audición, ya tenía algunos personajes definidos, sin embargo durante la primera lectura eligió a otros posibles actores para que leyeran el mismo papel. Terminamos de asignar personajes y Finney comentó que analizaríamos la travesía de Nayeli a partir de entender su mente, su cuerpo y sus sentimientos: la unidad del espíritu que componía a todos los personajes. Identificamos la

unidad del espíritu dividida en los tres personajes que atravesarían la travesía. Tacho representaba la mente, Vampi el cuerpo y Nayeli el espíritu. Además nos comentó que marcaríamos una intención; tras leer la obra tendríamos que determinar qué es lo que queríamos que el público obtuviera con ella. “¿Qué es eso como obra?” (Finney en Castro), dijo, y a partir de esta pregunta definiríamos nuestra intención. También inquirió qué nos hacía conectar con la historia y qué significaba para nosotros la palabra hogar. Esas preguntas rigieron el resto del montaje.

Finney y yo tuvimos una junta para repartir a los personajes restantes y asignarlos al día siguiente. Esa noche hice un desglose por escenas y páginas para entregarle a Ann Bruice, la diseñadora de vestuario, la designación de personajes y actores, así como los momentos en los que aparecían en la obra. Al día siguiente, empezamos el análisis y la discusión. Nos centramos en quiénes eran los personajes. De acuerdo con la directora, hay dos formas de conocerlos: por lo que dicen y hacen o por lo que otros personajes dicen de ellos. Como artistas, nuestra labor no era juzgarlos sino entenderlos y entender la travesía emocional. Durante esa semana también hablamos sobre la *teoría de las necesidades*: todo personaje (y persona) tiene estas tres necesidades: ser visto o reconocido, estar a salvo y sentirse amado o parte de una comunidad. Estas necesidades vitales se manifiestan a lo largo del desarrollo de un personaje en una trama; una predomina y es responsabilidad del actor saber cuál. Cuando, durante la audición, Finney se acercaba a los actores les susurraba: “¿cuál es tu necesidad? ¿Qué es lo que necesitas y quieres, lo que te mueve?” (Finney en Castro). Determinamos que en Nayeli predominaba la necesidad de sentirse segura y amada, pues su padre se había ido al Norte y no sabíamos nada de su madre; en Tacho, la de pertenecer a una comunidad, pues no sólo era el único hombre que quedaba sino el único abiertamente homosexual; en Vampi,

la necesidad era igual que la de Nayeli: sentirse segura; y en Irma y Atómiko el ser vistos y reconocidos. Hicimos este repaso con cada uno de los personajes para encontrar su motivación.

En la mesa de trabajo leímos nuevamente la obra para enumerar momentos importantes entre todos. Identificamos doce episodios distintos que de acuerdo con la directora nos ayudarían a entender la travesía y su significado interno.

1. Nayeli no puede defenderse y cree que necesita a su papá.
1. Tomar la decisión de ir con sus amigos al Norte
2. El camión
3. Chava no está y sus cosas son robadas
4. El basurero en el que recuerda a su hogar
5. El primer cruce a la frontera
6. Centro de detención
7. Visita al padre
8. Abismo emocional y espiritual. Nayeli siente que su aventura no hace sentido. El padre tiene una nueva familia y sus amigos están enfermos
9. Enfrentamiento contra los supremacistas. Aparición del jornalero, Ángel.
10. Búsqueda de hombres mexicanos
11. Revelación. Conciencia de que no necesita a nadie que la salve
12. Regreso.

A partir de esta relación, apoyándonos en el análisis de Campbell que menciono en el capítulo anterior, estudiamos el rol que fungían los personajes en cada situación y el porqué de sus acciones y presencia en la historia. Al terminar el trabajo de mesa, Finney pidió que me preparara para empezar el marcaje. En las semanas siguientes mi trabajo fue encontrar la música que nos acompañaría a la hora de montar, pues para Finney el ritmo también tiene la capacidad de contar una historia. Cada día el ensayo iniciaba con todos bailando alguna de las piezas o canciones que yo seleccionaba, todas relacionadas con el montaje. En la lista de reproducción hubo raperos mexicanos y latinos, algunas canciones tradicionales, piezas

como el Huapango de Moncayo, salsas, cumbias, boleros y otras canciones. El marcaje de todo el primer acto se realizó en una semana; sucesivamente hicimos el segundo acto, que tomó la misma cantidad de tiempo. Lo único que quedó en pausa fueron algunas secuencias coreográficas<sup>112</sup> que vendría a montar posteriormente Christina McCarthy, la coreógrafa del departamento. A las corridas, que sucedían el fin de semana, acudía el equipo de montaje<sup>113</sup> (diseñadores, asistentes, producción y dirección), el cual constaba de dieciséis personas encargadas de escenografía, vestuario, iluminación, proyección, utilería y publicidad. Con ellos teníamos juntas cada viernes de la una de la tarde hasta terminar.

Lo primero que revisamos en las juntas fue la escenografía, a cargo de Greg Mitchell, quien debido a la petición anticipada de la Dra. Moraga ya había realizado las escaleras, por lo que tuvimos que resolver cómo las usaríamos. Finney me pidió referentes y posibles paletas de colores que complementaran el trabajo de Mitchell, por lo que realicé presentaciones para mostrar posibles estéticas. Mitchell acompañaba su trabajo con postales, fotografías y referentes. Ninguno de ellos había visitado México; en muchas circunstancias, su perspectiva estaba definida por lo que habían visto en otros medios. Para este momento, aunque Finney no me había asignado explícitamente el rol de dramaturgista, yo había entendido que mi labor era articular la información que tenía de la obra, mi conocimiento sobre las temáticas y lo investigado para que hubiera coherencia y legitimidad a la hora del

---

<sup>112</sup> Hago una distinción entre *coreografías* y *secuencias coreográficas* ya que coreografías suele asociarse a una rutina diseñada para una danza mientras que secuencias coreográficas tiene la connotación de movimiento en escena. A mi parecer el movimiento teatral es muy similar al dancístico, por lo que esta distinción me parece casi innecesaria. La hago, sin embargo, ya que fue en este primer montaje que entendí que el marcaje escénico y las transiciones podían estar compuestas de secuencias coreográficas que le dan más movimiento y ritmo a la obra.

<sup>113</sup> Evito la distinción “equipo creativo” por no hacer menos la creatividad aportada por el equipo de actores, por ello he decidido utilizar equipo de montaje para señalar el rol de los no actores involucrados en la puesta en escena.

montaje. Les aclaré que la cultura del norte de México era muy distinta a la realidad a la que yo estaba acostumbrada; afortunadamente, ese invierno había atravesado la frontera por Tijuana, por lo que tenía cierta cercanía con el tema. El trabajo de investigación fue fundamental.

Lo mismo ocurrió con la utilería, a cargo de Daniel Herrera, que me pidió referentes, desde cigarros hasta revistas. Hicimos una carpeta de utilería. Ann Bruice, la diseñadora de vestuario, quien en ese momento también era mi maestra, había realizado una investigación profunda sobre la frontera y la manera de vestir en el norte. Leyó la novela de Urrea y marcó cada referente de vestuario en ésta, así como en la obra. Todos me preguntaban si la información que habían obtenido era verdad. Yo recopilaba la información, investigaba sus dudas a profundidad y en ocasiones traducía la información para que pudieran tener acceso a ella, pues gran parte de mis referentes eran fuentes primarias y secundarias en español. Para este momento, Finney señaló que mi tarea era tanto la de asistente de dirección como la de dramaturgista; sin embargo, una dependía de la otra. Un ejemplo claro fue cuando Finney me pidió que le hiciera una lista de reproducción de música que yo relacionaba con la obra. Ella montaba musicalmente<sup>114</sup>, por lo que como asistente de dirección debía llevarle una pieza a cada ensayo. A veces, me daba especificaciones de qué es lo que buscaba y yo tenía que ponerme a indagar distintos géneros musicales, como música electrónica nortea, rap, tríos etc... para iniciar cada sesión. Al mismo tiempo cada pieza debía venir de la mano de una explicación e incluso traducción para la directora.

---

<sup>114</sup> Finney mencionaba que relacionaba las piezas con cada escena de la obra y de esta forma determinaba el ritmo que debían llevar. Al final, como menciono posteriormente, algunas de las piezas seleccionadas sí formaron parte de la obra.

Finney me pidió que trabajara la pronunciación en español con algunos actores independientemente. La más notoria era la de Wong, quién creció en Hong Kong y luego emigró a los Estados Unidos, por lo que realizamos sesiones adicionales a los ensayos. Por las noches, antes de terminar los ensayos, Finney hacía una sesión de reflexiones. Las historias empezaron a surgir. Casi todo el elenco era de primera generación nacida en Estados Unidos; dos eran de segunda generación y otros eran *dreamers*. Las historias de cada uno y su familia eran diferentes. El abuelo de uno había llegado desde Filipinas en un barco pesquero; los papás de una chica tuvieron que huir de Guatemala cuando ella era niña por amenazas del crimen organizado y cruzaron por México. En el elenco también había una chica cuyo papá había emigrado de Japón y un actor cuya mamá tuvo que huir de la India. Dentro del equipo de montaje ambas regidoras de escena tenían una historia similar; la mamá de una había llegado desde Venezuela, los padres de la otra eran de Michoacán. Si bien muy pocos eran mexicanos, casi todos tenían una historia que contar, y el miedo a ser separados de sus padres o demás familia invadía a más de uno. Por mi parte, también conté mi historia; reconocí que estaba protegida por papeles y me empeñé en demostrar que vivir en México no es como vivir en una narco-novela, aunque definitivamente la inseguridad sí ha cambiado nuestras vidas.

Tanto el equipo de montaje como el equipo de actores nos sumergimos en una investigación profunda y entendimiento sobre la migración. Habíamos encontrado qué nos motivaba a contar esta historia y desde dónde cada uno se sentía identificado. Al terminar el marcaje, Finney propuso indagar más profundamente en los sentimientos. En el espacio de trabajo se habló de migración, del DACA, de ser *dreamer*, ser de color, ser mexicano, ser chicano, ser homosexual, mujer y latinx. Por parte del equipo de montaje, ya casi todo estaba

listo; faltaban videos que serían utilizados como proyecciones sobre el muro, así que todos nos pusimos a buscar. Surgieron diversos referentes que complementaron el trabajo actoral: imágenes, películas, sonidos. Todos nos relacionábamos con la frontera. Cada sesión, Finney preguntaba qué cosa nueva habíamos aprendido sobre los personajes. Siempre pedía retroalimentación sobre sus sentimientos, buscaba conectar con lo más humano y vulnerable de ellos. McCarthy empezó a añadir algunas cualidades de movimiento y coreografías. Para Finney, tanto el movimiento como el vestuario eran capas de los personajes.

Más preguntas surgieron, abundamos en nuestras pláticas sobre homosexualidad, sobre el ser mujer en una comunidad rural en México, sobre el narcotráfico, sobre el ser de color en Estados Unidos, sobre el creciente racismo en ese país, sobre tener acento, sobre el miedo de perder a la familia o de ser deportados. Finney abordaba la travesía emocional y buscaba construir con los actores los cambios emocionales que sus personajes enfrentaban. Dirigía con verbos activos<sup>115</sup>, sólo dando acciones, jamás diciendo qué era lo que un personaje debía sentir pues, de acuerdo con ella, eso sólo lo sabían los personajes, que proporcionaban la intención (Finney en Castro). Constantemente, Finney recordaba la importancia de identificar las necesidades de los personajes y de encontrar la unidad de su espíritu.

Definimos gran parte de la música y se la transmitimos a Tristan Newcomb, el musicalizador. La primera pieza era la Intro de *Los siete magníficos*; también usamos música de Kanye West, 39 Eyes, 69 Boys, club salsa, Nortec Collective —grupo de Tijuana—, una

---

<sup>115</sup> Este proceso, más común en Estados Unidos, habla de dar acciones que son realizables. Para muchos directores el drama es acción, por lo que las acciones de los personajes constituyen la obra. En el libro “On Directing” de Harold Clurman, en lugar de decirle al personaje que siente amor el director propone decirle que ama y por ende que cuida, pone atención, ayuda. Clurman desglosa la escena en acciones para que el actor pueda realizarlas (Clurman 27). Finney utiliza este mismo método.

canción de los Panchos y terminamos con “Latinoamérica” de Calle 13. Finney decía que el final de una historia está definido desde el principio (Finney en Castro). Finalmente, se tomaron fotos para la publicidad, se hizo un evento para hablar de la obra y se imprimieron carteles y programas de mano.

