

# upstageGUIDE

EN ESPAÑOL

# 72 MILES TO GO...



**ROUNDA  
ABOUT  
THEATRE  
COMPANY**

Una publicación de  
**EDUCATION AT  
ROUNDA  
ABOUT**

# upstage SPOTLIGHT

## 72 MILES TO GO...

Por Hilary Bettis

Dirección de Jo Bonney

Setenta y dos millas. Esa es la distancia que separa a una madre que acaba de ser deportada a Nogales, México, de su esposo e hijos que viven en Tucson, Arizona. Es una distancia que se mide en aniversarios, ceremonias de graduación e infinitos momentos diarios que deben pasar separados. Pero también mide el amor que los mantiene unidos, sin importar dónde estén. No te pierdas el estreno de esta obra íntima y profunda de Hilary Bettis (*The Americans*), dramaturga de la Escuela Juilliard, y Jo Bonney (directora de la obra ganadora del Premio Pulitzer, *Cost of Living*).

nota del DIRECTOR ARTÍSTICO

## TODD HAIMES

La autora Hilary Bettis comenzó a trabajar en *72 Miles to Go...* hace cinco años, y nosotros hemos colaborado con ella en el desarrollo por dos. Las cuestiones que plantea la obra llevan años en las noticias, pero también son las historias personales y realidades de muchos estadounidenses que han pasado toda su vida con miedo y viviendo en el limbo. Al darles vida a estas historias sobre un escenario aquí en Nueva York, Hilary le da un enfoque humano y urgente a la situación en la frontera sur.

*72 Miles to Go...* es una obra muy apropiada para hoy en día, pero lo que más me impacta es que, desde mi primer encuentro con el guion hasta ahora, el paso del tiempo no ha hecho más que acentuar la relevancia y el peso que ya tenía. En sus llamadas telefónicas, discusiones, triunfos y preocupaciones cotidianas, los miembros de la familia se recuerdan unos a otros que "el amor no tiene fronteras". Este es un mensaje que vale repetir hoy y siempre, y no se me ocurre mejor manera de compartirlo que dándole vida a la obra de Hilary en nuestro escenario.

**DÓNDE:** Tucson, Arizona

**CUÁNDO:** La obra abarca un período de ocho años, desde 2008 hasta 2016.

\* "Chicano" es una palabra que se utiliza desde principios del siglo XX para describir a personas de origen mexicano que viven en los Estados Unidos.



# ÍNDICE

Guía de personajes y vocabulario .....	Pág. 4–5
Entrevista con la autora Hilary Bettis.....	Pág. 6–7
El <i>DREAM</i> Act y el programa DACA .....	Pág. 8
En primera persona: Adolescentes neoyorquinos y su experiencia con la inmigración .....	Pág. 9
Entrevista con la directora Jo Bonney.....	Pág. 10–11
Política migratoria estadounidense entre 1790 y 2016 .....	Pág. 12–13
Entrevista con la actriz Jacqueline Guillén .....	Pág. 14–15
La experiencia del inmigrante indocumentado .....	Pág. 16–17
Observaciones sobre el diseño .....	Pág. 18–19
Para debatir .....	Pág. 20
Actividades .....	Pág. 21
Del archivo.....	Pág. 22
Enfoque en el Personal .....	Pág. 23
En este teatro.....	Pág. 24

## COLABORADORES DE UPSTAGE

### COORDINADORA DE LA GUÍA UPSTAGE

Olivia Jones, coordinadora de Alianzas Comunitarias

### DIRECTORA EDITORIAL

Anna Morton, directora literaria

### ENTREVISTAS

Ted Sod, dramaturgo de Educación

### REDACTORES

Jason Jacobs, artista docente  
Leah Reddy, artista docente  
Olivia Jones, coordinadora de Alianzas Comunitarias  
Ryan Dumas, asistente artístico

### DISEÑO GRÁFICO

Darren Melchiorre, director asociado de Arte y Diseño  
Julia DiMarzo, asistente de diseño gráfico

### EDITOR DE FOTOGRAFÍA

Leah Reddy, artista docente

### AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Jennifer DiBella, directora de Educación  
Jill Rafson, directora adjunta de arte

Tiffany Nixon, archivista  
Corey Rubel, coordinador de programas escolares  
Asya Sagnak, aprendiz de arte  
Karishma Bhagani, aprendiz de Alianzas Comunitarias

Copyright © 2020 Roundabout Theatre Company, Inc.  
Todos los derechos reservados.

# GUÍA DE PERSONAJES Y VOCABULARIO

Los personajes de *72 Miles to Go... (A 72 millas...)* forman una familia que se ha visto gravemente afectada por las pólizas migratorias de los Estados Unidos. La decisión inicial de Anita de cruzar la frontera de manera ilegal resuena a lo largo de toda la obra y tiene un efecto dominó, ya que afecta a cada uno de los personajes de un modo único y concreto.



Triney Sandoval

## BILLY

Billy es miembro de la Iglesia Unitaria Universalista, una religión sin escrituras fundada en 1793. La Iglesia Unitaria recibe a gente de todos los credos y de diferentes orígenes, y trabaja para promover la paz, la libertad y la justicia a través de la comunidad religiosa. Los valores de igualdad y compasión de esta iglesia han forjado el modo que Billy tiene de ser padre: se ofrece para hablar con Eva sobre alcohol y métodos anticonceptivos e intenta ayudar a Aaron a asimilar su etapa en el ejército, y atribuye su apertura mental al Unitarismo. Hay varios grupos unitarios, como No Más Muertes, que llevan agua y ofrecen otros tipos de ayuda a migrantes que emprenden el peligroso camino a través del desierto, ya que la deshidratación e insolación son las causas principales de muerte en el cruce de fronteras. Billy conoció a Anita en el desierto mientras hacía una provisión de agua junto a los miembros de su iglesia.



