

## ***El viaje de los cantores* como la dramatización de “La dialéctica de la soledad”**

**Margarita Vargas**

Las apreciaciones críticas que se han hecho de la obra de teatro de Hugo Salcedo *El viaje de los cantores* — ganadora del prestigioso premio Tirso de Molina en 1990 y estrenada el mismo año — se enfocan en el tema socio-político, en su estructura mítica, en la psicología del hombre, en el aspecto estético y en los elementos musicales.<sup>1</sup> Peter Beardsell sugiere que la obra se podría clasificar como un drama documental si se toma en cuenta principalmente el proceso de la migración hacia el norte, pero decide que predominan los aspectos míticos y psicológicos que llevan al hombre a abandonar sus orígenes para emprender el viaje que lo llevará en búsqueda de ese otro que le permitirá encontrarse a sí mismo, a realizar su identidad (81). A José Ramón Alcántara Mejía lo que le interesa explorar son los intersticios de “textualidad y teatralidad” entre los cuales se encuentra la obra, tomando en cuenta la trama y el referente histórico, pero perfilando particularmente su aspecto estético y los puntos de contacto con la mitología griega e indígena. Alcántara concluye definiendo la obra poética y teóricamente como un “*querer decir* que busca, en el espacio milenario del teatro, [...] *otra manera* de decir, de refigurar el significado encodificado en el macrotexto de la cultura” (126). Por su parte Priscilla Meléndez se enfoca en la función de la música y la poesía en la obra para demostrar cómo la poesía se convierte en un mecanismo que sugiere lo que no se dice en los diálogos, y que permanece escondido debajo de la superficie textual. Por ende la obra queda abierta a la interpretación.

Partiendo de las ideas que Octavio Paz expone en su ensayo “La dialéctica de la soledad”, y a la vez siguiendo la línea de pensamiento que establecen los críticos anteriores yo me propongo explorar cómo la obra de Salcedo dibuja una sociedad que funciona simultáneamente en por lo menos dos planos: uno evidente y otro subyacente.<sup>2</sup> En el primero se encuentran

todos aquellos elementos cotidianos y fáciles de reconocer, y en el otro se sitúan veladamente aspectos que siempre están latentes, pero que la sociedad no puede exponer del todo para garantizar su supervivencia. Nos encontramos entonces ante el conflicto entre las necesidades del individuo y los requisitos estructurales que demanda la sociedad para concretarse como tal.

Según Paz, todos estamos condenados a vivir solos, pero también a traspasar la soledad, y la única manera en que se logra traspasarla es rehaciendo los lazos con el “pasado paradisiaco”, o sea, regresando al vientre materno (175). En palabras de Alejo Carpentier la vida sería un viaje a la semilla, el regreso al origen. Desde una posición religiosa y psicológica, Paz describe el nacer como la expulsión del “claustró materno” hacia una soledad cuyo doble significado implica la ruptura con un mundo y la tentativa por crear otro. Además agrega que tanto el mito como la biografía, la historia y el poema “registran un período de soledad y de retiro, situado casi siempre en la primera juventud, que precede a la vuelta al mundo y a la acción entre los hombres” (184). La obra de Salcedo reproduce estos mismos conceptos, pero les da un giro distinto al enfocarse en el carácter homosocial del individuo.<sup>3</sup> La obra refleja la estructura narrativa del héroe mítico y la idea de Toynbee de que la soledad es “the twofold motion of withdrawl-and-return”, y la cual según Paz “se dibuja con claridad en la historia de todos los pueblos” (185). De común acuerdo con Paz, Salcedo — a la vez que dramatiza la realidad específica del mexicano de la clase obrera que busca mejorar su situación económica emprendiendo el viaje al norte — apunta que “En *El viaje de los cantores* estamos ante una pieza que intenta romper esos esquemas y trasladarse a un terreno más amplio, a un universo que tiene significación no sólo en la frontera mexicana del norte, sino que se explica en el éxodo de los pueblos a través de los siglos...” (“Literatura fronteriza” 222). Tomando esto en cuenta deducimos que la necesidad universal del ser humano de salir en busca de lo otro es lo que a la vez le permite a Salcedo plantear el problema específico de la emigración en México.<sup>4</sup> Por una parte, dramatiza la situación específica del mexicano de la clase obrera, para quien el norte se ha convertido en la nueva meca hacia donde marcha como peregrino moderno. Y por otra, en términos de la colectividad, “la repetición de actitudes y fórmulas seculares no solamente asegura la permanencia del grupo en el tiempo, sino su unidad y cohesión” (Paz 185). El norte, por lo tanto parece haber reemplazado los antiguos santuarios falocéntricos de Roma, Jerusalén y la Meca, a donde durante siglos los hombres se han dirigido en busca de tesoros escondidos o de una experiencia espiritual. Esta Meca moderna, o sea los Estados Unidos,