Las funciones comenzaron un miércoles en el teatro principal de la Universidad de California, Santa Bárbara. Al fondo del escenario había un muro de alrededor de siete metros de altura, construido por distintos pedazos de metal y madera; éste era la frontera. Al centro, arriba del muro, una pantalla para proyectar, y al centro abajo, otra para generar sombras. En la pantalla de arriba se proyectaban los videos que habíamos conseguido. En la pantalla de abajo aparecía la sombra del papá de Nayeli. Contábamos con dos escaleras de alrededor de dos metros de alto por dos de largo y uno de ancho; en ellas simulamos los basureros y la subida al muro. Las escaleras cambiaban de forma y posición. Los vestuarios eran contemporáneos. Nayeli usaba ropa sencilla y de colegiala; Vampi vestía completamente de negro y Tacho, una playera llamativa. El resto de mobiliario era muy sencillo: una mesa roja con flores de colores, cestos de mimbre, una mesa con ruedas<sup>116</sup>.

La obra iniciaba con la pieza de *Los siete magníficos*. Nayeli entraba corriendo, simulando una pelota de futbol y ataques de karate. Los personajes se presentaban y el movimiento seguía. El narco y el policía entraban por el lado derecho, atormentando a las mujeres que pasaban e interrumpiendo con música de Kanye West a todo volumen. Del lado izquierdo se instalaba la pequeña taquería de Tacho que los maleantes iban a destruir. La puesta en escena era muy dinámica y con cambios constantes, coreografías, uso de sillas para

---

<sup>116</sup> Ver anexo 3 (imágenes de la puesta en escena)

simular un camión y mesas para generar el centro de migración. Muchas mujeres aparecían en la votación y todo un pueblo llegaba al cine, que estaba construido con más sillas. El coche era una de las escaleras, que se movía con apoyo de actores; la casa de Porfirio y Araceli estaba sobre otra escalera, cubierta de basura. Más de un actor representaba varios roles, por lo que los colores y vestuarios cambiaban constantemente. A Finney le gusta el movimiento en el escenario y casi todas sus escenas tienen personajes de fondo, como en un musical. En la pantalla veíamos proyectadas imágenes de Tijuana, rostros de personas, globos aerostáticos y nubes<sup>117</sup>, pero también basura, barrios y pobreza. La obra concluía con muchos personajes queriendo regresar a México y todos subiendo las escaleras por encima del muro, cantando la canción “Latinoamérica” de Calle Trece. El elenco avanzaba hacia al frente mientras la canción subía de volumen y por todo el escenario se proyectaban rostros de campesinas, jornaleros y niños mexicanos, mientras los personajes decían “We are Tres Camarones and we are beautiful” (Zacarías 101). Con esta imagen cerró la obra.

Al final un aplauso estridente del público y unos cuantos llantos. Mi antigua compañera de casa, cuya familia emigró desde Michoacán, no dejaba de llorar. La historia, aunque cómica, le parecía muy cierta. Me comentaba que al no tener papeles, sus padres también habían sido discriminados por parte de algunos chicanos, me contaba del miedo con el que vivían desde 2016, así como la persecución y la discriminación que había vivido.

A mi parecer, debe existir congruencia entre lo que ocurre durante el proceso de producción y el discurso social por el que la obra aboga. Esto quiere decir que al presentar una obra en contra de la violencia o que se posiciona como una obra política o de resistencia

---

<sup>117</sup> Las imágenes y videos proyectados señalaban ubicaciones y contexto, pero además servían para sostener la narrativa de la obra y acompañarla.

en contra de alguna injusticia, las prácticas que se realicen para llegar al resultado deben de ir de la mano del discurso que defiende. Lamentablemente, en mi experiencia esto ocurre en contadas ocasiones. Mi experiencia con el proceso de *Into the Beautiful North* fue una de ellas. Para Finney, garantizar un espacio de ensayo seguro y de apoyo para todos los elementos de su equipo era fundamental para contar esta historia. No por ello el trabajo fue menos profesional; al contrario, el montaje fue un proyecto que requirió de mucha disciplina y colaboración. Cada quién contribuyó con la disposición para abrir espacios de diálogo y reflexión, que me permitieron profundizar en la investigación. Todo el equipo de trabajo era consciente de que quería apropiarse de esta historia y contarla de la manera más responsable posible. Aunque casi ninguno era de origen mexicano, todos pudieron conectar la trama con su propia historia, como lo demostraron en las reflexiones durante los ensayos al contar su historia personal y cómo se relacionaba con la obra, pues todos los participantes del equipo venían de familias inmigrantes y defendían que Estados Unidos estaba construido con las manos de ellas.

Los actores y equipo de montaje estuvieron siempre atentos a escuchar y mostrar una versión del latino sin estereotipos. Como bien señala Karen Zacarías en *Chicago Tribune*, la obra *per se* era una obra de resistencia (Zacarías en Sullivan). El espacio de trabajo, a pesar de la premura de tener una obra en tres meses y venderla, también lo fue.

El discurso, constituido a la par por el texto y el montaje, sin haberse tornado en propaganda, se posicionó en contra del principio de normatividad *usoniana*, no sólo al abordar críticamente la frontera y la actual situación migratoria, sino también al romper con los estereotipos del mexicano y del migrante que se han difundido mediáticamente por años. Esto se ejemplificó en el vestuario, el cual gracias a las constantes preguntas de Ann, la

diseñadora, fue diverso, presentando a una chica mexicana desde una mirada contemporánea y a distintos personajes mexicanos vestidos en una variedad de formas. También la escenografía, utilería y mobiliario a partir de las imágenes que yo había proveído y las conversaciones con los diseñadores lograron mostrar congruencia con la época y la realidad actual. Al fondo estaba la frontera, y los actores que en algún momento se habían parado en las escaleras para cruzarla al final se paraban sobre ellas para defender su belleza como mexicanos. Desde distintos géneros como raps latinoamericanos, electrónica nortea, tríos, mariachi, baladas la música también demostraba la multiplicidad cultural que existe en este territorio. La obra muestra la diversidad de personas que tiene México y aboga en oposición al discurso que criminaliza al inmigrante, específicamente al inmigrante mexicano, o lo reduce al estereotipo del narcotraficante. Nuestro trabajo es uno de los muchos trabajos que evidencian la parte racista de Estados Unidos y que permiten desmentir la idea de que Estados Unidos es un país de ciudadanos homogéneamente blancos. Dentro de la trama, la obra también abordó la importancia del trabajo del latino en ese país. Estados Unidos es un país constituido por familias de inmigrantes, cada uno con su propia historia. *Into the Beautiful North* se posicionó contra un único y hegemónico modelo de representación. Como lo he señalado, *Into the Beautiful North* cerró con la canción “Latinoamérica” del grupo puertorriqueño “Calle 13”, los rostros de distintos mexicanos fueron proyectados mientras los personajes exclamaban “we are Tres Camarones, and we are beautiful” (Zacarías 101). Con la última frase, la obra defiende que no es el modelo normativo usoniano al que se debe aspirar. La belleza no está en el Norte sino en Tres Camarones.

El teatro tenía un aforo de trescientas personas; casi todas las noches se llenaba poco más de la mitad. Recibimos comentarios de la población latinx de la universidad y algunas

reseñas y notas periodísticas de la ciudad. Luis Alberto Urrea nos envió a todos una postal y Karen Zacarías felicitaciones. La obra concluyó a mediados de mayo y, como cualquier obra de teatro, lo efímero terminó con ella. Pero durante tres meses y durante cada función generamos un espacio de resistencia.

Soy, soy lo que dejaron  
Soy toda la sobra de lo que se robaron  
Un pueblo escondido en la cima  
Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima

Soy una fábrica de humo  
Mano de obra campesina para tu consumo  
Frente de frío en el medio del verano  
El amor en los tiempos del cólera, mi hermano.<sup>118</sup>

(Calle 13)

---

<sup>118</sup> Pieza “Latinoamérica” de Calle 13 con la que terminamos la obra de *Into the Beautiful North*

## Conclusiones: El American Dream y el Beautiful North

El 7 de noviembre del 2020 el candidato demócrata Joe Biden derrotó al republicano Donald Trump con 306 votos electorales<sup>119</sup> a favor y 232 en contra, haciendo a Trump el único presidente en alrededor de treinta años en haber perdido una reelección. Con ello, Biden se convirtió en el cuadragésimo sexto presidente de los Estados Unidos de América (Detrow & Kahlid). Lo que para muchos indicó una victoria de la democracia —en un país que supone ser el ejemplo de ésta, del progreso y de la vida moderna— para otros fue un indicador de la enfermedad que enfrenta EUA. Trump era un síntoma de un problema mayor que encara ese país, pues más de 71 millones de *usonianos* votaron por él a pesar de que el expresidente se negó a condenar el supremacismo blanco tras las protestas del movimiento social *Black Lives Matter* (BLM)<sup>120</sup>, ocurridas durante el verano 2020. De acuerdo con activistas del BLM y personas de color la retórica racista de Trump así como su apoyo al supremacismo blanco no fueron razón suficiente para condenarlo (Di Ángelo en Mosley & Raphelson).

¿Qué tiene que ver el voto EUA con la representación? La comunidad afronorteamericana, tal como menciono en la introducción, no fue la única población atacada por el expresidente. En 2018, en una encuesta realizada por la organización periodística *Politico*, el 56% de los votantes indicó que Trump estaba dividiendo a EUA y el 64% señaló

---

<sup>119</sup> El voto estadounidense para la presidencia no es un voto directo. En su democracia representativa, a cada estado le corresponde una cantidad de “votos electorales” proporcional a su contribución económica a la federación. De tal modo, el triunfo en California, Nueva York o Texas resulta mucho más importante que un triunfo en Delaware, Vermont o Montana, por mencionar algunos. Por esta causa, Trump accedió a la presidencia pese a que Hillary Clinton de hecho obtuvo más votación total en los comicios, pues Trump ganó en estados con suficientes “votos electorales” para superarla en esa cuenta. Biden derrotó a Trump tanto en votos totales como en votos electorales.

<sup>120</sup> El movimiento BLM (“Las vidas de la gente negra sí importan”) es una organización no gubernamental, global y descentralizada que se originó en 2013 contra la brutalidad policiaca tras el asesinato de Trayvon Martin. Su misión es erradicar la supremacía blanca y generar un poder comunitario y local que se interponga contra la violencia hacia las comunidades negras.

que los medios de comunicación también eran responsables de la división y el aumento de violencia dentro de ese país (Shepard). El expresidente no mencionó una sino repetidas veces durante su campaña y mandato en turno, nacional e internacionalmente, lo siguiente acerca de los mexicanos: “están trayendo droga, crimen, son violadores y asesinos, por lo que construiremos un muro pagado por los mexicanos” (Trump en BBC 2015). En 2019, la categoría de “criminales” no pareció ser suficiente pues el expresidente una vez más hizo alusión a que quería que los migrantes que cruzaran la frontera fueran asesinados a balazos (Scott).

El exmandatario se encargó de generar una caracterización basada en estereotipos de todo lo que rechazaba, siendo su principal víctima el migrante mexicano. De la misma manera se encargó de establecer cuáles eran los valores y la imagen representativa de lo que para él representaba el verdadero *usoniano*. El 6 de enero de 2021, tras la derrota de Trump, y azuzados por un discurso que pronunció horas antes, cientos de sus fanáticos invadieron el Capitolio, sede del congreso. En la imágenes publicadas de ese día podemos observar en su mayoría hombres blancos, algunos pintados con símbolos nacionales en el cuerpo, cargando banderas y consignas que contenían el famoso “Make America Great Again”<sup>121</sup>. Ninguno, en contraste con las protestas del BLM a final del año 2020, tenía la necesidad de cubrirse el rostro, así como ninguno temía sufrir un balazo: tenían la protección de su color de piel. Es interesante que con estas imágenes de la revuelta podemos ver lo que para algunos representa pertenecer a éste territorio mal llamado *America*: hombres blancos, nacionalistas que alzan banderas y gritan que ellos defienden la verdadera democracia<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> “Reconstruyamos la grandeza de ‘America’”: slogan con el que Trump promovió su trayecto a la presidencia y que sostuvo durante su mandato.

<sup>122</sup> Anexo 1. Imágenes 9 y 10.

Como menciona Charles Ramírez Berg en su libro *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance*, hay quienes consideran que los personajes dentro de una historia cumplen únicamente una función narrativa. De acuerdo con esta perspectiva, el villano narcotraficante colombiano de la historia *Clear and Present Danger*, Joaquín Almeida, así como el héroe anglo blanco, Harrison Ford, que en la ficción representa al jefe de inteligencia Jack Ryan, en conexión directa que con el presidente de EUA, son producto de un acto de creación pura e imparcial, desprovisto de prejuicios racistas, clasistas o nacionalistas. Aun si el argumento fuera suficientemente sólido, la afirmación de que esos personajes sólo son “funciones narrativas” no dejaría de ser objeto de debate. Por ejemplo, es evidente que el personaje de Almeida procede de una tradición de personajes antagonistas latinos (18). Así,

Surge un círculo vicioso, generado a partir del estereotipo repetido, ya que utilizar estereotipos que ya han sido aprendidos los refuerza al grado que los valida y los perpetúa. Los estereotipos no son fidedignos a la historia sino que se ajustan a otra tradición histórica; a saber, a la del cine y de los estereotipos que el cine conforma. Con el tiempo, los estereotipos se van convirtiendo en parte de la propia forma narrativa: resultan predecibles, típicos y casi “invisibles”. (Ramírez 19)

La representación se vuelve parte de la narrativa y lo que conocemos e identificamos como *el villano* se inserta en nuestro imaginario colectivo. Los estereotipos homogenizan y generalizan a una población sin hacer cabida a la diferencia y a la individualidad de cada uno de sus representantes. Cuando un estereotipo contiene una carga negativa —categorizado a poblaciones como indignas, malas o despreciables— es más sencillo para los miembros de otro grupo o comunidad rechazar y hacer daño a la comunidad estereotipada (Ramírez 20).