Maria Elena Ramirez

## ANITA

Anita es una mujer mexicana que cruzó la frontera con su hijo pequeño, Christian, en busca de una nueva vida, y fue deportada a Nogales, donde se encuentra alojada en un refugio de mujeres. La historia de Anita le da luz a las realidades de miles de personas en los Estados Unidos que han hecho de este país su hogar (e incluso han formado familias aquí), pero se encuentran en una situación ilegal. Si una persona ha ingresado a los Estados Unidos sin inspección más de dos veces y ha permanecido en el país de manera ilegal durante más de un año, o si una persona fue deportada de los EE. UU. y regresó sin inspección, puede ser considerada "inadmisible" de modo permanente, independientemente de los lazos familiares o conexiones con estadounidenses que pueda tener. Los múltiples intentos de Anita de entrar ilegalmente al país implican que está fuera de estatus, a pesar de estar casada con Billy, y no tiene la posibilidad de volver a solicitar estatus migratorio legal durante al menos diez años.



Bobby Moreno

## CHRISTIAN

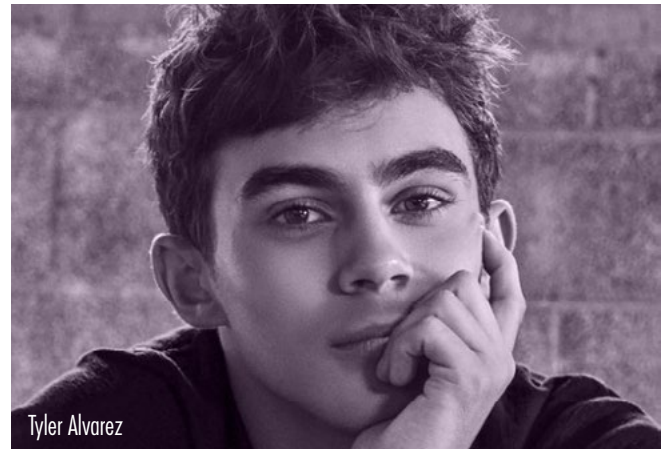
Christian nació en México y llegó a los Estados Unidos cuando era niño, junto a su madre, y es precisamente la clase de persona que podría beneficiarse del DACA, un programa para menores de edad "en situación ilegal" que hayan llegado a los EE. UU. antes de cumplir los 16 años. El DACA (Acción Diferida para los Llegados en la Infancia) es una especie de alivio administrativo, que otorga protección contra la deportación a jóvenes inmigrantes indocumentados, así como la posibilidad de trabajar durante el tiempo de protección y permanencia en los Estados Unidos. Aunque el DACA otorga estatus legal, no ofrece una vía para obtener la ciudadanía, y expira después de dos años (sujeto a renovación). El DACA también tiene algunos requisitos de elegibilidad sustanciales: exige que los solicitantes estudien, que hayan vivido ininterrumpidamente en el país desde el 2007 y que no tengan antecedentes penales.



Jacqueline Guillén

## EVA

Eva y su hermano Aaron nacieron en los Estados Unidos, hijos de una madre mexicana y un padre estadounidense. A temprana edad, Eva asume el rol de Anita después de que la deportan, y comienza a cuidar de sus hermanos y su padre. Aunque en un principio Eva planeaba ir a la universidad, decide mejor trabajar después de la preparatoria para aportar un ingreso extra a su familia, y al final va a la escuela de enfermería. Eva es un ejemplo de cómo los hijos de padres deportados muchas veces tienen que madurar más rápido que los demás.



Tyler Alvarez

## AARON

Aunque Aaron creció con el deseo de ser veterinario, finalmente se enlista en la Marina. Esta decisión tiene en parte que ver con honrar a su hermano, Christian, que siempre quiso convertirse en marino, pero no pudo debido a su estatus migratorio. Como nació en los Estados Unidos, Aaron cumple con los requisitos para enlistarse y, al hacerlo, elige cargar con el peso de los desafíos que enfrenta su familia. Renuncia a su sueño de ser veterinario porque siente la presión de compensar de algún modo los delitos de Billy, y tiene la esperanza de que servir en el ejército de los Estados Unidos sirva para probarle a las autoridades que su familia merece quedarse en el país.

## GLOSARIO DE TERMINOLOGÍA MIGRATORIA DE LOS EE. UU.

En los EE. UU, hay muchos términos distintos que se utilizan para describir e identificar individuos, estatus y procesos legales con respecto a la inmigración. Lea aquí las definiciones de algunos de estos términos desde una perspectiva estadounidense:

**INMIGRANTE:** una persona que llega de otro país a vivir en los EE. UU.

**NO CIUDADANO:** alguien que no es ciudadano de los EE. UU.

**NO INMIGRANTE:** una persona que ha sido admitida legalmente en los EE. UU. con un fin específico y de forma temporal (por ejemplo, para trabajar o estudiar).

**INDOCUMENTADO:** describe a alguien que no tiene documentos legales para vivir en los EE. UU.

**INMIGRANTE/EXTRANJERO ILEGAL:** términos utilizados en la Ley de Inmigración y Nacionalidad para referirse a los no ciudadanos. Estos términos pueden estereotipar y deshumanizar a las personas sin papeles que viven en los EE. UU. "Inmigrante sin estatus" es una alternativa más neutra.

**PERMISO DE REINGRESO:** es un documento de viaje similar a un certificado de identidad, emitido por el Servicio de Ciudadanía e Inmigración de los Estados Unidos para los residentes permanentes de los EE. UU., que les permite viajar al extranjero y regresar al país. Sin un Permiso de reingreso, es posible que a un residente permanente que ha pasado más de un año fuera del país se le niegue el reingreso a los EE. UU., alegando que ha dejado caducar su estatus de residente permanente.

**PERMISO HUMANITARIO:** el permiso humanitario se utiliza esporádicamente para permitir el ingreso temporario a los Estados Unidos a una persona que de otro modo sería inadmisibles, debido a una emergencia de fuerza mayor. Debe haber un motivo humanitario urgente o un beneficio público importante para que se conceda este permiso.