es sin embargo una falsa promesa para la gran mayoría.<sup>5</sup> Para situar este espacio local en un plano universal, Salcedo se vale de “la intertextualidad y la interpretación ingeniosa del texto como artefacto literario al coordinar la pluralidad de citas, referencias y ecos entretejidos” como indica José Raúl Cruz Menéndez (131). Las observaciones de Cruz Menéndez coinciden con la posición de Salcedo, quien está consciente de que el teatro actual debe buscar nuevas formas de expresión. Y para ello sugiere que la invención debe mostrarse en “estructuras novedosas, en la justificación de juegos de tiempo y del espacio, en la combinación adecuada de psicologías de los personajes, en la búsqueda de la apropiada justificación del teatro en sí mismo: como lectura y como representación” (“Literatura fronteriza” 222-23).

La visión del texto como un artefacto literario conlleva el reconocimiento de múltiples influencias siendo dos de ellas las Metanarrativas de la psicología y la religión cristiana. En Paz la relación con la psicología surge al asociar el movimiento de ruptura y recreación con la vida prenatal del niño, quien una vez roto el cordón umbilical tiene que recrear su mundo primero “con la afectividad y el juego” y luego con la magia del lenguaje (182), lo que en Lacan equivale a un movimiento hacia lo simbólico, hacia el logocentrismo. Según Paz, es mediante la magia del lenguaje que el niño “crea un mundo a su imagen y resuelve así su soledad” (183). Por lo tanto, Salcedo, mediante la recreación del lenguaje, el cual se transforma en acción en el escenario, presenta la historia familiar de salida y regreso, pero sin los honores y las recompensas típicas con las cuales se condecora al héroe medieval, y con la diferencia de que sus protagonistas regresan al punto de origen, al pueblo Ojo Caliente, sin vida.<sup>6</sup>

Pero aunque la historia de la salida y el regreso de los cantores es en parte una recreación temática de la vida circular del héroe mítico, Salcedo intenta romper las formas conocidas al dramatizar la historia de la mujer del héroe, al no seguir una estructura cronológica de los acontecimientos y al sugerir tres opciones distintas de representación. Las tres opciones son:

1. Representación de tipo lineal: de la escena 1 a la 10, siguiendo el orden que guarda el presente libreto.
2. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas sugeridas antes de cada escena.
3. Una puesta quizá más interesante será aquella en la que, antes de cada representación, con o sin la opinión del público, se sorteen las diez escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche.<sup>7</sup>