Al difundir hegemónicamente los estereotipos de los grupos oprimidos, las clases dominantes mantienen su sistema de valores e ideología (Dyer 30) y aseguran su lugar en el poder al normalizar y neutralizar como resultado lógico de estas representaciones su dominio. Los estereotipos generan una definición que marginaliza a “lo otro” y acentúan las diferencias entre grupos dividiéndolos en un nosotros contra ellos (Dyer 16).

El racismo del periodo presidencial pasado en EUA no fue consecuencia únicamente de Trump sino que fue —sumado a otras causas— consecuencia de un país que durante años ha perpetuando la discriminación y la violencia hacia la otredad por medio de una narrativa estereotipada, fuertemente sostenida en sus medios de comunicación, narrativa que a pesar de haber cambiado mucho en los últimos años continúa sin ser atacada desde su raíz<sup>123</sup>. El discurso normativo de lo *usoniano*, que está enraizado en el supremacismo blanco, fue clave para que el expresidente llegara al poder. La normalización de ese mismo discurso permitió que siguiera difundiéndose masivamente, resultando en balaceras masivas contra la población latina durante el periodo de gobierno del expresidente, la violación a los derechos humanos en centros de detención migratoria, la irrupción dentro del capitolio, y el incremento en la desigualdad, los discursos de odio y el racismo en EUA.

El grupo cultural, social e ideológicamente dominante existe en el imaginario popular estadounidense y está representado en los medios de comunicación como un monolito homogéneo, a pesar de la variedad y diversidad que de hecho cada grupo presenta. Además, lo *mainstream* se define a sí mismo a partir de sus valores centrales y sus normas ideológicamente dominantes; es decir —para citar la sucinta frase del

---

<sup>123</sup> Personas pertenecientes a los grupos minoritarios hoy forman parte de los cotos de poder, sin embargo, el modelo aspiracional continúa siendo el mismo y las necesidades de estas comunidades continúan sin atenderse.

crítico de cine Robin Wood—, se define como un ente “capitalista monógamo heterosexual burgués patriarcal”. [...] (Ramírez 25)

Concebir los medios de comunicación como apolíticos es ignorar el hecho de que contienen narrativas que responden a momentos socioculturales, históricos y económicos, a grupos de poder y a intereses políticos, así como que, por lo mismo, en lo general, reproducen el sistema dominante. Al ser elementos políticos, los medios de comunicación inciden, consciente o inconscientemente, en el espectador. Por lamentable que sea, al referirnos al *bandido latino* en más de uno de nosotros resuena la imagen de un personaje cuyas características serán similares, a pesar de haber sido concebidas por imaginarios distintos. Mediante la reproducción y repetición de una narrativa a través de una imagen estereotipada, se ha generado y logrado una concepción de cómo se ve y actúa el personaje previamente mencionado y es ésta la que domina el imaginario colectivo popular. El bandido latino entonces, se convierte en representativo de la población mexicana: holgazán, sucio, salvaje, cruel, deshonesto, irracional, narcotraficante, miembro de una pandilla y violador, particularidades que van de la mano con su color de piel: moreno; su clase social: baja; y su origen: latino. Lo mismo ocurre con los demás personajes (el *latinlover*, la prostituta etc.) (Ramírez 68-77). Mostrar a un grupo de personas a partir de la reproducción de la imagen de un personaje una y otra vez fortalece la visión de que las características que el personaje tiene son representativas de un colectivo, a pesar de que esta narrativa esté incompleta. La perpetuación constante de una historia no permite que quien la reciba vea más allá de ella.

La comunidad latina se ve determinada y definida a partir de un proceso similar al *orientalismo*: el *latinismo* (Ramírez 4), el fenómeno de generalizar y homogeneizar a la población mexicana —y latina— a partir de sus características negativas. Como resultado se

ha fortalecido el estigma hacia esta población, perpetuando la distinción entre los que pertenecen de una u otra manera a las comunidades disidentes, definidas como *los otros*, en contraste con los que cumplen con las características aprobadas y por tanto pertenecen a la comunidad anglo (hegemónica), concebida como el *nosotros*. El efecto, que por un lado podría considerarse una manera de abrazar la diferencia y la diversidad con el supuesto *melting pot*, por el contrario perpetúa el creciente patriotismo y nacionalismo, volviendo a los que cumplen con el parámetro asignado proteccionistas en contra los no pertenecientes; con ello, se deshumaniza a la otredad y se propician los crímenes de odio contra ella.

La *otredad*, radicada en quienes no cumplen con lo masculino, heterosexual, de clase alta y de mediana edad, es concebida como un objeto al cual dominar, castigar, enseñar, guiar, educar. El anglo se posiciona como sujeto único; justifica su intervención. Pero también se sitúa como parámetro moral; por consiguiente, a la otredad se le plantea e inculca como modelo aspiracional lo blanco, masculino, heterosexual, etc. Esto asegura la perpetuación del modelo dominante.

Ni Estados Unidos es un país completamente blanco, ni México un país lleno de violadores, prostitutas, mujeres exóticas y narcotraficantes. Sin embargo, ésta es la historia que durante años hemos recibido. Estados Unidos, con sus distintos matices, es un país diverso donde habita una multiplicidad de comunidades. Sin embargo, en contraste con las imágenes que hemos recibido, también es un país que enfrenta la desigualdad. No todo es el *American Dream*; por el contrario, es el sueño de muchos y la realidad de unos cuantos. En el *hermoso Norte* el acceso a oportunidades va de la mano del género, edad, clase social y color de piel.

En otra instancia, México no es únicamente el país de gobernantes corruptos, personas holgazanas, aprovechadas y narcotraficantes. Es también el país de gente trabajadora y resiliente, de académicos, defensores de la tierra y el ambiente. Es un país de diversidad en donde el norte, el centro y el sur en nada se parecen. Por supuesto, también hay pobreza, hambruna y desigualdad; pero contar sólo un lado de la historia, o mejor dicho, una sola historia, nos impide ver que la realidad que comprendemos cuenta con matices, como tanto me insistió mi asesor durante este proceso.

Esto, que para muchos de nosotros podría parecer obvio, podría caerles de sorpresa a los extranjeros de los países mencionados o a quienes han evitado hacer un análisis profundo. Las historias importan. Nos muestran cómo ver el mundo, así como cómo construirlo. Las historias son políticas y responden a dominios y opresiones. Tan son capaces de darles dignidad a las personas como de quitárselas y deshumanizarlas por completo.

Al ser medio de comunicación y por ende fuente discursiva, el teatro es partícipe y contribuyente del mismo proceso. Gran parte de narrativas *Broadway* y *Off Broadway*, cuyas finalidades discursivas parecieran ser apolíticas, contribuyen a fortalecer el paradigma normativo, al consciente o inconscientemente ser promotoras de la pasividad y ensueño de su población (Michel 22). De la misma manera, la gran mayoría, contribuyen a promover un modelo aspiracional normativo para quien lo presencie o lo consuma. Empero, el sistema normativo no es promovido únicamente desde la narrativa de este teatro, sino también desde el poco acceso y posibilidad de participación que tienen las personas de color, las mujeres y las personas no binarias como creativos y representantes de las historias, por no mencionar la restricción al acceso que existe desde la compra de un boleto de precio exorbitante. Son

pocas las obras que solicitan personajes no blancos, son aún menores las obras que narran historias cuyos protagonistas sean personajes de color o mujeres.

La cifras demuestran que la AAPAC<sup>124</sup> tenía razón en muchos aspectos. Durante las últimas siete temporadas, los actores blancos han monopolizado el escenario Broadway y Off- Broadway, ocupando alrededor del 80% de los roles, un porcentaje que ha cambiado poco a lo largo del tiempo. (Onuoha)

Por consiguiente, es más que necesario presenciar y estudiar las narrativas conocidas con ojos críticos. Sin embargo, esto no es suficiente, pues es claro que esas narrativas tienen que cambiar. Es necesario exigir historias más diversas; no obstante, la producción de éstas también responde a la demanda que de ellas existe y a su consumo. Si bien es ese mismo sistema de consumo el que debería de transformarse, una acción a corto plazo es generar un archivo de las historias que son conscientes de su entorno y por ello denominadas políticas, a fin de propiciar una mayor distribución y difusión de las mismas. Es imprescindible que desde el *sur global* se promueva también el estudio del teatro de resistencias. Al nosotros fomentar la mirada de un Estados Unidos blanco, invisibilizamos la propia diversidad de ese país. Las narrativas del teatro de identidades deben ser visibilizadas y estudiadas con la seriedad que se merecen.

Actualmente, hacer un recuento de fenómenos teatrales de resistencia en Estados Unidos es una labor muy ardua, pues estos ocurren y han existido por décadas en mayor o menor medida a lo largo del país. *Into the Beautiful North* se suma a la lista de obras, incontables, que buscan cuestionar el modelo preestablecido. La obra nos muestra que otras

---

<sup>124</sup> Asian American Performers Action Coalition: organización encargada de incrementar el acceso de la población asiática a los escenarios de Nueva York.

representaciones son posibles, pues la otredad es vista y presentada a partir de una mirada humana. Como lo menciona el mismo Urrea, la obra apela a que el *usoniano* empatice con los que no conoce y que constantemente se le ha enseñado a rechazar (Urrea en WGBH). La obra atiende a la lucha del migrante, así como desarrolla, desde una perspectiva feminista, personajes que son mujeres activas y dignas de travesía. La identidad latina, sin duda, es redefinida y reapropiada por el trabajo de Urrea y el texto y adaptación de Zacarías. Sin embargo la obra trascendió también al escenario. El espacio de trabajo adoptó el mismo discurso de resistencia y humanidad. La obra brindó un espacio de seguridad para alzar la voz y contar historias: las historias de todos los que constantemente viven señalados y juzgados a partir de la mirada del anglo: las historias de *los otros*.

Hoy por hoy pareciera que la agenda política atiende más a la representación. Empero, un cambio verdadero no ocurrirá si *la otredad* continúa siendo definida a partir de la mirada externa. Las comunidades *disidentes* deben poder convertirse en agentes y productoras de su representación. Éste fenómeno no es contemporáneo ni novedad. El teatro y cine de identidades, el teatro chicano y latino —en este caso particular— llevan años ocupándose de esto. El teatro de resistencia, consciente de sus implicaciones, cuestiona sus narrativas y discursos identitarios buscando abarcar la diversidad que presentan múltiples identidades.

Es necesario que el teatro asuma su carga discursiva, cuestione su propia historia y las historias narradas dentro de sí, para poder empezar a discutir sobre identidades. Es indispensable que comprendamos la identidad como un constructo flexible, variable y diverso, forjado a partir de las narrativas que lo componen. Entonces, tal vez podamos facilitar la existencia de nuevas historias y construir comunicación y diálogo con los latinos

que resisten al norte, cuya identidad es “una ficción tan ficticia como la nuestra sin ser la nuestra por completo” (Michel 381).

Finalmente, quiero concluir defendiendo al teatro como un espacio de resistencia, no sólo contra los discursos dictaminados desde la hegemonía global, ni sólo por su inmediatez y falta de reproductividad, sino desde su capacidad para generar diálogo, preguntas y empatía y, a través de ello, cuestionar. El teatro es y continúa siendo un espacio de resistencia porque apela a la comunidad y encara al público para recordarle su humanidad.

## Anexos

### Poema “I too” de Langston Hughes

I, too, sing America.

I am the darker brother.  
They send me to eat in the kitchen.  
When company comes,  
    But I laugh,  
    And eat well,  
    And grow strong.

    Tomorrow,  
    I'll be at the table  
When company comes.  
    Nobody'll dare  
    Say to me,  
    “Eat in the kitchen,”  
    Then.

    Besides,  
They will see how beautiful I am  
    And be ashamed—

I, too, am America.

### Imágenes Representación

El siguiente apartado busca generar una narrativa por medio de imágenes de lo abordado en la tesis anterior. Iniciaré exponiendo imágenes de los representantes políticos de Estados

Unidos. Posteriormente, presentaré imágenes de personajes *usonianos* e imágenes de las recientes protestas dentro del capitolio. En contraste continuaré con presentar imágenes mediáticas de mexicanos o latinos.