**INADMISIBLE:** describe a alguien que no está en condiciones de ingresar o permanecer legalmente en los EE. UU.

**DEPORTACIÓN/EXPULSIÓN:** cuando se ordena que alguien salga del país, o es expulsado del país.

**FRONTERA:** la frontera entre México y los Estados Unidos.

**COYOTE:** es un término que se refiere a aquellas personas que pasan gente de contrabando por la frontera, a cambio de dinero.

**PERMISO DE TRABAJO:** es un estatus especial otorgado por USCIS (Servicio de Ciudadanía e Inmigración de los Estados Unidos) que permite a una persona trabajar en los EE. UU. Quienes tienen la ciudadanía o la residencia permanente no necesitan permisos de trabajo.

**AJUSTE DE ESTATUS:** proceso por el cual algunos inmigrantes que ya se encuentran en los EE. UU. pueden solicitar el estatus de inmigrante permanente.

# ENTREVISTA CON LA AUTORA HILARY BETTIS

Ted Sod, nuestro dramaturgo de Educación, habla con Hilary Bettis sobre su trabajo en *72 Miles to Go...* (A 72 millas...)

**Ted Sod: ¿Dónde creciste y estudiaste? ¿Cuándo te diste cuenta de que querías escribir para el escenario y la pantalla?**

**Hilary Bettis:** Mi familia se mudó muchas veces durante mi infancia: Carolina del Sur, Carolina del Norte, Georgia y Colorado. Luego nos mudamos a una zona rural de Minnesota a la mitad de mi primer año en la preparatoria. Fui a una escuela pública pequeña, y nuestro plan de estudios giraba alrededor de la biblia, la abstinencia y la agricultura. Crecí entre caballos y gallinas, y me encantaba aprender sobre agricultura, pero la religión cada vez se hacía más difícil creer. A los 16, decidí que no quería estudiar más, y no tenía el más mínimo interés en ir a la universidad. Así que me mudé a Los Ángeles una semana después de mi graduación. Estuve dando vueltas de aquí para allá durante un tiempo, me metí en algunos problemas, pero L.A. también me abrió la puerta al mundo. Aprendí cómo las circunstancias definen nuestras decisiones, no nuestra dignidad. Comencé a preguntarme por qué las películas y la televisión nunca reflejaban las historias de la gente que me encontraba a diario. ¡Un día, me ofrecí como voluntaria en un teatro de North Hollywood para trabajar a cambio de comida! Estaban haciendo la producción de Muerte de un viajante.

Era la primera vez que veía teatro. ¡Y me deslumbró! Empecé a leer obras vorazmente. Y entonces me di cuenta de que la única forma de ver las historias de ese mundo que yo conocía era escribiéndolas. Así que aprendí a escribir por mi cuenta. Analizaba una obra, línea por línea, palabra por palabra, intentaba comprender lo que sucedía, y luego intentaba recrear mis propios personajes e historia basándome en esa estructura.

En el año 2013, conseguí una beca para Juilliard. Esa fue mi primera y única experiencia académica. La escuela acepta solo cuatro o cinco escritores por año, y la mayoría ya tiene sus diplomas universitarios y maestrías en bellas artes. Así que tuve que buscar la manera de no quedarme atrás. Y al estar en la compañía de escritores brillantes, talentosos, prolíficos y disciplinados bajo la tutela de Marsha Norman y Chris Durang pude comprender lo que significa ser una escritora seria.

**TS: ¿Qué te inspiró a escribir *72 Miles to Go...*? ¿De qué dirías que se trata la obra?**

**HB:** ¡Vaya, tantas cosas! Mi propia historia familiar, por ejemplo. Mi madre creció en Tucson, Arizona, y siempre cuenta lo maravilloso y mágico que era Tucson. Todos los personajes de la obra representan de algún modo a mi familia. Mi padre es pastor de la Iglesia Metodista, mis abuelos y mis hermanos se enlistaron en el ejército, mi madre es enfermera. Mi abuelo creció en Texas y fue víctima de racismo. Él creía que la única manera de sobrevivir era asimilarse a la vida Americana lo más posible, por lo que aprendió a hablar inglés sin acento, se rehusó a enseñarle español a sus hijos y negó cualquier cosa relacionada con la cultura mexicana. Siento que estoy en una búsqueda permanente para comprender quiénes somos y qué significa para mí esa identidad mexicana-estadounidense.

*72 Miles to Go...* en realidad es una historia de amor. Es sobre la lealtad inquebrantable entre Anita y Billy, sobre su profunda conexión e intimidad a pesar de no tener más que un teléfono para salvar la



Hilary Bettis

distancia. Es sobre los sacrificios que una familia hace por amor, sin importar lo que le cueste personalmente a cada uno: sus sueños, su educación, su seguridad.

**TS: ¿Cómo creaste esta obra? ¿Puedes revelar algo de ese proceso?**

**HB:** Michael Legg y Rachel Lerner-Ley me invitaron como artista especial a WildWind Lab en la Universidad Texas Tech, para trabajar en el desarrollo de una de mis obras con los estudiantes. Me pareció una excelente oportunidad para encarar una obra nueva. Terminé escribiendo las primeras 50 páginas en una semana. Pasé el resto del verano yendo de la residencia al taller y del taller a ensayos para otros proyectos, todo mientras intentaba terminar el guion. En esa época también estaba escribiendo para *The Americans*, y a través de esa serie aprendí muchísimo acerca de la escritura de dramas familiares. Joel Fields, el productor ejecutivo, y Joe Weisberg, coproductor y creador, siempre nos alentaron a escribir la versión más honesta e íntima de cada secuencia de la serie. Y eso fue lo que hice también en *72 Miles*. Después de terminar el primer boceto, hice unas primeras lecturas en Roundabout. Jill Rafson, la directora artística asociada de Roundabout, siempre fue una gran aliada a esta obra. Hice otras lecturas con la compañía teatral New Neighborhood, el festival PlayFest de Orlando Shakes y el festival Cruzando Fronteras de Two River Theater. La obra además fue finalista del Premio Susan Smith Blackburn. El Alley Theater de Houston hizo una producción simplificada, dirigida por el brillante José Zayas para el festival All New, y resultó ser una de las mejores experiencias de toda mi carrera.