Para Priscilla Meléndez estas opciones aluden al poder de la creatividad y sugieren que nada es fijo, que tanto el público como los habitantes de la frontera a diario tienen que lidiar con la incertidumbre y con la realidad de escoger un camino u otro (15). Si bien es cierto que cada una de las opciones de representación responde a formas occidentales ya conocidas,<sup>8</sup> y que la anécdota respeta la estructura circular de salida y regreso, Salcedo presenta una forma alternativa de *ser* en la posibilidad de escoger y en la caracterización de las mujeres. Para Paz, parte de la tragedia del ser humano es vivir en una sociedad que no le permite elegir, hecho que Salcedo desea desbancar. Si bien las mujeres recuerdan a la mítica Penélope de la *Odisea* pues con resignación aceptan la salida de sus seres amados y pacientemente esperan su regreso,<sup>9</sup> y además conservan rasgos de la típica mujer como pilar del hogar, como guardiana de las estructuras patriarcales y como defensora del mito nacional, hay una alusión a las relaciones homosexuales entre las mujeres que marca una diferencia con el mundo dialéctico y masculino de Octavio Paz. Aunque tanto el ensayo de Paz como la obra de Salcedo establecen una dicotomía marcada entre el mundo femenino y el masculino, los dos están conscientes de que dichas construcciones heterosexuales corresponden a las necesidades de una sociedad que para garantizar su existencia como tal está obligada a constreñir la naturaleza de sus ciudadanos. Paz ofrece como ejemplo de dicho constreñimiento la situación del niño que despierta y descubre la feminidad en la madre o en las hermanas, pero muy pronto se le indica que este amor está prohibido por una ley social llamada incesto. Esa misma sociedad prohíbe también las relaciones amorosas entre seres de razas distintas y de clases diferentes, y tanto las mujeres como los hombres quedan condenados a escoger a su cónyuge entre quienes les conviene y no entre quienes verdaderamente desean (Paz 178-79).

En *El viaje de los cantores* no hay una fricción de clases pues la obra recrea exclusivamente el mundo de la clase obrera, pero igual que Paz, Salcedo ilustra una sociedad patriarcal que tiene que ceñirse, aunque sea superficialmente, a conceptos dialécticos tales como la heterosexualidad para garantizar su sobrevivencia. También, como se indica en el epígrafe, hay un acuerdo tácito entre los miembros de la sociedad sobre la necesidad de “no ver”, de aceptar el sueño para no tener que confrontar la horrenda realidad que es la soledad.<sup>10</sup> Salcedo toma su epígrafe de un texto de Lacan que apunta: “En el momento en que nos acercamos, en el sueño, a lo que es verdaderamente real entre nosotros, en ese momento nos despertamos, porque nos da miedo, y nos despertamos para seguir durmiendo.” Paz termina su

ensayo con una frase muy semejante a la cita de Salcedo: “Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados” (191). Igualmente en la filosofía náhuatl se encuentran alusiones semejantes al describir la vida “como un sueño” y al aseverar que “sólo nos levantamos de dormir” (León Portilla 138).

Los términos dormir, soñar y despertar tienen una relación directa con las palabras nacer, vivir y morir, así que si tomamos en cuenta lo que dice Alexander Leupin sobre el significado del despertar en Lacan, que “absolute awakening would be equivalent to death” (45), nos damos cuenta de que es mejor no despertar del todo, que es mejor no pensar en lo que hay al final del viaje. Todo esto a pesar de que sabemos que en el caso específico de los cantores el viaje equivale a un juego de ruleta rusa. Recordando al grupo de hombres que habían muerto asfixiados en un vagón del tren, Rigo, un miembro de un nuevo grupo de hombres listos para cruzar al norte pregunta “¿Y si nos toca a nosotros?”. Lauro le contesta: “Mejor piensa que los gringos nos van a poner casa y hasta trabajo nos van a dar...” (Salcedo, *El viaje* 18-19). Con esas palabras optimistas aceptan el riesgo a cambio de la posibilidad de llegar a ser unos de los pocos que logran sobrevivir y alcanzar el sueño americano, pues como dice Lauro, “El que no arriesga no gana” (19).