1. Anónimo. *Founding Fathers*. Getty Images. Sitio Web 25/03/21



2. Mark, Mary Ellen. *Cohen* 1986 a few months before he died. 1986. Imagen Digital 25/03/2021



3. Woodward, Calvin. *Keep America Great*. PBS Newa Hour Sitio Junio 19, 2019 Sitio Web. 25 03 2021



4. Anónimo. *Founding Fathers and Trump*. Imagen Digital. 25/03/2021



5. *The Harrison Ford List*. North South Film. 6 oct 2017 Sitio Web 25/03/2021



6. Anónimo. *Tom Cruise 10 personajes que le convirtieron en un heroe inmortal*. Europa Press 4 de agosto 2015. Sitio Web.



7. Anónimo. *Phantom of the Opera to close permanently on the West End*. Morris Laurence Connor, (2020) Getty Images 29 julio 2020 Imagen Digital. 25/03/2021



8. Evangelista, Chris. *The Falcon: Captain America the First Avenger*. Joe Johnstone (2011) Slash Film Marzo 22 2021 Sitio Web. 25/03/2021



9. Griffin, Jessica. *Rioters outside the Capital on Wednesday in Washington*. Enero 6 2021. Imagen Digital. 25/03/2021



10. Loeb, Saul. *Supporters of US President Donald Trump*. CNN en Español. Enero 6 2021. Sitio Web. 25/03/2021



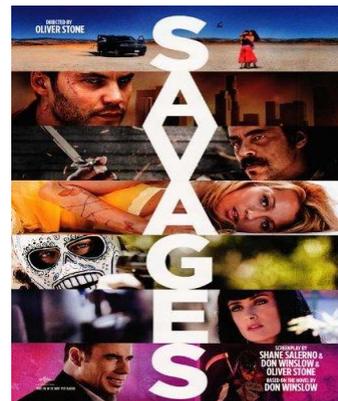
11. *Bordertown* Poster, Archie Mayo, (1935). *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*. Libro Digital 25/03/2021



12. *Angélica in Six Days, Seven Nights*, Ivan Reitman, (1998). *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*. Libro Digital 25/03/2021



13. Anónimo. *Speedy Gonzalez y el polémico Lentro Rodríguez*. Warner Bros Studio (1955)(original versión) Imagen digital 25/03/2021



14. Anónimo. *Salvajes*, Poster, Oliver Stone, (2012). Imagen digital 25/03/2021



13. Anónimo. *Salma Hayek en From Dusk Till Dawn*, Quentin Tarantino (1996). Imagen digital 25/03/2021



13. Anónimo. *Al Pacino en Scarface*. Brian de Palma, (1983). Pintrest. Imagen digital 25/03/2021<sup>1</sup>

Imágenes de *Into The Beautiful North*

Este apartado contiene imágenes del montaje *Into the Beautiful North* ordenadas cronológicamente.



UCSB. *Nayeli, Into The Beautiful North*. 24/05/ 2019



UCSB. *Nayeli, Vampi & Tacho, Into The Beautiful North*. 24/05/ 2019



UCSB. *Irma For Mayor, Into The Beautiful North*. 24/05/ 2019



UCSB. *Cinema, Into The Beautiful North*. 24/05/2019



UCSB. *Irma and the ladies, Into The Beautiful North*. 24/05/2019



UCSB. *Mexican military and migrants, Into The Beautiful North*.



UCSB. *Soldier harassing Tacho,*  
*Into The Beautiful North.* 24/05/



UCSB. *Trash mountain: slums, Into*  
*The Beautiful North.* 24/05/2019



UCSB. *Atómiko, Into The Beautiful*  
*North.* 24/05/2019



UCSB. *ICE taking Tacho away, Into*  
*The Beautiful North.* 24/05/2019



UCSB. *Chicanas telling the friends*  
*to leave, Into The Beautiful North.*  
24/05/2019



UCSB. *Irma & Chava dancing, Into*  
*The Beautiful North.* 24/05/ 2019



UCSB. *Mexican Men Want to Return Home, Into The Beautiful North.*  
24/05/2019



UCSB. *Everybody singing Latinoamerica- Calle 13, Into The Beautiful North.*  
24/05/2019

## Citas originalmente en inglés y sus traducciones.

Inglés	Español
<b>Introducción</b>	
<p>There is a place on the other side of the barrier that I call home. I started this journey a year ago – a Mexican woman abroad pursuing “a magnificent” dream; little did I know I came to the North to share a bit of “Tres Camarones”, a bit of my own country. It is difficult to articulate what this play means when it feels really personal, and still, I do not dare to say I have the same struggle as others are having right now”</p>	<p>Del otro lado de la frontera se encuentra mi hogar. Hace un año que empecé esta travesía por los Estados Unidos, yo como Nayelli, era una mujer mexicana en la búsqueda de cumplir un sueño “magnífico”. Aunque en ese entonces no lo sabía, yo estaba aquí para compartir un poco sobre “Tres Camarones”, un poco sobre mi país. Me es difícil expresar con palabras todo lo que esta obra significa para mí, pues tuvo un impacto muy personal, sin embargo, no me atrevería a decir que yo he vivido la misma situación y peligro que otros latinos han tenido que enfrentar durante estos años. (Castro, 2019)</p>
<p>The single story creates stereotypes and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story.</p>	<p>Conocer o manejar una sola historia conduce a producir estereotipos, y el problema de éstos no es que no sean ciertos sino que están incompletos. Los estereotipos hacen que una historia se vuelva la única historia. (Ngozi Adichie , 2009)</p>
<p>The horror was my father had died to bury himself... he had gone on a huge journey so he could afford to be able to bury himself, which has been the underline tragedy of my view of what happens in the boarder. People always say “wow these books are really funny boarder”, but there is a tragedy behind that never goes away. (Urrea en WGBH 2010)</p>	<p>El horror recaía en que su padre se había muerto para poder pagar su propio entierro; él había empezado este viaje sólo para poder costear su muerte Este es el epítome de mi visión sobre la tragedia de lo que ocurre en la frontera. Las personas suelen decir: “wow estos libros hablan de una frontera muy divertida”, pero existe siempre una tragedia detrás de esa frontera que nunca desaparece. (Urrea en WGBH)</p>
<p>“In a writing class the other day, a student said she didn’t want to get too revealing. He said she was not obligated to. But then, lightly pressing, he said writing can exorcise the past. He told her he named his personal demon Mr. Smith, after a vile manager he once had. “Mr. Smith stands too close and cusses you out. He’s the voice saying you’re talentless, your voice is shrill, you’re poor and screwed up.” The student’s eyes moistened in relief.</p>	<p>El otro día, en una clase de escritura, una alumna dijo que prefería no revelar cosas personales. Él le dijo que no era una obligación. Luego, presionando un poco, añadió que la escritura puede exorcizar el pasado. Le contó que él decidió darle a su demonio personal el nombre de “Señor Smith”, en honor a un jefe cruel que tuvo alguna vez. “El Señor Smith es el que se te acerca demasiado y te hostiga, diciendo que no tienes talento, que tu voz es irritante, que eres pobre y no tienes salida.” Los ojos de la estudiante se humedecieron de alivio. “A veces”, le dijo, “tu escritura es como un acto moral. No lo olvides. Algunas personas podrán ofenderse, ¿y qué? La escritura impacta; escribir puede ser tu forma de generar justicia.” (Urrea en Borelli)</p>

<p>Sometimes, he told her, your writing will be a moral act. “Remember that. People will take umbrage with that, but so? Writing is outreach, and writing — it can be your ministry.”“ (Urrea en Borelli)</p>	
<p>Finally, her plays may teach audiences to momentarily view their own multiple border crossings, and those they see on stage, as existing in similar albeit distinct spaces, thus offering a more complex vision and understanding of the Latina experience.(García Romero 106)</p>	<p>Finalmente, sus obras pueden enseñarle a la audiencia a observar momentáneamente sus propios cruces de fronteras, así como a apreciar que quienes están en el escenario existen en circunstancias similares, aunque diferenciadas, ofreciéndoles, así, una visión y comprensión mucho más compleja de la experiencia latina. (García Romero 106)</p>
<p><b>Citas Capítulo I:</b> <i>Perestroika</i></p>	
<p>“BELIZE: And everyone is Balenciaga gowns with red corsages, and big dance palaces full of music and lights and racial impurity and gender confusion. And all the deities are Creole, mulatto, brown as the mouths of Rivers. Race, taste and history finally overcome and you ain’t there. ROY: And Heaven? BELIZE: That was Heaven, Roy. ROY: The fuck it was. Who are you? BELIZE: Your negation.” (Kushner 223)</p>	<p>“BELIZE: Y todos traen vestidos de Balenciaga con ramilletes rojos, en grandes palacios llenos de música, luz e impureza racial y confusión de género. Y todas las deidades son criollas, mulatas, cafés como las bocas de los ríos. La raza, el gusto y la historia han sido finalmente superadas, y tú no andas por ahí. ROY: ¿Y qué pasó con el paraíso? BELIZE: Ése es el paraíso, Roy. ROY: Su puta madre, más bien. ¿Tú quién eres? BELIZE: Tu negación. (Kushner 223)</p>
<p>“a group is a unit to the extent that its members share an undelying common “essence” that gives the group a fixed and immutable character” (Yzeryt en Li 729).</p>	<p>un grupo deviene una unidad en tanto sus miembros comparten una esencia común que le confiere al grupo un carácter fijo e inmutable (Yzeryt en Li 729)</p>
<p>Data from our essence priming condition indicate that patriotism is more highly associated with nationalism when unity is predicated on similarity of identity. The results suggest further that the “core essence” of American identity is defined (at least implicitly) in terms of cultural homogeneity and something close to a nativistic, ethnic construal of what it means to be an</p>	<p>La información derivada de nuestro escenario inductivo con base en la noción de esencia, indica que el patriotismo se asocia más fuertemente con el nacionalismo cuando la unidad se postula a partir de una semejanza en términos de identidad. Así mismo, los resultados sugieren que el “núcleo esencial” de la identidad estadounidense está definido (al menos implícitamente) en razón de la hegemonía cultural, así como una suerte de constructo nativista, étnico, de lo que significa ser un ciudadano de EUA. Sin duda, tal constructo puede ser explotado por líderes que perciben</p>

<p>American. Clearly, this construal can be exploited by leaders who see political advantage in mobilizing nationalistic sentiments in the name of patriotism. Although patriotism is itself a benign sense of group feeling, essentialist patriotism can make someone more susceptible to the influence of events that elicit nationalism and intolerance of ingroup diversity. (Li 737)</p>	<p>una ventaja política en exaltar los sentimientos nacionalistas en nombre del patriotismo. Aunque en sí el patriotismo es un sentimiento grupal benigno, el patriotismo esencialista puede causar que ciertas personas resulten más vulnerables a eventos que fomentan el nacionalismo y la intolerancia contra la diversidad intergrupala. (Li 737)</p>
<p>“‘Identity’ we argue, tends to mean too much (when understood in a strong sense), too little (when understood in a weak sense), or nothing at all (because of its sheer ambiguity).”(10)</p>	<p>Sostenemos que la palabra identidad tiende a significar en exceso (cuando es entendida con un sentido muy fuerte), demasiado poco (cuando es entendida como un sentido muy débil), o nada en absoluto (por su absoluta ambigüedad) (10)</p>
<p>I define identity as an individual’s self-conceptualization that places the individual either within or in opposition to a social grouping. This definition accepts that “a group is constituted not only when all members share the same characteristics with one another, but also when the members stand in a particular relationship to the non-members.” [...] As Judith Howard explains, that means “recognizing that both our everyday lives and the larger cultures in which we operate shape our sense of who we are and what we could become” (García Bedolla 4)</p>	<p>Defino identidad como el concepto personal de cada individuo que lo posiciona dentro o en oposición a un círculo social o un grupo. Esta definición admite que “un grupo está constituido no sólo cuando todos sus miembros comparten las mismas características entre sí, sino también cuando sus miembros se posicionan en relación particular con los no miembros” Como lo explica Judith Howard, esto significa “reconocer que tanto nuestra vida cotidiana como las culturas en las que operamos o nos desarrollamos moldean nuestro sentido de quiénes somos y quién podemos ser”. (García Bedolla 4)</p>
<p>“They imply high degrees of groupness, an “identity” or sameness among group members, a sharp distinctiveness from nonmembers, a clear boundary between inside and outside.” (10)</p>	<p>“Esto implica altos niveles de agrupación, una “identidad” o semejanza en miembros del grupo, una distinción aguda que los distingue de los no miembros, una delimitación tangible entre lo que pertenece y lo externo”. (10)</p>
<p>“a collective of persons differentiated from others by cultural forms, practices, special needs or capacities, structure of power or privilege.” (Young en García Bedolla 3)</p>	<p>un grupo de personas diferenciadas de las demás mediante formas culturales, prácticas, necesidades o capacidades diferentes, estructuras de poder o privilegio”. (Young en García Bedolla 3)</p>