La mayor parte del público en el Alley conectó con la obra a un nivel muy personal. Organizamos una función para más de cien estudiantes

de todo Houston, la mayoría jóvenes afroamericanos o latinos. Muchos de ellos nunca antes habían visto teatro. Yo estaba verdaderamente aterrada porque los adolescentes son críticos exigentes, dan su opinión sin reparos y te hacen saber lo que sienten. Pero estos chicos fueron, sin lugar a dudas, el mejor público que he tenido en mi vida. Se rieron, lloraron, aplaudieron de pie el discurso de graduación de Eva. La sala cobró vida de una forma tan pura y genuina. Los adultos a veces nos olvidamos de eso. José y yo organizamos una plática con ellos, y todos tenían sus propias historias. Algunos contaron que eran hijos de padres indocumentados, y que nunca antes se habían puesto a pensar en todo aquello que sus padres tuvieron que dejar atrás para que ellos pudieran llevar la vida que llevaban en los Estados Unidos. Otros dijeron que ver esta obra los hizo querer escribir, y que nunca pensaron que ser escritor fuera una posibilidad para ellos hasta ese momento.

**TS: Quería preguntarte sobre la colaboración con Jo Bonney, la directora. ¿Qué te llevó a querer trabajar con ella?**

**HB:** Jo Bonney es una de las directoras cuyo trabajo me dejó fascinada cuando me mudé a Nueva York. Su trabajo es real, pero con elementos teatrales. Ella entiende matices y su estilo es natural, pero permite que la historia informe lo teatral. No fue nada fácil encontrar a alguien que dirija esta obra, tuve que hacerme muchas preguntas difíciles sobre las necesidades de la obra, sobre representación y mis propias habilidades y debilidades. Al fin tenía muchas ganas de trabajar con una directora con experiencia que tuviese un gran dominio su disciplina. En verdad Jo no tiene otro interés aquí aparte de su deseo de honrar a estos personajes y a esta historia.

**TS: ¿Puedes contarme un poco sobre la decisión de hacer que Billy sea pastor de la Iglesia Unitaria? ¿Por qué era importante eso para ti?**

**HB:** Cuando eres hija de un pastor, pasas muchos domingos en la iglesia. Tengo recuerdos claros de mi padre sentado en la mesa de la cocina toda la semana escribiendo el sermón, murmurando las frases por toda la casa. Al igual que Billy, él es un hombre muy amable y considerado, que piensa que siempre hay lugar en la mesa para todos.

El Movimiento Santuario surgió en la década de 1980 en Tucson, Arizona, cuando muchos centroamericanos venían huyendo de guerras brutales en Guatemala y El Salvador. Reagan aprobó leyes que intentaban evitar que estos refugiados pidieran asilo político, y en su lugar los designó como "migrantes económicos". Muchos grupos religiosos (presbiterianos, unitarios, católicos, judíos y cuáqueros) comenzaron a darle asilo a estas personas para evitar que las deporten, lo que resultaría en una muerte segura. La Iglesia Unitaria de Tucson está muy activa con respecto a la protección de migrantes. Trabajan con la organización No Más Muertes, que brinda ayuda humanitaria a las personas que cruzan la frontera.

Billy encontró a Anita y a su hijo al borde de la muerte mientras hacía su labor humanitario en el desierto junto a la Iglesia Unitaria. Cuidó de ella hasta que se recuperó, se enamoraron perdidamente y nunca miraron atrás. A pesar de todos los obstáculos que aparecen en el camino, es eso, ultimadamente, lo que hace que esta obra sea una gran historia de amor.

**TS: ¿Cómo llegaste a desarrollar la relación de Billy con su hijastro, Christian?**

**HB:** Crecí en una casa llena de hombres. Tengo tres hermanos y tres hermanastros. Mi padrastro tuvo un papel muy importante en la vida diaria con mis hermanos, y yo los vi tratar de manejar esa compleja dinámica.

Creo que la relación entre Billy y Christian tiene que ver con el amor que estos dos hombres se tienen y lo mucho que se necesitan mutuamente, y como navegan esta relación de padre e hijo aun cuando no los une la sangre. Obviamente, Christian se siente

traicionado y devastado al descubrir que que es indocumentado y que Billy no es su padre biológico. La historia de Christian a lo largo de la obra, después de convertirse en padre, es darse cuenta de que él haría por su esposa e hijos lo mismo que hizo Billy. Creo que Billy realmente esperaba una especie de amnistía para los indocumentados. ¿De qué le sirve decirle a su hijo que no puede cumplir su sueño, cuando tal vez sí pueda cumplirlo? Y Billy tiene que reconciliar la realidad del mundo en el que vive con la manera en la que crió a su hijo.

**TS: ¿Cómo haces para mantener viva la inspiración artística?**

**HB:** Creo que lo que está sucediendo con las personas indocumentadas es el mayor problema de derechos humanos de esta generación. Como persona privilegiada que tiene una voz y una plataforma para hacerse escuchar, yo creo que tengo la responsabilidad de hacer todo lo que está a mi alcance para prestarle atención a este asunto. Marsha Norman nos lo decía constantemente, "hay que prestar atención". Esa es nuestra responsabilidad como escritores. Y esto es a lo que tenemos que prestarle atención hoy en los Estados Unidos.