Pero debido a que son muy pocos los que ganan y muchos los que pierden, Salcedo considera el movimiento hacia el norte una falsa promesa y la redefine como “la ruta trágica: el viaje a lo desconocido, al más allá, a la muerte” (“Literatura fronteriza” 224). Para Paz, sin embargo, el viaje es inevitable debido a que está ligado al sentimiento de soledad y representa “una nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio” (266). Para los hombres en la obra, salir es su destino no es una opción, y como indica uno de ellos, “Nomás uno crece y emprende su propio camino” (Salcedo, *El viaje* 17). Un personaje femenino expresa una actitud semejante y acepta la salida como un imperativo categórico: “Pues está bien. Por eso son hombres. Y jóvenes, con toda una vida por delante” (23). Paz, sin embargo, insiste que “el paraíso se identifica con ese sitio y ambos con el lugar de origen, mítico o real, del grupo. Entre los aztecas, los muertos regresaban a Mictlán, lugar situado al norte, de donde habían emigrado” (187). Pero para Salcedo Mictlán no está en el norte sino en el pueblo de Ojo Caliente, que es el origen, el punto de partida. Al reconocer que la frontera no es el final del viaje las preguntas que Paz se plantea al principio de su ensayo con relación a la cosmogonía azteca cobran sentido: “¿Morir será volver allá, a la vida

de antes de la vida? ¿Será vivir de nuevo esa vida prenatal en que reposo y movimiento, día y noche, tiempo y eternidad, dejan de oponerse?” (176).

Aunque los peregrinos mueren en el norte — en el vestíbulo de la tierra prometida —, no cierran el círculo sino hasta regresar a Ojo Caliente. Si bien Mictlán es el lugar del reposo eterno de las almas que lo merecen, vida y muerte se unen en el momento en que los huesos de los muertos se usan para crear nuevas vidas. Según el eminente antropólogo e historiador Miguel León Portilla, a Quetzalcóatl se le atribuye la responsabilidad de haber restaurado la humanidad y de haberla alimentado. Para lograr dicha empresa, Quetzalcóatl tuvo que viajar a Mictlán — el cual está situado en el noveno nivel, el nivel más profundo del inframundo — en busca de huesos que se usarían para formar a los nuevos seres humanos. Antes de lograr su meta, Quetzalcóatl es sometido a varias pruebas por Mictlantecuhtli, el dios de la región de los muertos. Quetzalcóatl supera todos los obstáculos con la ayuda de su náhuatl, y con su presa en mano llega a la región mítica de Tamoanchan (8). Además de las resonancias con las experiencias del héroe mítico, el viaje de Quetzalcóatl muestra que es necesario ir a la zona de la muerte para crear un nuevo principio, lo cual alude al ciclo inquebrantable al cual nos referíamos antes. Nacer de los huesos entonces, es un surgir del mundo espiritual, lo cual convierte al inframundo de la muerte en una metáfora del regreso a la vida. Regresar a Ojo Caliente, entonces es cumplir con la necesidad de completar el círculo.

En la obra de Salcedo la búsqueda de autorrealización requiere que el hombre cumpla con las obligaciones sociales de matrimonio y reproducción. Antes de emprender el viaje los hombres deben haber dejado plantadas las semillas que se convertirán en los herederos que continuarán el mito nacional. Es a Chayo, el poeta, a quien le corresponde dejar preñada a su mujer y es él quien dirige al coro de hombres en el vagón del tren. Las mujeres paren futuros cantores y los hombres mantienen las tradiciones al salir de su punto de origen, y garantizan la continuidad de la nación mediante la repetición de las canciones populares que perpetúan un mundo masculinista con piezas tan populares como “El Rey” de José Alfredo Jiménez. Salcedo mismo apunta que “una de las tradiciones más arraigadas en el ámbito nacional” es la música, pues funciona “como expresión vital de reafirmación, de identidad” ya que “el cantor, en un tono evidentemente épico, compone música a las anécdotas de todos los días” (“Literatura fronteriza” 224).