<p>“Louis and his Big Ideas. Big Ideas are all you love. ‘America’ is what Louis loves.” (Kushner 230)</p>	<p>“Tú y tus grandes ideales, Louis. Los Grandes Ideales son lo único que te parece digno de amor. Louis está enamorado de America”. (Kushner 230)</p>
	<p><b>Narrativa</b></p>
<p>Aesthetically, narrative is an integral and pervasive element in all forms of literary and artistic expressions. It can be anything that tells or presents a story; be it a text, a picture, a performance, or a combination of these. In other words, it is a form of communication which presents a sequence of events caused and experienced by characters in genres like novels, plays, films, comic strips, and so on. Narrative is, therefore, an indirect way of representing a reality. Narrative can be appropriated to represent the self or the identity in various discursive practices. Language or its analogues often assumes the center in many narratives. (V.A. 67)</p>	<p>Estéticamente, la narrativa es un elemento integral y dominante en todas las expresiones artísticas y literarias. Puede ser cualquier cosa que presente o cuente una historia; sea un texto, una imagen, un performance, o una combinación de éstas. En otras palabras, es una forma de comunicación que presenta una secuencia de eventos causados y experimentados por los personajes en géneros como la novela, el drama, el cine, el comic, etc... La narrativa es, entonces, una forma indirecta de representar la realidad. La narrativa puede ser reapropiada para representarse a uno mismo, o a su identidad con distintas prácticas discursivas. A menudo, el lenguaje u otros fenómenos análogos ocupan el centro de muchas narrativas. (67)</p>
<p>“Americans go out of the United States and they are surprised we are not what they expected us to be, but we come here and we are surprised it is too much what we expected, because Americans control representation.” (Lusuardi)</p>	<p>Al salir de Estados Unidos, los estadounidenses se sorprenden de que no somos lo que ellos esperan que seamos, pero nosotros llegamos aquí y nos sorprendemos al ver que ellos son demasiado parecidos a lo que imaginábamos. Esto ocurre porque los ellos controlan la representación</p>
<p>This research is showing us that stories guide action; that people construct identities (however multiple and changing) by locating themselves or being located within a repertoire of emplotted stories; that “experience” is constituted through narratives; that people make sense of what has happened and is happening to them by attempting to assemble or in some way to integrate these happenings within one or more narratives; and that people are guided to act in certain ways, and not others, on the basis of the projections, expectations, and memories derived from a multiplicity but ultimately</p>	<p>Este estudio demuestra que las historias conducen la acción; que las personas construyen identidades (múltiples y cambiantes) al colocarse o al ser colocados en un repertorio de historias; que la “experiencia” está constituida a partir de narrativas; que las personas comprenden el sentido de lo que pasa y les está pasando al intentar conjuntar o integrar de algún modo estos eventos dentro de una o más narrativas; y que a las personas se les conduce a actuar de ciertas maneras, y no de otras, a partir de proyecciones, expectativas y memorias derivadas del diverso y a la vez limitado repertorio de narrativas sociales, públicas y culturales. (11)</p>

<p>limited repertoire of available social, public, and cultural narrative. (Somers 11)</p>	
<p>“In reality, the social and cultural formation of the North Americans is based on an “ideology of exclusions” that, according to some critics, gives a “solitary” status to their literature. Any alternative or different idea stemming from the cultural “other” was avoided, if not neutralized in favor of a cultural hegemony” (Morrison en Rizk 3)</p>	<p>En realidad, la formación social y cultural de los estadounidenses está basada en una ‘ideología de la exclusión’ que, de acuerdo con algunos críticos, le confiere a su literatura un estado ‘singular’. Cualquier alternativa o idea diferente que surgiera desde “el otro” fue evitada, si no es que neutralizada, en favor de la hegemonía cultural</p>
<p>There are Westerners, and there are Orientals. The former dominate; the latter must be dominated, which usually means having their land occupied, their internal affairs rigidly controlled, their blood and treasure put at the disposal of one or another Western power. That Balfour and Cromer, as we shall soon see, could strip humanity down to such ruthless cultural and racial essences was not at all an indication of their particular viciousness. Rather it was an indication of how streamlined a general doctrine had become by the time they put it to use— how streamlined and effective. (Said 36)</p>	<p>Existen los occidentales y los orientales. Los primeros dominan; los otros deben ser dominados, lo que normalmente significa ocupar sus tierras, controlar sus políticas internas, poner su sangre y cultura a disposición del poder Occidental. Que Balfour y Cromer, como pronto veremos, pudieran reducir la humanidad a esas crueles esencias culturales y raciales no fue para nada una indicación de su perversidad particular. Más bien fue un indicador de cuán depurada estaba esa doctrina en el momento en el que decidieron utilizarla, que tan perfeccionada y eficaz resultaba. (Said 36)</p>
<p>In his book Orientalism he pointed out how what was supposed to be an “objective structure” (Orientalism as a science) was soon replaced by a “subjective structure” (European Orientalists). These (usually self-appointed) Orientalists produced generalization after generalization to even the most basic contents, always emphasizing the strength and integrity of the West as opposed to the weakness and decadence of the orient (Rizk 2)</p>	<p>En su libro Orientalismo Said señala cómo lo que supuestamente sería una “estructura objetiva” (el orientalismo a manera de ciencia) pronto fue remplazada por una “estructura subjetiva” (el orientalismo europeo). Estos (usualmente autodesignados) orientalistas produjeron generalización tras generalización aun de los contenidos más básicos, siempre enfatizando la fortaleza e integridad de occidente en contraste con la debilidad y decadencia de oriente. (Rizk 2)</p>
<p>“The “scientific approach” was displaced to the New World as the center of Western thought partly and gradually moved from Europe to the United States. [...] As a result of aforementioned approaches, the</p>	<p>El “enfoque científico” se desplazó hacia el Nuevo Mundo, conforme el núcleo del pensamiento occidental se trasladó gradualmente de Europa a Estados Unidos [...] Como resultado de los enfoques antes mencionados, la concepción de Oriente y su población se extendió a Latinoamérica y sus habitantes: se les percibió como</p>

<p>Orient and its people were now extended to Latin America and its inhabitants: They were perceived as primitive people, sometimes the degraded remnants of a once potentially notorious civilization (as once the Mexicans and Peruvians), absolutely incapable of governing themselves [...]” (Rizk 3)</p>	<p>pueblos primitivos, los restos degradados de una respetada civilización (como alguna vez fue la mexicana y la peruana), incapaces de gobernarse a sí mismos. (Rizk 3)</p>
	<p><i>Identity Theater</i></p>
<p>The Latino Theater in the United States is part of a cultural resistance movement composed of marginal or “minority” groups that are questioning the validity of assumptions traditionally established and taken for granted by mainstream cultures while becoming producers of their own system of representation. Furthermore with the rise of nationalism everywhere in the world, different ethnic groups, in both developed and developing countries have started to write, in theater and elsewhere, their own versions of historical facts and events that have shaped their identities. (Rizk 1)</p>	<p>En Estados Unidos, el Teatro Latinx forma parte de un movimiento de resistencia cultural compuesto de grupos marginales o “minoritarios” que cuestionan la validez de supuestos tradicionalmente establecidos y asimilados por las culturas predominantes, al mismo tiempo que devienen productores de sus propios sistemas de representación. Asimismo, con el auge del nacionalismo en todo el mundo, distintos grupos étnicos, tanto en los países desarrollados como en los que están en desarrollo, han empezado a escribir, en el teatro y otro géneros, sus propias versiones de los hechos históricos y los eventos que han moldeado sus identidades. (Rizk 1)</p>
<p>“I’m writing for black people,” she says, “in the same way that Tolstoy was not writing for me, a 14-year-old colored girl from Lorain, Ohio. I don’t have to apologize or consider myself limited because I don’t [write about white people] – which is not absolutely true, there are lots of white people in my books. The point is not having the white critic sit on your shoulder and approve it. (Morrison 1)</p>	<p>“Escribo para las personas negras”, dice, “tal como Tolstoy no escribió para mí: una chica de color y de catorce años de Lorain, Ohio. No tengo que disculparme ni considerarme limitada porque no [escribo sobre la gente blanca]... lo cual no es del todo cierto: en mis libros hay muchas personas blancas. Lo importante es que la crítica blanca no esté encima de ti, a ver si te acepta”. (Morrison 1)</p>
<p>“Self-identity needs to be continually reproduced and reassured precisely because it fails to secure belief. It fails because it cannot rely on a verifiably continuous history. One’s own origin is both real and imagined. The formation of the “I” cannot be witnessed by the “eye.” (Phelan 216)</p>	<p>la identidad personal necesita reproducirse y reafirmarse de modo constante, precisamente porque no basta para consolidarse como convicción; y no basta porque carece de sustento de una historia constantemente verificable. El origen de cada persona es tanto real como imaginario. La conformación del ‘yo’ no es objeto de observación propia (Phelan 216)</p>

	<b>Teatro Latinx</b>
<p>“If art is essential then Chicano theater has been more than essential: it has been a vital proclamation of the Chicanos’ identity, their very existence within the broader context of North American Society.” (Huerta Necessary Theater 5)</p>	<p>“Si el arte es fundamental entonces el Teatro Chicano es más que fundamental: es una proclamación vital de la identidad chicana, de su existencia misma en el amplio contexto de la sociedad norteamericana”. (Huerta Necessary Theater 5)</p>
<p>More recently the predominance of the a/o gender binary, which admits only either male or female, has been challenged. Hence Latinx, which, though arguable from a linguistic point of view (more on that below), has emerged as the most inclusive adjective for people of all gender expressions. As director David Mendizabal put it to me: “By saying ‘Latino’ we continue to perpetuate a male-dominated machismo culture and patriarchal hierarchy. It allows for the continued erasure of women and gender-non-conforming people. ‘Latina/o’ is a step in the right direction, but it keeps language/identity and culture locked in a binary—this or that. For me ‘Latinx’ expands the ‘box’ and begins to open up dialogue around gender, sexuality, and identity in ways that the culture needs to be pressed forward. (Huerta en Weinert-Kendt)</p>	<p>Más recientemente, se ha cuestionado la predominancia de las marcas “a/o”, distintivas del género binario, que únicamente admite lo masculino o lo femenino. De ahí surgió <i>Latinx</i>, una forma que, si bien podría ser debatible desde un punto de vista lingüístico, ha surgido como el adjetivo más incluyente para personas de todas las expresiones de género. El director David Mendizábal me lo puntualizó así: “Al decir Latino seguimos perpetuando una cultura del machismo: el dominio masculino y la jerarquía patriarcal, lo cual permite la continuidad de la eliminación histórica de las mujeres y de las personas no binarias. El uso de <i>Latina/o</i> representa un avance, pero mantiene a la identidad y la cultura enfrascadas en un lenguaje binario: o se es esto o se es aquello. Para mí. ‘<i>Latinx</i>’ amplía los márgenes y propicia el diálogo en torno al género, la sexualidad y la identidad de modos necesarios para que la cultura pueda ir hacia adelante”. (Huerta en Weinert-Kendt)</p>
	<b>Resistencia</b>
<p>The process of cultural imperialism today best describes the sum of the processes by which a society today is brought into the modern world system and how its dominating stratum is attracted, pressured, forced and sometimes bribed into shaping social institutions to correspond to, or even promote, the value and structures of the dominating center of the system. (Shiller en Roach 9)</p>	<p>El actual proceso de imperialismo cultural es la mejor síntesis del total de procesos mediante los cuales hoy en día una sociedad se asimila al sistema del mundo moderno, así como de las maneras en que sus fundamentos son atraídos, presionados, forzados y en ocasiones coercionados, a fin de que modifiquen sus propias instituciones sociales y las alineen con las doctrinas y estructuras del núcleo dominante del sistema, e incluso las promuevan. (Shiller en Roach 9)</p>