**TS: ¿Tienes algún consejo para cualquier joven que desee escribir para el escenario o la pantalla?**

**HB:** El viejo dicho dice "escribe sobre lo que conoces". Antes odiaba ese dicho porque me parecía que iba en contra de la imaginación. Pero con los años me he dado cuenta de que no se trata tanto de ser literal, sino más bien de escribir sobre aquellas partes de ti que más te asustan. ¿Qué te hace vulnerable? ¿Cuáles son tus luchas internas más profundas? Creo que lo que sucede con muchos escritores que están iniciando, y lo digo desde mi propia experiencia, es que su primer instinto es irse en contra del mundo. O intentar ser recurrentes, comerciales, llamativos o responder a las modas. Cuando tienes el valor y la humildad para dejar eso de lado y escribir desde tu yo más profundo, más empático y honesto, es entonces cuando podrás conectar con las historias que solo tú puedes escribir. También es importante aprender a tener disciplina. Para mí, la diferencia entre ser principiante y ser profesional fue aprender a escribir cuando escribir era la última cosa que quería hacer, algo que sucede a menudo. •



# EL DREAM ACT Y EL PROGRAMA DACA

## LA PRIMERA "SOÑADORA"

En 1998, Tereza Lee, una joven indocumentada de 15 años de edad vio a su hermano menor ser atropellado por un coche. Luego vio a sus padres, aterrorizados ante la idea de involucrar a la policía, culpar al niño del accidente y pagar los costos médicos de su bolsillo. Este incidente puso en evidencia una dura realidad que la joven tendría que enfrentar al hacerse mayor: si su hermano, por ser indocumentado, no tenía acceso a la cobertura médica que necesitaba, ¿cómo podría ella, sin tener estatus legal, tener acceso a una buena educación?

Lee le confesó sus preocupaciones a una profesora, quien contactó al senador demócrata de Illinois Dick Durbin. El senador, conmovido por la historia de Lee y otras historias de jóvenes indocumentados, presentó en abril de 2001 ante el Congreso un proyecto de ley que se llamó Ley de Fomento para el Progreso, la Asistencia y la Educación para Menores Extranjeros (conocido como el DREAM Act).

## EL DREAM ACT EN LA ACTUALIDAD

El DREAM Act de 2001 tenía un fuerte apoyo de parte de los dos partidos políticos mayoritarios, y había grandes probabilidades de ser aprobado. Sin embargo, los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 causaron que las primeras audiencias, programadas para el 12 de septiembre, fueran canceladas, cambiando radicalmente el debate migratorio en los EE. UU. Desde entonces, se han presentado al menos diez versiones del DREAM Act, pero ninguna ha hecho ley. En 2010, el DREAM Act fue aprobado en la Cámara de Representantes, pero fue rechazado por el Senado. La Cámara de Representantes aprobó una versión actualizada del DREAM Act en 2019, pero es poco probable que se apruebe en el Senado.

## EL DACA

En 2012, ante la evidente incapacidad del Congreso de aprobar el DREAM Act o una ley similar, Obama respondió con una medida ejecutiva llamada Acción Diferida para los Llegados en la Infancia, conocida como DACA. DACA no es una ley; fue una decisión del Departamento de Seguridad Nacional que consistía en no proceder a la deportación de un grupo determinado de inmigrantes indocumentados. DACA no ofrece una vía para obtener la ciudadanía y debe renovarse cada dos años, pero sí permite a los beneficiarios estudiar y trabajar legalmente. Aquellos que se oponen a DACA alegan que el programa fue un abuso del poder ejecutivo, y que la facultad de crear políticas migratorias le corresponde únicamente al Congreso.

Para calificar para DACA, los solicitantes deben aplicar, pagar una cuota de \$495, y cumplir con ciertos requisitos, entre ellos:

- haber sido menor de 31 años de edad el 15 de junio de 2012
- haber llegado al país antes de cumplir 16 años de edad
- estar inscrito en la escuela, haberse graduado de la escuela secundaria, tener un certificado de Desarrollo de Educación General (GED), o estar retirado con honores del ejército
- no haber sido condenado por un delito grave, un delito menor significativo, o tres o más de delitos menores



El senador Dick Durbin (D-IL) saluda a Tereza Lee antes de una audiencia del Comité Judicial del Senado sobre el DREAM Act, 28 de junio de 2011

En el año 2017, DACA ya beneficiaba a casi 800,000 personas de los aproximadamente 1.3 millones de jóvenes elegibles a aplicar. Algunos estudios señalan que, tras

obtener DACA, los beneficiarios lograron conseguir mejores empleos, crear pequeños negocios, abrir cuentas bancarias, comprar viviendas y obtener títulos universitarios, actividades que constituyen un valioso aporte a sus comunidades y a la economía nacional.

## EL FIN DEL DACA

En septiembre de 2017, el presidente Trump anunció el fin de DACA: dejarían de aceptar solicitudes y solo permitirían la renovación de dos años durante un lapso de tiempo limitado. En caso de que el plazo de validez del DACA hubiera caducado, las personas ya no estarían protegidas contra la deportación. Las demandas judiciales contra el gobierno no se hicieron esperar. En enero del 2018, un juez federal de California ordenó que el gobierno debía seguir aceptando solicitudes mientras se resolvían los procesos judiciales.

## LA CORTE SUPREMA

En noviembre del 2019, la Corte Suprema escuchó los argumentos de tres casos unificados vinculados al DACA. Aquellos a favor de mantener el programa sostuvieron que, como una gran cantidad de personas dependen del DACA, el gobierno de Trump tiene la obligación de dar una explicación más concreta de por qué busca ponerle fin al programa. Desde el punto de vista jurídico, el gobierno podría cancelar DACA si emite un informe con una explicación detallada. Este proceso busca aplazar el cierre de DACA hasta que se apruebe el DREAM Act o hasta que asuma un nuevo gobierno.

Se espera que la Corte Suprema tome una decisión a principios de 2020. •



# EN PRIMERA PERSONA: ADOLESCENTES NEOYORQUINOS Y SU EXPERIENCIA CON LA INMIGRACIÓN

El equipo de Upstage Guide conversó con jóvenes graduados de escuelas secundarias de la ciudad de Nueva York cuyas familias han tenido contacto con el sistema migratorio. Las fuentes son anónimas para proteger sus identidades y las de sus familias.



## “SOY LA ÚNICA PERSONA EN MI FAMILIA QUE TIENE DOCUMENTACIÓN.

Siempre que volvía de la escuela, sentía un miedo terrible. Hay un temor en los hijos y hermanos de inmigrantes indocumentados, y es que pueden llevárselos en cualquier momento. Y crecemos con este miedo, aún sabiendo que nada nos puede pasar a nosotros, porque somos ciudadanos. Pero puede pasarle al resto de la gente que nos rodea”.