Pero Chayo cumple su obligación social sólo a medias, pues se niega a legitimar ante Dios y ante el hombre su relación amorosa. Esta situación

liminal crea problemas en la comunidad para su amante, la fuereña que salió “del mero infierno” (Salcedo, *El viaje* 21), quien tiene que confrontar los conflictos religiosos y sociales que le acarrearán su estado ilegal. Al no estar casada la mujer representa una amenaza a la estabilidad social. Las mujeres la critican por no ir a misa y cuando alguien asegura haberla visto asistir, critican su atrevimiento. La critican por estar callada y aparte, pero también por hacer tanto ruido todas las noches al tener relaciones sexuales con su compañero. Y hay quien le advierte que el problema principal es su pecaminoso estado civil. La mujer número 1 declara: “Fui a su casa y le dije que nadie le iba a dirigir la palabra mientras no se matrimoneara con El Chayo, que estaba muy mal visto eso de arrejuntarse así nomás porque sí. Que parecía como si hubiera venido huyendo de sabe dónde” (22). Su estado civil es una ofensa para las leyes de la iglesia y su procedencia desconocida o infernal representa una amenaza para la comunidad. Pero la queja de la mujer número 1 — quien asegura que “todas las noches, pero toditas, es un arremolinadero y una de susurros...” (22) — sugiere que las relaciones sexuales son el problema. Paz corrobora esta posición al indicar que para realizarse el amor “necesita quebrantar la ley del mundo. En nuestro tiempo el amor es escándalo y desorden, transgresión: el de dos astros que rompen la fatalidad de sus órbitas y se encuentran en la mitad del espacio” (178). En su papel de guardianas del mito nacional, a las mujeres les corresponde imponer las leyes sociales debido a que “la estabilidad de la familia reposa en el matrimonio, que se convierte en una mera proyección de la sociedad, sin otro objeto que la recreación de esa misma sociedad. [...] Atacarlo, es disolver las bases mismas de la sociedad” (Paz 179). Regresando al epígrafe de la obra de Salcedo, específicamente a la parte que dice que despertamos justo en el momento que más cerca estamos de lo que “es verdaderamente real entre nosotros”, se revela que el miedo principal es la extinción de la humanidad, por lo tanto para garantizar la continuidad de la humanidad es necesario soterrar los verdaderos deseos pues existen al margen de la ley.

Si bien de niño el hombre resuelve su soledad a través de la magia del lenguaje, de mayor está destinado a abandonar a las mujeres, pues “el hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro [y] su naturaleza [...] consiste en un aspirar a realizarse en otro” (Paz 175). Dado que la mujer no tiene acceso al lenguaje ni es la legítima heredera de las estructuras reservadas para los héroes, al quedarse atrás le corresponde aprender a mediar la soledad ocasionada por el abandono. Las mujeres en Ojo Caliente resuelven su soledad encontrando el placer sexual entre ellas

mismas, un placer que, vedado por las leyes religiosas cívicas, es necesario disfrutar en secreto.

Resulta entonces que el verdadero problema — pero el cual no se manifiesta abiertamente — con la fuereña es que representa una amenaza a la comunidad homosocial de Ojo Caliente. Por no estar casada y no ser oriunda del pueblo se le puede excluir del grupo, pero una vez sola y a punto de dar a luz se convierte en parte de esa sociedad de mujeres abandonadas. Inicialmente tratan de rechazarla atribuyéndole objeciones comunes tales como la coquetería, pero de inmediato alguien apunta que no hay con quien coquetear debido a que el “pueblo cada vez se queda más solo” (Salcedo, *El viaje* 24). Es a partir del reconocimiento que Ojo Caliente es un pueblo sin hombres que surge la siguiente letanía sobre la situación de las mujeres en Ojo Caliente.

MUJER 2. Mujeres... puras mujeres solas por todos lados.

MUJER 1. Mujeres... mujeres corriendo a la estación del ferrocarril.

MUJER 4. Mujeres corriendo a la oficina del correo.

MUJER 3. Mujeres durmiendo solas.