<p>Therefore, in the postcolonial context, narrative's relationship with resistance is vital. Of the diverse uses of narratives, its use as a tool of resistance is the most significant one. The conventional narrative styles followed by different genres of literature are too rigid to defy structural patterns. As this rigid mould seems to be an obstacle to the true representation of the self, many contemporary writers try to subvert the structures of the conventional narrative. (Juby 68)</p>	<p>Por lo tanto, en el contexto postcolonial, la relación entre la narrativa y la resistencia es esencial. De los diversos usos que pueden tener las narrativas, su uso como herramienta de resistencia es el más significativo. Los estilos narrativos convencionales de los diversos géneros literarios son demasiado rígidos como para desafiar a las estructuras. En tanto tal modelo rígido parece ser un obstáculo para la auténtica representación del ser propio, muchos autores contemporáneos buscan subvertir las estructuras de la narrativa convencional. (Juby 68)</p>
<p>The concept of resistance has always been at the center of the struggle between imperial power and postcolonial identity. The postcolonial dramatists use "cultural resistance" as the most important tool in their dramatic productions. The term "cultural resistance," as Stephen Duncombe observes in <i>Cultural Resistance Reader</i>: "is used to describe culture that is used, consciously or unconsciously, effectively or not, to resist and/or change the dominant political, economic and/or social structure. (Juby 71)</p>	<p>Como concepto, la resistencia siempre ha estado al centro de la lucha entre el poder imperial y la identidad postcolonial. Los dramaturgos postcoloniales usan la "resistencia cultural" como la herramienta más importante en su producción dramática. De acuerdo con Stephen Duncombe en <i>Cultural Resistance Reader</i>, el término "resistencia cultural" "se utiliza para describir la cultura empleada, consciente o inconscientemente, eficazmente o no, para resistir y/o cambiar las estructuras políticas, sociales y económicas dominantes". (Juby 71)</p>
<p>"At the center of our moral life and our moral imagination are the great models of resistance: the great stories of those who have said no. No, I will not serve. What models, what stories?" (Sontag 1)</p>	<p>"En el núcleo de nuestra vida y de nuestro imaginario moral radican los grandes modelos de resistencia: las grandes historias de quienes dijeron que no. No, no voy a someterme. ¿Qué modelos? ¿Qué historias?" (Sontag 1)</p>
<p>"United we stand" (Sontag 1)</p>	<p>Unidos venceremos. (Sontag 1)</p>
<p><b>Capítulo II: Actors' Package</b></p>	
	<p><b>¿El viaje de la heroína?</b></p>
<p>What matters is that lives do not serve as models; only stories do that. And it is a hard thing to make up stories to live by. We can only retell and live by the stories we have read</p>	<p>Lo importante es que las vidas no sirven de modelo, sino sólo las historias. Y es difícil inventar historias conforme a las cuales vivir. Lo único que podemos hacer es volver a contar las historias y basar nuestra vida en las que ya hemos vivido o escuchado. Vivimos la vida a través de</p>

<p>or heard. We live our lives through texts. They may be read, or chanted, or experienced electronically, or come to us, like the murmuring of our mothers, telling us what conventions demand. Whatever their form or medium, these stories have formed us all; they are what we must use to make new fictions, new narratives. (Heilburn 37)</p>	<p>textos. Pueden ser leídos, cantados, experimentados electrónicamente, o haber llegado a nosotros como el murmullo de una madre, diciéndonos lo que las convenciones exigen. Cualquiera que sea su forma o medio, estas historias nos han formado a todos: son lo que debemos utilizar para crear nuevas ficciones y narrativas. (Heilburn 37)</p>
<p>“The entire journey is kind of a Joseph Campbell myth, [...] In many ways, I was thinking about King Arthur, or Beowulf, or Mad Max. They’re just not written about women. By the end of the book, Nayeli has transitioned to become the warrior she seeks.” (Urrea en Rafferty)</p>	<p>“La travesía entera es una especie de mito de Joseph Campbell, [...] En muchos sentidos, pensaba en el Rey Arturo, en Beowulf o en Mad Max. La diferencia es que no tratan de mujeres. Al final del libro Nayeli se ha modificado para convertirse en la guerrera que busca”. (Urrea en Rafferty)</p>
<p>“The play has a ‘Wizard of Oz’ kind of quality to it,” Zacarías said. Finney, a veteran Los Angeles-based director who staged the university’s 2015 production of “In the Red and Brown Water,” agreed, but she added two other references: Joseph Campbell’s “The Hero’s Journey,” and “Alice’s Adventures in Wonderland.” Like Lewis Carroll’s creation, these characters “have to travel into dangerous places, including literally into underground tunnels,” Finney notes. “They emerge into the light with a new sense of self-empowerment, and a new challenge to their perspective.” (Zacarías y Finney en Jacobs)</p>	<p>“La obra tiene un carácter parecido al de <i>El Mago de Oz</i>”, dice Zacarías. Finney, una directora veterana basada en Los Angeles que en 2015 montó la producción universitaria de <i>In the Red and Brown Water</i>, concuerda, pero añade dos referencias: <i>El héroe de las mil caras</i> de Joseph Campbell y <i>Alicia en el país de las maravillas</i>. “Como en la creación de Lewis Carroll, los personajes tienen que viajar a lugares peligrosos, incluyendo — literalmente— túneles profundos”, apunta Finney. “Salen a la luz con un nuevo sentido de empoderamiento personal y desafiando las perspectivas preconcebidas”. (Jacobs)</p>
<p>Our understanding of the basic spiritual and psychological archetype of human life has been limited, however, by the assumption that the hero and central character of the myth is male. The hero is almost always assumed to be white and upper class as well. The journey of the upper-class white male— a</p>	<p>Nuestro arquetipo psicológico y espiritual de la vida humana ha sido limitado al entendimiento de que el héroe y el personaje central del mito es hombre. También casi siempre damos por hecho que el héroe es blanco y de clase alta. A la travesía del hombre blanco de una clase social acomodada —un círculo poderoso política, económica y socialmente— se le relaciona con el patrón genérico de la condición humana de lo <i>normal</i>. Los demás miembros de la sociedad — las minorías raciales,</p>

<p>socially, politically and economically powerful subgroup of human race— is identified as the generic type for the normal human condition; and other members of society —racial minorities, the poor and women— are seen as secondary characters, important only as obstacles, aids or rewards in his journey.</p>	<p>los pobres y las mujeres— son normalmente catalogados como personajes secundarios importantes sólo como apoyo, recompensa u obstáculo del héroe. (Pearson &amp; Pope 4)</p>
<p>In fact, any author who chooses a woman as a central character in the story understands at some level that women are primary beings, and that they are not ultimately defined according to patriarchal assumptions in relation to fathers, husbands or male Gods. Whether explicit feminists or not, therefore works with female heroes challenge patriarchal assumptions.</p>	<p>De hecho, cualquier autor que haya decidido usar a una mujer como personaje central de una historia entiende que las mujeres son sujetos primarios, y que, como personajes, no están definidas por suposiciones patriarcales relativas a sus padres, sus esposos o; sus deidades masculinas. Por lo tanto, ya sean trabajos explícitamente feministas o no, las historias con heroínas mujeres desafían la lógica y tradición patriarcal.(Pearson &amp; Pope 12)</p>
	<p><b>Travesía, personajes y arquetipos</b></p>
<p>The Ordinary World establishes a bond between people and points out some common interests so that a dialogue can begin. In some way we should recognize that the hero is like us. In a very real sense, a story invites us to step into the hero's shoes, to see the world through his eyes, as if by magic we project part of our consciousness into the hero. To make this magic work you must establish a strong bond of sympathy or common interest between the hero and the audience. (Vogler 90)</p>	<p>El Mundo Ordinario establece una relación entre los personajes y el público y señala intereses comunes para que el diálogo pueda empezar. A partir de éste debemos reconocer que el héroe es como nosotros. La historia nos invita a ponernos en los zapatos de héroe, en un sentido muy real, para ver con sus ojos, como si por arte de magia proyectáramos parte de nuestra conciencia en el héroe. Para que esta magia funcione, hay que establecer un fuerte vínculo de empatía o un interés común entre el héroe y la audiencia. (Vogler 90)</p>
<p>The Hero archetype represents the ego's search for identity and wholeness. In the process of becoming complete, integrated human beings, we are all Heroes facing internal guardians, monsters, and helpers. In the quest to explore our own minds we find teachers, guides, demons, gods, mates, servants, scapegoats, masters, seducers, betrayers, and allies, as aspects of our personalities and</p>	<p>El arquetipo del héroe representa la búsqueda de identidad y realización por parte del ego. En el proceso de devenir seres completos e integrados, todos somos héroes que enfrentan guardianes internos, enemigos y ayudantes. En la búsqueda por explorar nuestro propio ser encontramos maestros, guías, demonios, dioses, amigos, sirvientes, chivos expiatorios, mentores, seductores, traidores y aliados como reflejos de las personalidades y caracteres con que nos identificamos en nuestros sueños. (Vogler 30)</p>

characters in our dreams.” (Vogler 30)	
Mentor, usually a positive figure who aids or trains the hero. Campbell’s name for this force is the Wise Old Man or Wise Old Woman. This archetype is expressed in all those characters who teach and protect heroes and give them gifts. (Vogler 39)	El mentor o la mentora normalmente es una figura positiva que ayuda y entrena al héroe. Campbell los llama Viejo Sabio o Mujer Sabia. Este arquetipo se presenta en todos los personajes que enseñan, protegen y preparan al héroe, y le otorgan dones. (Vogler 39)
“The seeds of change and growth are planted, and it takes only a little new energy to change them” ese cambio es el <i>llamado a la aventura</i> de Campbell. (Vogler 99)	“Una vez sembradas las semillas del cambio y el crecimiento, basta un poco de energía para cambiarlas; ese cambio es el <i>llamado a la aventura</i> de Campbell”. (Vogler 99)
“The tests at the beginning of Act two are often difficult obstacles but they don’t have the maximum life and death quality of later events”.(Vogler 136)	“Al inicio del Acto II, las pruebas a menudo funcionan como obstáculos, pero no alcanzan el máximo nivel de decisión entre vida o muerte que tienen los eventos posteriores”. (Vogler 136)
	<b>Una obra extremadamente política</b>
The horror was my father had died to bury himself... he had gone on a huge journey so he could afford to be able to bury himself, which has been the underline tragedy of my view of what happens in the border. People always say “wow these books are really funny border”, but there is a tragedy behind that never goes away. (Urrea en WGBH 2010)	Lo horrible era que mi padre murió para enterrarse a sí mismo... emprendió un gran viaje sólo para poder enterrarse, lo cual para mí ha sido la tragedia que subyace mi perspectiva de lo que pasa en la frontera. Las personas suelen decir “guau; en estos libros la frontera es muy chistosa”, pero detrás hay una tragedia que nunca desaparece. (Urrea en WGBH 2010)
“I think liminal space is where all writers go. That place of crossing, that place of pressure, of two things meeting, that’s a rich — that’s where the plankton wells up and the currents meet. And you can choose to see it in different ways. And either the border is a hideous, festering scar of oppression, horror, and violence, or it’s a fraternal space where two cultures meet and can exchange.” (Urrea en Tipett)	Creo que todos los autores acuden al espacio liminal. Ese punto de cruce, el punto de presión, donde dos cosas se encuentran, es una veta... es donde el plancton se acumula y las corrientes se funden. Y se le puede ver de maneras distintas. Así, la frontera es ya una cicatriz horrenda y putrefacta de la opresión, el horror y la violencia, o bien un espacio de hermandad, donde dos culturas se encuentran y se comparten”. (Urrea en Tipett)

<p>The Fornes Frame when defined as a border, can reflect on the many cultural borders that Latin@s cross to start a new life in the United States. The Fornes frame can also encompass temporal borders between present and past, spiritual borders between natural and supernatural worlds, linguistic borders between creator and creation and performative borders between actor and character. (García Romero 82)</p>	<p>Cuando se le define como frontera, el marco Fornés refleja las múltiples fronteras culturales que los y las latinas cruzan para empezar una nueva vida en Estados Unidos. El marco Fornés también puede abarcar fronteras temporales entre el presente y el pasado; fronteras espirituales entre lo natural y lo sobrenatural; fronteras lingüísticas entre el creador, la creación y la creación; y fronteras performativas entre el actor y el personaje. (García Romero 82)</p>
<p>...as a site for navigating multiple borders and not solely as a space for migration northward. Some Latin@ playwrights write about Mexico as the start of a journey to the United States in search of improved economic opportunities. Zacarías celebrates the historical and cultural wealth of her birth country. She emphasizes the complex nature of Mexican culture, where Aztec, Spanish, Mexican and U.S. realities continually intersect. (García Romero 104)</p>	<p>...no sólo como un sitio de paso hacia el Norte, sino como un lugar donde es posible atravesar múltiples fronteras. Cierta dramaturgia latina escribe sobre México como el punto de partida de un viaje a Estados Unidos en busca de mejores condiciones económicas y sociales. Zacarías celebra la riqueza cultural e histórica de su país natal, subrayando la naturaleza compleja de la cultura mexicana, donde las realidades indígenas, españolas, estadounidenses y mexicanas se intersecan sin cesar. (García Romero 104)</p>
<p><b>Capítulo III: ¡Al Norte!</b></p>	
<p>Theater should remind us of our own lives. Remember the story that we see is how we can transform, change, and evolve. (Finney en Driver)</p>	<p>El teatro está para recordarnos nuestra propia vida. No hay que olvidar que la historia que vemos es la forma en que podemos cambiar, transformarnos y evolucionar. (Finney en Driver)</p>
<p><b>Conclusiones: El American Dream y el Beautiful North</b></p>	
<p>A “vicious cycle” aspect to repeated stereotyping arises because expressing learned stereotypes reinforces and to that extent validates and perpetuates them. Stereotypes are false to history, but conform to another historical tradition—namely, the history of movies and movie stereotyping. They begin, over time, to become part of the narrative form itself—anticipated, typical, and well-nigh “invisible.” (Ramírez 19)</p>	<p>Surge un círculo vicioso, generado a partir del estereotipo repetido, ya que utilizar estereotipos que ya han sido aprendidos los refuerza al grado que los valida y los perpetúa. Los estereotipos no son fidedignos a la historia sino que se ajustan a otra tradición histórica; a saber, a la del cine y de los estereotipos que el cine conforma. Con el tiempo, los estereotipos se van convirtiendo en parte de la propia forma narrativa: resultan predecibles, típicos y casi “invisibles”. (Ramírez 19)</p>