## “MIS DOS HERMANOS ESTÁN PROTEGIDOS BAJO DACA.

Han tenido muchas oportunidades, pero no las oportunidades que ellos hubieran querido tener. Pudieron obtener sus licencias de conducir y permisos de trabajo, y les resultó mucho más fácil conseguir empleo. Uno de mis hermanos abrió su propio negocio, y le está yendo muy bien. Pero a mi otro hermano se le hace bastante más difícil, y me cuesta verlo pasar por eso. Él quería entrar al ejército, y muchas otras cosas que no puedes hacer cuando eres indocumentado. Al menos podía trabajar. Tenía un trabajo que odiaba con toda su alma, pero era mejor que nada. Por eso él siempre estuvo agradecido por tener temporalmente la protección de DACA, antes de que todo se volviera una cuestión tan debatida y controversial. Ahora que el futuro del DACA está en el aire, es una época espantosa para mis hermanos y para mí”.




## “AUNQUE TÚ TENGAS DOCUMENTACIÓN, HAY MUCHO QUE PUEDES HACER PARA AYUDAR A LOS INMIGRANTES INDOCUMENTADOS.

Puedes generar espacios seguros para que los inmigrantes vivan y prosperen en esta ciudad y en este país, pero también hay que generar espacios para que ellos den su testimonio y cuenten sus historias. Debemos dejar de hablar por ellos y hacer suposiciones, porque cada historia es diferente”.



## “NO CREAS TODO LO QUE SE DICE ACERCA DE LOS ‘INMIGRANTES ILEGALES’.

Ni siquiera me gusta el término 'ilegal'. El término indocumentados tiene una connotación negativa, y no vemos que ellos son la base de mucho de lo que sucede en esta ciudad”.



“Cuando era más joven, fue más difícil, porque mi madre y mi padre eran inmigrantes y me daba miedo que los arrestaran y los enviaran de vuelta a México. Ahora que ambos son residentes legales, dejé de cargar con esa presión y

## YA NO TENGO QUE PREOCUPARME DE QUE LES SUCEDA ALGO MALO”.

# ENTREVISTA CON LA DIRECTORA JO BONNEY

Ted Sod, nuestro dramaturgo de Educación, conversó con Jo Bonney sobre su trabajo en *72 Miles to Go...* (A 72 millas...)

**Ted Sod:** ¿Dónde naciste y donde estudiaste? ¿Qué maestros y artistas tuvieron una profunda influencia en ti y marcaron tu carrera como directora?

**Jo Bonney:** Nací en Australia y fui a la Universidad de Sídney, estudié en la Facultad de Artes de Sídney. Después de mi graduación, me dediqué algunos años a viajar. Creo que la mayor influencia que tuve en mi carrera como directora fue ser expuesta desde joven a la increíble diversidad de tradiciones narrativas de los países que visité. Más adelante, me cautivó la escena de los años ochenta y noventa de downtown Nueva York. Me encontré con obras dirigidas por artistas como JoAnne Akalaitis (que trabajaba con Mabou Mines), Richard Foreman y Ping Chong. Estaba fascinada con la fusión de danza y narración oral que lograron Bill T Jones y Arnie Zane. Muchas de las obras que me llamaban la atención se presentaban en el Public Theatre, bajo su fundador Joe Papp. Él tenía un compromiso hacia las obras nuevas de escritores diversos que en esa época no era necesariamente la norma en el teatro. Su apoyo fue sumamente importante. Joe literalmente me llevó a definirme como directora, y me alentó a usar mi experiencia en la escuela de artes para encontrar mi propia visión como directora.

**TS:** ¿Por qué elegiste dirigir la obra de Hilary Bettis *72 Miles to Go...*? ¿De qué manera estás colaborando con Bettis en esta nueva obra? ¿Qué preguntas le hiciste sobre su obra? ¿Estás involucrada en el proceso de reescritura y desarrollo?

**JB:** Mi carrera como directora ha sido dedicada a desarrollar y producir nuevas obras, por lo que he leído cientos de obras nuevas en todas sus fases de desarrollo. Siempre me entusiasma leer guiones nuevos que abordan un tema actual de un modo original que aporta una nueva perspectiva. Por eso reaccioné tan bien a la voz narrativa de Hilary. Parece sencilla sin serlo, y nunca apela al sentimentalismo. Gran parte del humor y del peso emocional de la historia se siente genuino, y nace de la experiencia personal de su familia. Creo que todos somos plenamente conscientes de la situación inestable en que se encuentra el asunto de la inmigración en este país, pero tendemos a perder de vista a los individuos que están en el centro de estas pólizas. Quizás porque yo también soy inmigrante, siempre sentí curiosidad hacia lo que significa ser estadounidense, y cómo las actitudes hacia las olas migratorias del pasado han cambiado con el tiempo.

Participé en el desarrollo de muchas obras que no tenían más que algunas escenas o el primer acto, pero el guion de Hilary ya estaba bastante completo cuando lo leí por primera vez. Un taller que hicimos en octubre resultó muy productivo porque, hasta que no se ha terminado la primera producción completa de una obra, el proceso de reescritura y desarrollo no se detiene. Logramos comprender mejor cómo las personas percibían la historia y dónde necesitábamos aclarar algunos momentos. Ambas queríamos evitar la sobreexposición a destiempo de la obra, pero en los meses siguientes descubrimos que había momentos en que hacía falta añadir una referencia a una fecha o evento para mantener al público al corriente de la información. Mi relación con los dramaturgos siempre se basa en ponerme del lado de la audiencia, y simplemente hacer preguntas, lo básico: "¿Por qué?", "¿Cómo?", "¿Qué pasa si...?".



**TS:** ¿Puedes revelarnos algo de tu proceso como directora? ¿Cómo te preparaste para dirigir esta obra? ¿Tuviste que investigar mucho para entrar en el mundo de la obra? ¿Cómo es el ambiente dentro de tu sala de ensayo?