MUJER 2. Mujeres metiéndose el dedo mientras lavan la ropa. (24)

Aunque la mujer número 1 niega la actividad sexual, la mujer número 2 le dice que no se haga la tonta pues ella la ha visto. Ver es la palabra clave, debido a su equivalencia con el “despertar” de Lacan. Debido a que nuestro mayor temor es acercarnos a lo que “es verdaderamente real entre nosotros”, la obra insiste en acercarnos a ello. Consciente de que somos seres limitados por formas y estructuras tradicionales, la obra materializa lo que deseamos velar. Muestra una sociedad cuyo sistema patriarcal está en ruinas y requiere de nuevas formas. Esto se ve muy claro en la preñez de la amante de Chayo y en la falta de nombres de las mujeres. En cuanto al bebé que espera, Chayo le recomienda antes de salir: “Cuidate para que el niño nazca bien. Vas a ver. Va a estar así de grandote, y va a ser un mujeriego de primera... Pero tienes que estar bien, muchachita” (25). Sus palabras revelan dos graves problemas de la sociedad patriarcal: el machismo y el deseo de infantilizar a la mujer. El primero se manifiesta al asumir que la criatura será varón y al concederle el atributo de “mujeriego” aun antes de nacer. Y el segundo se revela en la referencia a la amante como “muchachita”, pues Chayo se sitúa en la misma posición superior que el personaje de la canción popular “El rey” de José Alfredo Jiménez.<sup>11</sup>

La visión de Chayo se contrapone con la del personaje de La Abuela ciega del pueblo. Ella, sin poder ver, se da cuenta de lo que pasa en el pueblo y asegura que la amante de Chayo “lleva en el vientre” una niña de “ojazos

negros” (45). Como le sucede a Tiresias, el adivino ciego en la *Metamorfosis* de Ovidio, también en el pueblo se burlan de ella por estar ciega y además la consideran una loca. Pero ella afirma que las locas son las mujeres “porque despiden a sus hijos con la esperanza de volverlos a ver, cuando ellos ya no van a regresar nunca” (45-46).

En conclusión, esta última referencia sirve para indicar que la obra — mediante sus alusiones directas e indirectas a la mitología griega, a la filosofía náhuatl, a escritores tales como Paz y Carpentier — reconoce los límites que imponen las tradiciones sociales y literarias, pero aun así lucha por encontrar una nueva forma de hacernos ver que hay elementos caducos en la sociedad que es necesario reevaluar y otros nuevos por explorar. La esperanza de crear algo distinto reside en tres elementos, primero, en las mujeres, pues la falta de un nombre propio que fije su identidad les presenta amplias posibilidades de auto-nombrarse y auto-realizarse; segundo, en la promesa del nacimiento de una hija que tal vez representa una nueva forma de ser mujer y tercero, en el regreso de los huesos de hijos, maridos y nietos. Con los huesos, como Quetzalcóatl, las mujeres tienen la oportunidad de construir un nuevo Tamoanchan dentro de los límites que imponen las estructuras circulares del nacimiento y la muerte.<sup>12</sup>

*State University of New York, Buffalo*

## Notas

<sup>1</sup> En la página 58 de la edición a la cual yo me refiero se indica que la obra se estrenó el viernes 7 de septiembre de 1990 en el Teatro Jiménez Rueda de la ciudad de México.

<sup>2</sup> Meléndez también se refiere a los distintos niveles de esta obra junto con el guión de cine de Sabina Berman titulado “Traspatio” e indica que ambos “speak on literal and metaphorical levels, deal with individuals and collectivities, and also make use of the aforementioned technical and theoretical languages” (24).

<sup>3</sup> Uso el término “homosocial” para describir la unión social entre personas del mismo sexo de acuerdo con la definición de Eve Sedgwick en *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1).

<sup>4</sup> Peter Beardsell ofrece una lectura semejante al sugerir que la obra “evokes the notion of mankind driven by necessity to depart from his origins, of the self’s journey from the center in search of fulfillment in the other” (81).

<sup>5</sup> Debo esta aguda observación a mi colega, Christian Flaugh, con la cual estoy de acuerdo en general, pero también debemos reconocer que siempre un pequeño porcentaje logra desafiar las probabilidades.

<sup>6</sup> Hay uno que se salva, Miguel Tostado Rodríguez, pero quien por no ser oriundo de Ojo Caliente no forma parte de este estudio.