<p>The socially, culturally, and ideologically dominant group exists in the American popular consciousness and is represented in the mass media as a more or less homogeneous monolith, despite the actual variability and heterogeneity of any group. Furthermore, the mainstream defines itself by its core values, its dominant ideological norms, namely, as “monogamous heterosexual bourgeois patriarchal capitalists,” to use film critic Robin Wood’s succinct phrase. I would add the following as additional characteristics of the social dominant: nonethnic white, Christian (vaguely Protestant, though not Catholic), middle-aged, intelligent (excellent at problem solving, though not intellectual), healthy, and so forth. In short, the dominant ideal looks and acts like protagonists in Hollywood movies, like characters played by the likes of Harrison Ford, Kevin Costner, and Tom Cruise. (Ramírez 25)</p>	<p>El grupo cultural, social e ideológicamente dominante existe en el imaginario popular estadounidense y está representado en los medios de comunicación como un monolito homogéneo, a pesar de la variedad y diversidad que de hecho cada grupo presenta. Además, lo <i>mainstream</i> se define a sí mismo a partir de sus valores centrales y sus normas ideológicamente dominantes; es decir –para citar la sucinta frase del crítico de cine Robin Wood–, se define como un ente “capitalista monógamo heterosexual burgués patriarcal”. A esto yo le agregaría las siguientes características como parte de lo socialmente dominante: blanco (sin distinción étnica); cristiano (posiblemente protestante pero no católico); de mediana edad, inteligente (excelente para resolver problemas, pero no intelectual); sano, y así sucesivamente. En conclusión, el ideal dominante se ve y actúa como un protagonista de Hollywood, como los personajes interpretados por Harrison Ford, Kevin Costner y Tom Cruise. (Ramírez 25)</p>
<p>The numbers show that in many respects AAPAC was right. For the past seven seasons white actors have monopolized the stage on and off Broadway, accounting for somewhere around 80% of roles, a ratio that has seen little fluctuation over time. (Onuoha)</p>	<p>La cifras demuestran que la AAPAC tenía razón en muchos aspectos. Durante las últimas siete temporadas, los actores blancos han monopolizado el escenario Broadway y Off- Broadway, ocupando alrededor del 80% de los roles, un porcentaje que ha cambiado poco a lo largo del tiempo. (Onuoha)</p>

# Bibliografía

Formato MLA octava edición

## Introducción

- Beckley, Robert. "Special Attributes of Regional Theater". *Theater Facilities, Guidelines and Strategies*, V.1 I, Milwaukee, University of Wisconsin Milwaukee, 1982, pp. 6-38. PDF.
- Borelli, Christopher. "How UIC's Luis Alberto Urrea Became the Literary Conscience of the Border", *Chicago Tribune*, 9/03/2018, mayo 2020, [www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-ent-luis-urrea-0311-story.html](http://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-ent-luis-urrea-0311-story.html).
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Repertory theatre". *Encyclopedia Britannica*, 5 Nov. 2008, 27 de septiembre 2022, <https://www.britannica.com/art/repertory-theatre>.
- Castro, Ilse. "Assistant Director's Note", *Into the Beautiful North Programa de Mano*, UCSB, Department of Theater and Dance, 2019.
- Central Works. "Into the Beautiful North", *Central Works*, 2016, Diciembre 2021, [Central Works: Into the Beautiful North](#).
- Cohen, Jessica. "Supremacismo Blanco". *Grupos militantes de ideología radical*. Documento de investigación. Centro Superior de Estudios de la Defensa Nacional, Instituto Español de Estudios Estratégicos, Mayo 2017. PDF.
- García Romero, Anne. "Introduction"&"Karen Zacarías". *The Fornes Frame: Contemporary Latina Playwrights and the Legacy of Maria Irene Fornes*, Estados Unidos, University of Arizona, 2016. JSTOR.
- Gobierno de los Estados Unidos, U.S. Census Bureau. *Quick Facts United States*, 2019. Junio 2020, [www.census.gov/quickfacts/fact/table/US/IPE120218](http://www.census.gov/quickfacts/fact/table/US/IPE120218).
- Gross, Terry. "Mexican- American Author Finds Inspiration in Family, Tragedy and Trump", Interview, NPR, 5/03/2018. Mayo 2020, [www.npr.org/transcripts/590839936](http://www.npr.org/transcripts/590839936).
- Huerta, Jorge. *Necessary Theater: Six Plays about the Chicano Experience*. Houston, University of Houston, Arte Público Press, 1989. Libro Digital.
- Hughes, Langston. "I Too." *The Collected Poems of Langston Hughes*, Paw Prints, 2008.
- Jacobs, Tom. "Journeying Northward and Inward", *The Current*, 20/05/19. Mayo 2020, [www.news.ucsb.edu/2019/019468/journeying-northward-and-also-inward](http://www.news.ucsb.edu/2019/019468/journeying-northward-and-also-inward).

Kendzior, Sarah. “Cómo Volverse ‘blanco’ En Estados Unidos”, *Política Exterior*, vol. 30, no. 174, 2016, pp. 64–73. JSTOR

Kirch, Claire. “Luis Alberto Urrea Tells a Quintessential Mexican American Story”, Interview, *PWxyz*, 23/02/2018. Mayo 2020, [www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/profiles/article/76133-luis-alberto-urrea-tells-a-quintessential-mexican-american-story.html](http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/profiles/article/76133-luis-alberto-urrea-tells-a-quintessential-mexican-american-story.html).

“Misión.” *ICE*, [www.ice.gov/es/mision](http://www.ice.gov/es/mision).

Moreno, Andrea. “Racismo y fanatismo: el supremacismo blanco en Estados Unidos”, *El Orden Mundial*, septiembre 2017. Septiembre 2022, [elordenmundial.com/racismo-y-fanatismo-el-supremacismo-blanco-en-ee-uu/](http://elordenmundial.com/racismo-y-fanatismo-el-supremacismo-blanco-en-ee-uu/).

Michel Modenessi, Alfredo. “Introducción”. *El teatro norteamericano: una síntesis*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 13-33. Libro digital.

----- “Capítulo 7: Teatro de Identidades 1”. *El teatro Norteamericano: una síntesis*. México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 303-401. Libro digital.

North Berwyn Park District. “Into the Beautiful North”, *16 Street Theater*, 2017. Diciembre 2021, [INTO THE BEAUTIFUL NORTH | 16th Street Theater](http://INTO THE BEAUTIFUL NORTH | 16th Street Theater).

Sánchez, Irene. “El Paso Horror Spotlights Long History of Anti Latino Violence in the US”, *CNN Opinion*, 5/8/2019: 1. [edition.cnn.com/2019/08/05/opinions/el-paso-shooting-was-a-hate-crime-against-latinos-sanchez/index.html](http://edition.cnn.com/2019/08/05/opinions/el-paso-shooting-was-a-hate-crime-against-latinos-sanchez/index.html).

Tatum, Charles M. “From Calaveras to Quinceañeras”. *Encyclopedia of Latino Culture*, V.III, 2013, pp. 545-546.

“The Danger of a Single Story- Chimamanda Ngozi Adichie”. *TED Talks*, subido por Ted Talks. Julio 2009, [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=en#t-5018](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=en#t-5018).

## Capítulo I:

Admin. “The Story of Cesar Chavez”. *UFW*, 2020, [ufw.org/research/history/story-cesar-chavez/](http://ufw.org/research/history/story-cesar-chavez/).

- Angelou, Maya. "Caged Bird", *Why Don't You Sing?* Shaker, 1983
- Anti-Defamation League. "What is DACA and Who Are the Dreamers?", *ADL*, 2017. Noviembre 2022, [www.adl.org/resources/tools-and-strategies/what-daca-and-who-are-dreamers](http://www.adl.org/resources/tools-and-strategies/what-daca-and-who-are-dreamers).
- Brubaker, Rogers y Frederick Cooper,. "Beyond Identity". *Theory and Society*, vol. 29, no.1, febrero de 2000, pp.1-47. PDF Springer.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge, 2010.
- "La descolonización cultural- Enrique Dussel". *Youtube*, subido por Escuela de Formación Política Carlos Ometochtzin, 19 de junio 2018. Mayo 2020, [www.youtube.com/watch?v=Q86\\_LPat-IQ&t=3s](https://www.youtube.com/watch?v=Q86_LPat-IQ&t=3s)
- García Bedolla, Lisa. *Fluid Borders: Latino Power, Identity, and Politics in Los Angeles*. Berkeley, Los Ángeles, London, University of California Press & Latino Studies, 2003. Libro Digital.
- Gómez Peña, Guillermo. "Burnout Part 2". *Hemispheric Institute*, 2003. [hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/1977-pocha-texts-brownout.html](http://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/1977-pocha-texts-brownout.html).
- Hoby, Hermione. "Im Writing for Black People I don't Have to Apologize" *The Guardian*, 2015: 1. Mayo 2020, [www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child](http://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child).
- "WGN Interview with Hoda Katebi on Joo Joo Azad & Tehran Streetstyle". *Youtube*, subido por Hoda Katebi, 9 de febrero 2017. Octubre 2020, [www.youtube.com/watch?v=fNwzxPpRVoA&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=fNwzxPpRVoA&t=1s)
- Juby, V.A. "Narrative Structure in Karnad s Plays: A Postcolonial Reading". *University of Sanskrit*, 2010. <http://hdl.handle.net/10603/5693>.
- Kushner, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Revised Edition, New York, Theater Communications Group, 2013.
- Latino Donor Collaborative. "The 2022 LDC Latinos in Media Report: Put your Money Where Your Market Is". Septiembre 2022. PDF
- Li, Qiong. "What Does it Mean to be an American? Patriotism, Nationalism and American Identity after 9/11". *Political Psychology*, vol. 25, no. 5, 2004, pp.1-13. International Society of Political Psychology. PDF
- Lusuardi, Mara. Conversación personal. Marzo, 2019

- Marrero, María Teresa. "Out of the Fringe? out of the Closet: Latina/Latino Theatre and Performance in the 1990s." *TDR/The Drama Review*, vol. 44, no. 3, 2000, pp. 131–153., doi:10.1162/10542040051058645.
- Molina, Fernanda. "Crónicas de la hombría: La construcción de la masculinidad en la conquista de América", *AHN Diversos Colecciones*, vol. 22, no. 45, 2011, pp. 185.206. PDF Universidad de Buenos Aires.
- Michel Modenessi, Alfredo. "Capítulo 7: Teatro de Identidades 1". *El teatro Norteamericano: una síntesis*. México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 303-401. Libro digital.
- Mukhopadhyay, Chandrima et al. "Planning Practices and Theories from the Global South." *Conversations in Planning Practice and Theory Booklet Project*, 2021, pp 1-106. Print.
- Phelan, Peggy. "Introduction". *Unmarked: the politics of performance*. New York, Taylor and Francis, 2005. Libro Digital.
- Ramírez Berg, Charles. "Latino Images in Film". *A Crash Course On Hollywood's Latino Imagery*. University of Texas Press, 2002, pp. 66–86. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.7560/709065.7](http://www.jstor.org/stable/10.7560/709065.7). 17 Feb. 2021.
- Rizk, Beatriz. "The Importance of Being the Other", *The State of Latino Theater in the United States*, por Luis Ramos-García. Routledge, 2002.
- "Una Crónica No Anunciada: El «Otro» Latino En El Ámbito Teatral De Estados Unidos." *Aisthesis*, no. 45, 2009, doi:10.4067/s0718-71812009000100004.
- Roach, Coleen. "Cultural Imperialism and Resistance in Media Theory and Literary Theory". SAGE: *Media Culture & Society*, vol. 19, 1997, p. 53. PDF.
- Ross, Steven J. *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*. USA: Oxford University Press, 2011. Libro Digital.
- Said, Eduard. *Orientalism*. London, Penguin Classics, Modern Classics, 2003. PDF.
- Salazar, Julia. *Narrar y Aprender Historia*. UNAM, 2006.
- Saleem, Noshina. "US Media Framing of Foreign Countries Image: An Analytical Perspective". *Canadian Journal of Media Studies*, vol. 2, No. 1, pp. 130-161. PDF.
- Somers, Margaret. "The Narrative Constitution of Ideas: A Relational Network Approach", *Theory and society*, vol. 23, No. 5, 1994, pp. 605-649. PDF Springer.