**JB:** El primer paso es simplemente leer el guion una y otra vez, familiarizarme con cada personaje y su crecimiento, el sonido de sus voces. Tras conversar varias veces con la autora o el autor, busco más a fondo para comprender cuál fue el impulso inicial para escribir esa historia en particular. ¿Hay algo personal en la historia? ¿En qué parte del proceso se encuentra, y qué espera lograr al compartir esa historia con los demás? Comienzo a visualizar opciones, a pensar en cómo todo cobrará vida en el escenario. Soy consciente de que, a pesar de prestar atención todos los días a las noticias y de estar continuamente leyendo artículos y libros, tengo un conocimiento bastante básico de historia y política contemporánea. Es suficiente para participar con confianza en cualquier discusión del tema, pero no llega a ser una comprensión profunda o real de los temas. Al empezar a trabajar en *72 Miles*, sentí la obligación de estudiar acerca de las diversas pólizas que se hicieron ley durante los distintos gobiernos en los EE. UU. Casualmente, tenía programado un viaje de un mes a México en el otoño, y eso me dio la magnífica oportunidad de hablar con decenas de personas y tener una perspectiva más personal del asunto. Una de las cosas que más me impactó fue comprender mejor la historia de Estados Unidos con México, y el hecho (que ahora me resulta) obvio de que muchas familias mexicanas tienen sus raíces en esta tierra, que ahora es parte de los EE. UU., desde antes de las primeras colonias.

Mi objetivo principal en todo el proceso, en la sala de ensayos, con

la producción técnica y en el teatro es crear un ambiente abierto y colaborativo. Todos nosotros, los actores, los diseñadores y el equipo de stage management, nos unimos para hacer esta producción porque nos apasiona contar la historia de la autora, y por eso me llena de emoción cada una de las posibilidades que se gestan en la sala.

**TS: Para ti, ¿de qué se trata 72 Miles to Go...? ¿Te parece que producir esta obra en 2020 tendrá alguna impacto en la forma de tratar a los inmigrantes indocumentados en este país?**

**JB:** Primero que nada, 72 Miles se trata de una familia, y concretamente, de una familia estadounidense. Con Hilary hablamos de que esta es una historia de amor entre Anita y Billy, pero también la historia de sus tres hijos, Christian, Eva y Aaron, y su forma de atravesar los años que marcarán su persona. La familia comparte las fechas importantes que son universales y comunes a todas las culturas: cumpleaños, aniversarios, bailes y ceremonias de graduación, primeros empleos, matrimonios y el nacimiento de los hijos.

La familia es una compleja combinación de personas de distintas generaciones de origen mexicano-estadounidense, estadounidenses de primera generación (es decir, que EE. UU. es el único país y única cultura que conocen), e inmigrantes indocumentados. Esto pone a la familia, y a las vidas de estos niños, en el centro de un drama socio-político mayor, que es la actitud problemática que Estados Unidos tiene hacia los inmigrantes. La historia recorre, a lo largo de ocho años, y cuenta como cada uno de los miembros de la familia es afectado. No puedo asegurar que presentar esta obra afectará de algún modo las polizas actuales, pero sí espero que pueda reorientar el discurso y poner el enfoque en el individuo.

**TS: A la hora de seleccionar el elenco, ¿qué estabas buscando? ¿Qué características necesitabas?**

**JB:** Queríamos contar no solamente con un reparto de ascendencia latina, sino también con el mayor número posible de actores mexicano-estadounidenses. Durante la selección, nos enfocamos en formar una familia creíble y en hallar un elenco que tuviera un compromiso sincero con darle voz a esta historia. Abarcar un período de ocho años es un gran desafío, en especial con personajes adolescentes, y tuvimos muchísima suerte con este increíble reparto.

**TS: ¿Cómo se manifestará la obra desde el aspecto visual? ¿De qué maneras estás colaborando con todo tu equipo de diseño? ¿Habrá música original?**

**JB:** Tengo una larga trayectoria junto a varios de mis colaboradores y, como siempre, confío en su experiencia y aportes para que me ayuden a poner la obra en contexto. La fragilidad que tiene el sentido de "hogar" para esta familia sentó las bases para que Rachel Hauck, mi escenógrafa, y yo concretáramos el concepto para el escenario. Para mostrar el paso del tiempo (ocho años, desde 2008 hasta 2016, durante la presidencia de Barack Obama) y los diferentes lugares, hacía falta tener un espacio fluido, algo que Lap Chi Chu, nuestra diseñadora de iluminación, podía crear a la perfección. Deposito mi absoluta confianza en Emilio Sosa, que ha trabajado conmigo durante casi veinte años, para encontrar el vestuario justo cuidando hasta el último detalle, y llevar los personajes de la adolescencia a sus veintitantos. El sonido de la obra es algo de lo que mi diseñadora de sonido, Elisheba Ltoop, tiene un manejo impecable. Como bien observó, jóvenes como ella y los de la obra son una especie de "niños de la tercera cultura", que combinan elementos y estilos musicales hasta formar una fusión híbrida que se adapta a ellos. Esto se da más que nada en ciudades hermanas sobre la frontera como Tucson y Nogales.

**TS: ¿Cómo haces para mantener viva la inspiración artística? ¿En qué otros proyectos estás trabajando?**

**JB:** No quiero sonar superficial, pero la vida misma me llena de inspiración. No deja de exigirnos que miremos a nuestro alrededor y nos hagamos responsables de lo que sucede, que contemos las historias de nuestro tiempo. Me entusiasma saber que una obra que dirigí hace dos temporadas, *Cost of Living*, de Martyna Majok, llegará a Broadway este otoño y tendrá la posibilidad de ser vista por un público mucho más amplio. Es una obra muy bella, desgarradora y cómica. Además, ganó el Premio Pulitzer en el 2018.