<sup>7</sup> Aunque la obra se representara de manera distinta cada vez, en determinado momento se empezaría de nuevo a repetir el mismo patrón. Hay un determinado número de escenas y la historia es siempre la misma, por eso no importa desde dónde se empiece a contar. Y aunque no tuviera ni principio ni fin, la inhabilidad de marcar el principio y el fin alude a una estructura circular que es infinitamente repetitiva. Agradezco a mi colega Carine Mardorossian esta observación.

<sup>8</sup> A sabiendas de que va a contar una historia por demás conocida, Salcedo insiste en que “el teatro contemporáneo debe buscar nuevos mecanismos de expresión”. Refiriéndose a *El viaje de los cantores*, dice: “En aquel momento no sólo era mi preocupación el hilo anecdótico sino la forma particular de contar esa historia” (“Literatura fronteriza” 222).

<sup>9</sup> Digo mítica porque como ya sabemos Margaret Atwood, en su *The Penelopiad*, entre otras escritoras y críticas han desacreditado la versión falocéntrica de mujer sufrida que tradicionalmente se le ha atribuido a Penélope.

<sup>10</sup> Refiriéndose también al epígrafe, Meléndez sugiere que “by playing poker, singing, and by testing if they can name bars without interruption while trapped in the freight car, the characters are turning their backs on reality, and their choice to ‘continue sleeping’ is a mechanism to mask the proximity of death” (11).

<sup>11</sup> Meléndez también alude a la importancia de la canción ranchera en la obra, enfocándose en su función alegórica y en la relación entre ambas con la salida, la muerte y los obstáculos que se encuentran en el camino. Esta es la letra de la canción:

Yo sé bien que estoy afuera, pero el día que yo me muera sé que tendrás que llorar.  
 Dirás que no me quisiste pero vas a estar muy triste y así te me vas a quedar.  
 Con dinero, sin dinero  
 hago siempre lo que quiero y mi palabra es la ley.  
 No tengo trono ni reina.  
 Ni nadie que me comprenda.  
 Pero sigo siendo el rey.  
 Una piedra del camino me enseñó que mi destino era rodar y rodar.  
 Después me dijo un arriero que no hay que llegar primero pero hay que saber llegar.  
 Con dinero, sin dinero  
 hago siempre lo que quiero y mi palabra es la ley.  
 No tengo trono ni reina.  
 Ni nadie que me comprenda.  
 Pero sigo siendo el rey.

<sup>12</sup> Tamoanchan era “un lugar mítico del origen de los nahuas, puesto que estando allí el principio de la vida individual, era natural que fuera también el sitio de donde procedían los pueblos” (León Portilla 388).

## Obras citadas

Alcántara Mejía, José Ramón. “Márgenes de textualidad y teatralidad en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 10.22 (Jan-Apr, 2004): 119-26.

Beardsell, Peter. “Crossing the Border in Three Plays by Hugo Salcedo”. *Latin American Theatre Review* 29.2 (Spring 1996): 71-84.

Cruz Menéndez, José Raúl. “Procedimientos discursivos en el teatro de Hugo Salcedo”. *Teatro, memoria y ficción*. Ed. y intro. Osvaldo Pelletieri. Buenos

- Aires, Argentina: Galerna. Buenos Aires, Argentina: Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), 2005. 127-31.
- León Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1966.
- Meléndez, Priscilla. "The Body and the Law in the Mexico/US Borderlands: Violence and Violations in *El viaje de los cantores* by Hugo Salcedo and *Backyard* by Sabina Berman". Ensayo inédito.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. (1950) México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Salcedo, Hugo. "Literatura fronteriza: Proceso de elaboración de un texto dramático: *El viaje de los cantores*". *La Frontière Mexique-États-Unis: Rejets, osmose et mutations*. Eds. Maryse Gachie-Pineda y Serge Ricard. Aix-en-Provence, Francia: U de Provence, 1995. 219-28.
- \_\_\_\_\_. *El viaje de los cantores*. México, D.F.: Ediciones El Milagro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