Sontag, Susan. "On Courage and Resistance", *The Nation*, 2003, p.1. Mayo 2020, [www.thenation.com/article/archive/courage-and-resistance/](http://www.thenation.com/article/archive/courage-and-resistance/).

Stone, Wendell. Introduction. *Caffe Cino: The Birthplace of Off Off Broadway*. United States of America, SIU Press, 2005. Libro digital.

"US Media and Entertainment Industry is the Largest in the World", *Opportimes*, 2022. Noviembre 2022, [www.opportimes.com/us-media-and-entertainment-industry-is-the-largest-in-the-world/](http://www.opportimes.com/us-media-and-entertainment-industry-is-the-largest-in-the-world/)

"Usonian". *History Colorado*, [www.historycolorado.org/usonian](http://www.historycolorado.org/usonian).

Weinert-Kendt, Rob. "X Marks the Spot: Why are we Embracing Latinx", *American Theater* 2016, p.1, 17 de febrero 2021, [www.americantheatre.org/2016/11/21/x-marks-the-spot-why-were-embracing-latinx/](http://www.americantheatre.org/2016/11/21/x-marks-the-spot-why-were-embracing-latinx/).

## Capítulo II:

Bolaños Gordillo, Luis Fernando. "Los jóvenes góticos incipientes: entre la música alternativa y una percepción desolada de la existencia". *Cultura, Mexicali*, vol. 7, n. 13, p. 85-114, jun. 2011. Julio 2022, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100005).

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, Trad. Luisa Josefina Hernández, 2 ed., Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Chamorro, Adrián. "El viaje del héroe Campbelliano: Continuidad y ruptura del monomito en la fantasía épica contemporánea", *Facultad de Humanitats Universitat Pompeu Fabra*, 2016. PDF.

García Romero, Anne. "Introduction", "Karen Zacarías". *The Fornes Frame: Contemporary Latina Playwrights and the Legacy of Maria Irene Fornes*. Estados Unidos, University of Arizona, 2016, Mayo 2020. JSTOR

Grillo, Loan. "Lo que México y Estados Unidos Realmente Deben Hacer Contra el Narcotráfico". *New York Times*, 16/04/19, p. 1. Octubre 2020, [www.nytimes.com/es/2019/04/16/espanol/opinion/mexico-drogas-trump.html](http://www.nytimes.com/es/2019/04/16/espanol/opinion/mexico-drogas-trump.html).

Gross, Terry. "Mexican- American Author Finds Inspiration in Family, Tragedy and Trump", Interview, NPR, 5/03/2018. Mayo 2020, <https://www.npr.org/transcripts/590839936>.

- Heilburn, Carolyn. *Writing a WomansLife*. New York, Ballantine Books, 1988, p.37.
- Isunza, Iván. “Origen y usos de la idea de liminalidad”, *Hiedra*, 16/05/19, p.1. Octubre 2020, <https://revistahiedra.cl/opinion/origen-y-usos-de-la-idea-de-liminalidad/>
- Jacobs, Tom. “Journeying Northward and Inward”, *The Current*, 20/05/19, p.2. Diciembre 2021, <https://www.news.ucsb.edu/2019/019468/journeying-northward-and-also-inward>
- Larsen, Stephen, and Robin Larsen. *A Fire in the Mind: The Life of Joseph Campbell*. Doubleday, 1991.
- “Luis Alberto Urrea: Into the Beautiful North”. *Forum Network*, subido por WGBH, 21 junio 2010. Octubre 2020, [forum-network.org/lectures/luis-alberto-urrea-into-beautiful-north/](http://forum-network.org/lectures/luis-alberto-urrea-into-beautiful-north/)
- Murillo Valencia, José Manuel. “México: País de tránsito, retorno y destino de migrantes”, *Friederich Naumann Stiftung: América Latina*, Friederich Nauman Stiftung, 04/06/19. Octubre 2020, <https://fnst.org/content/mexico-pais-de-transito-retorno-y-destino-de-migrantes>.
- Nicholson, Sarah. “The Problem of Women as Hero in the World of Joseph Campbell”. SAGE: *Feminist Theology*, pp.182-193, 2011. PDF.
- Pearson, Carol. *Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help us Find Ourselves and Transform our World*. Harper One. PDF.
- Pearson, Carol y Katherine Pope. “The Hero and her World”. *The Female Hero: in American and British Literature*. Estados Unidos, R.R Bowker Company, 1981
- Portenier, Lee. “The Heroine’s Journey”. Tesis de doctorado, San Francisco, Saybrook University, 2011. PDF.
- Rafferty Rebecca. “Literature: Into the Beautiful North: The Heroine’s Journey”, *City News*, 27/03/13. Octubre 2020, [www.rochestercitynewspaper.com/rochester/literature-into-the-beautiful-north/Content?oid=2205360](http://www.rochestercitynewspaper.com/rochester/literature-into-the-beautiful-north/Content?oid=2205360)
- Reforma, Agencia. “La Guerra Contra El Narco En México, Costosa, Cara y Mortal”. *Chicago Tribune*, 2016. Febrero 2021, [www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8766718-la-guerra-contra-el-narco-en-mexico-costosa-cara-y-mortal-story.html](http://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8766718-la-guerra-contra-el-narco-en-mexico-costosa-cara-y-mortal-story.html)
- Reyes Rodríguez, Oscar. “México Dejó De Ser País De Paso y Se Convirtió En Destino De Migrantes: ONU”, *El Sol De México | Noticias, Deportes, Gossip, Columnas*, El Sol De México | Noticias, Deportes, Gossip, Columnas. Enero 2022,

www.elsoldemexico.com.mx/mexico/sociedad/mexico-dejo-de-ser-pais-de-paso-y-se-convirtio-en-destino-de-migrantes-onu-7764344.html#!

Seastrom, Lucas. "Mythic Discovery within the Inner Reaches of Outer Space: Joseph Campbell Meets George Lucas - Part I", *StarWars.com*, 22 octubre 2015.  
www.starwars.com/news/mythic-discovery-within-the-inner-reaches-of-outer-space-joseph-campbell-meets-george-lucas-part-i.:

Simon & Garfunkel. "America". *Bookends*. Spotify, 1968

Tipett, Krista. "Luis Alberto Urrea: What Borders are Really About and What We Do With Them", *On Being* 12/07/2018. Octubre 2020, [onbeing.org/programs/luis-alberto-urrea-what-borders-are-really-about-and-what-we-do-with-them-jul2018/](http://onbeing.org/programs/luis-alberto-urrea-what-borders-are-really-about-and-what-we-do-with-them-jul2018/).

Urrea, Luis Alberto. *Into the Beautiful North: A Novel*. New York, Little Brown Company, 2009.

Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Myth Structure for Writers*. 3 ed., California: Michael Wiese Productions, 2007.

Wyatt-Nichol, Heather. "The Enduring Myth of the American Dream: Mobility, Marginalization, and Hope". *International Journal of Organization, Theory and Behavior*, vol. 14, no. 2, Emerald Insight, 2017, pp. 258-279. PDF.

Zacarías, Karen. *Into the Beautiful North*. USA: 16<sup>th</sup> Street Theater version, 2017.

### Capítulo III:

"Bitácora: El Registro De La Memoria Escénica", *INBAL - Instituto Nacional De Bellas Artes y Literatura*. [inba.gob.mx/prensa/6184/bit-aacutecora-el-registro-de-la-memoria-esc-eacutenica](http://inba.gob.mx/prensa/6184/bit-aacutecora-el-registro-de-la-memoria-esc-eacutenica).

"Black Theatre." *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., Web: [www.britannica.com/art/black-theatre](http://www.britannica.com/art/black-theatre).

Calle 13. "Latinoamérica". *Entre los que quieren*. Spotify, 2010.

Castro, Ilse. " El Sistema H de David Hevia". *Bitácora de dirección*. Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, octubre 2017.

Castro, Ilse. "Shirley Jo Finney en Into the Beautiful North". *Bitácora de dirección del montaje*, University of California, marzo 2019- junio 2019.

Clayton, Doug. "Ovation Nominee Profile: Shirley Jo Finney", *This Stage: A program of LA Stage*, This Stage, 14/11/09. Noviembre 2020, <https://thisstage.la/2009/11/ovation-nominee-profile-shirley-jo-finney/>

Clurman, Harold. *On Directing*. United States, Collier books, 1974.

Driver, Charlzetta. "Award Winning Director Shirley Jo Finney Guides Los Angeles Premiere of In The Red and Brown Water", *The Fountain Theater*, 8/10/12. Noviembre 2020, <https://intimateexcellent.com/tag/remember-me/>

Finney, Shirley Jo. "My Bio". *Shirley Jo Finney, 2012*. Diciembre 2020, [www.shirleyjofinney.com/index.html](http://www.shirleyjofinney.com/index.html).

"Sistema De Trabajo y Pensamiento Para La Puesta En Escena David Hevia", *Casa Del Teatro*, [www.casadelteatro.com.mx/sistema-de-trabajo-y-pensamiento-para-la-puesta-en-escena/](http://www.casadelteatro.com.mx/sistema-de-trabajo-y-pensamiento-para-la-puesta-en-escena/).

Sullivan, Catey. "Playwright Calls *Beautiful North* an Act of Resistance", *Chicago Tribune*, 14/04/2017. Diciembre 2020, [www.chicagotribune.com/suburbs/oak-park/ct-oak-go-16th-street-beautiful-north-tl-0413-20170414-story.html](http://www.chicagotribune.com/suburbs/oak-park/ct-oak-go-16th-street-beautiful-north-tl-0413-20170414-story.html).

## Conclusiones:

Black Lives Matter. "About", *Black Lives Matter*, Octubre 2020, <https://blacklivesmatter.com/about/>.

Detrow, Scott. "Biden Wins Presidency According to AP, Edging Tump in Turbulent Race", *NPR* 7/11/2020. Marzo 2021, [www.npr.org/2020/11/07/928803493/biden-wins-presidency-according-to-ap-edging-trump-in-turbulent-race](http://www.npr.org/2020/11/07/928803493/biden-wins-presidency-according-to-ap-edging-trump-in-turbulent-race).

"Drug Dealers, Criminals, Rapists: What Trump Thinks of Mexico". *BBC*, subido por BBC, 31/08/2016. Febrero 2021, [www.bbc.com/news/av/world-us-canada-37230916](http://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-37230916).

Dyer, Richard. *Stereotyping in Gays and Film*, ed. Richard Dyer, New York, New York Zoetrope, 1984, p.16 y 30.

"Luis Alberto Urrea: Into the Beautiful North", *Forum Network*, subido por WGBH, 21 junio 2010. Octubre 2020, [forum-network.org/lectures/luis-alberto-urrea-into-beautiful-north/](http://forum-network.org/lectures/luis-alberto-urrea-into-beautiful-north/)

- Michel Modenessi, Alfredo. "Introducción". *El teatro Norteamericano: una síntesis*. México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 13-33. Libro digital.
- Mosley, Tonya & Samantha Raphaelson. "The Role of Racism in the 2020 Election". *WBUR*, 7/11/2021. Febrero 2021, [www.wbur.org/hereandnow/2020/11/06/racism-2020-election-trump](http://www.wbur.org/hereandnow/2020/11/06/racism-2020-election-trump).
- Onuoha, Mimi. "Broadway won't document its dramatic race problem, so a group of actors spent quietly gathering this data themselves". *QUARTZ*, 4/12/2016. Marzo 2021, [qz.com/842610/broadways-race-problem-is-unmasked-by-data-but-the-theater-industry-is-still-stuck-in-neutral/](http://qz.com/842610/broadways-race-problem-is-unmasked-by-data-but-the-theater-industry-is-still-stuck-in-neutral/).
- Ramírez Berg, Charles. "Latino Images in Film". *A Crash Course On Hollywood's Latino Imagery*. University of Texas Press, 2002, pp. 66–86. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.7560/709065.7](http://www.jstor.org/stable/10.7560/709065.7). 17
- Scott, Eugene. "Trump's most insulting and violent language is often reserved for immigrants", *The Washington Post*, 2/10/2019. Febrero 2021, [www.washingtonpost.com/politics/2019/10/02/trumps-most-insulting-violent-language-is-often-reserved-immigrants/](http://www.washingtonpost.com/politics/2019/10/02/trumps-most-insulting-violent-language-is-often-reserved-immigrants/).
- Shepard, Steven. "Poll: Majority blames both Trump and media for dividing country", *POLITICO*, 11/01/2018. Febrero 2021, [www.politico.com/story/2018/11/01/poll-more-voters-say-media-divide-country-than-trump-952209](http://www.politico.com/story/2018/11/01/poll-more-voters-say-media-divide-country-than-trump-952209)