**TS: ¿Tienes algún consejo para cualquier joven que quiera dirigir obras de teatro?**

**JB:** El teatro te abre las puertas a un mundo de posibilidades fantásticas, pero también puede ser una especie de burbuja herméticamente cerrada. Les aconsejaría que no pierdan el contacto con otras formas de arte, que vayan a ver música en vivo, danza y artes visuales tanto como van al teatro, y que viajen siempre que sea posible, para ver el mundo desde una perspectiva diferente. No pierdan la sed de contar esas historias que los emocionan y que sienten como un reto personal. •



Jacqueline Guillén, Triney Sandoval, Tyler Alvarez,  
y Bobby Moreno en *72 Miles to Go...*

Fotografía: Jeremy Daniel

# POLÍTICA MIGRATORIA ESTADOUNIDENSE ENTRE 1790 Y 2016

**“LLEGAMOS A LOS ESTADOS UNIDOS, por nuestra propia cuenta o a través de nuestros ancestros, para perfeccionar los ideales del hombre, para que pueda conocer cosas mejores que las ya conoce, para eliminar lo que divide y consolidar lo que unifica.”**

**-WOODROW WILSON**

## EARLY IMMIGRATION POLICY LAS PRIMERAS POLÍTICAS MIGRATORIAS

Antes del siglo XX, las polizas migratorias de los Estados Unidos se centraban principalmente en aquellas personas que migraban desde Europa (y, con el pasar de los años, en cómo impedir su ingreso). La Ley de Naturalización de 1790 permitía solicitar la ciudadanía a "personas blancas libres y de 'buena moral', que hayan vivido en los Estados Unidos durante un período de dos años o más". A esta ley le siguió la Ley de Tercera Clase de 1819, conocida también como Ley de Manifiesto de Inmigrantes, que exigía condiciones mejoradas y más humanas en los viajes transatlánticos para aquellos individuos. "La ley imponía una severa multa (\$150, o lo que en 2019 serían \$3,000 dólares) por cada persona que excediera el límite de dos pasajeros por cada cinco toneladas del peso de la embarcación. También establecía provisiones mínimas (60 galones de agua y 100 libras de 'pan' por pasajero), pero solo se controlaban estas raciones en los barcos que partían de los Estados Unidos hacia Europa, y no en las embarcaciones de migrantes que llegaban al país". Sin embargo, rara vez se cumplía con estas "reglamentaciones". También se les exigía a los capitanes presentar una lista con la información demográfica de todos los pasajeros, incluyendo edad, sexo, ocupación, país de origen y destino final. A pesar de tener un buen propósito, este requisito se convirtió en el primer intento



Historieta política que muestra a miembros del partido Know-Nothing buscando negarle trabajo en Brooklyn a un grupo de inmigrantes; imagen de: Biblioteca del Congreso



Historieta política de 1921 que exhibe los resultados prácticos del «Sistema de cuotas»; imagen de: Biblioteca del Congreso

de "registrar la nacionalidad de los inmigrantes, algo que más adelante llevó a imponer cuotas y a prohibir el ingreso de ciertos grupos étnicos", un problema que llegaría a un punto crítico a principios del siglo XX.

## SIGLO XIX

A la recopilación de información demográfica le siguió rápidamente una ola de rechazo hacia los inmigrantes. En primer lugar se formó el partido "Know-Nothing" (Sabelonadas) en la década de 1840. Este partido político fue fundado a raíz del creciente número de inmigrantes de origen alemán e irlandés. En 1882, este rechazo a los inmigrantes se volvió la norma con la Ley de Exclusión de los Chinos, que prohibió por completo el ingreso a los EE. UU. de todas las personas de China. A esto le siguió la Ley de Inmigración de 1891, que prohibió "la inmigración de personas que practiquen la poligamia, personas condenadas por cometer ciertos delitos y personas enfermas".

Para lograr un procesamiento más formal de los recién llegados, se abrió el primer puesto de control de inmigración de los Estados Unidos en enero de 1892 en la Isla Ellis, frente a la costa de Manhattan. Desde 1892 hasta 1954, La Isla Ellis funcionó como puerto activo de ingreso de inmigrantes, mayormente europeos, a los Estados Unidos. En ese período, más de 12 millones de inmigrantes llegaron al continente americano a través de la Isla Ellis.

## SIGLO XX

Las leyes tipificaron y restringieron la inmigración cada vez más durante el siglo XX. En febrero de 1907, el presidente Theodore Roosevelt firmó el "Acuerdo de Caballeros" con Japón. El rápido aumento de inmigrantes japoneses en California derivó en la preocupación por una eventual pérdida de puestos de trabajo y disminución de salarios, por lo que Japón acordó limitar el flujo de emigración y reducirlo únicamente a empresarios y comerciantes. Por su parte, el presidente

Roosevelt eliminó la segregación racial de estudiantes japoneses en las escuelas de San Francisco. Diez años más tarde, se instauró un requisito de lectura para los inmigrantes que llegaran a los EE. UU., algo que paralizó la inmigración proveniente de la mayoría de los países asiáticos.

Tal vez la ley más conocida dentro de las políticas de control migratorio es la Ley de Inmigración de 1924, que instauró el infame sistema de "cuotas". Con este sistema, "los Estados Unidos [emitían] visas de inmigración para el 2 por ciento del total de individuos de cada nacionalidad que residían en los EE. UU. de acuerdo con el censo de 1890". En consecuencia, la inmigración ilegal comenzó a aumentar. Esto llevó a la creación de la Patrulla Fronteriza en 1924, que se dedicó concretamente a controlar la inmigración en las fronteras de Estados Unidos con Canadá y México. Décadas más tarde, se revocó el sistema de cuotas gracias a dos medidas legislativas: la Ley McCarran-Walter de 1952, que puso fin a la exclusión de inmigrantes asiáticos, y la Ley de Inmigración y Nacionalidad de 1965, que abolió el sistema de cuotas por completo.

### INMIGRANTES DE AMÉRICA CENTRAL Y AMÉRICA DEL SUR

Como cada vez había un mayor número de migrantes que provenían de México y otros países de América Central y América del Sur, también aumentó el número de políticas migratorias dirigidas a los países de aquellas regiones. Algunas de estas políticas se crearon específicamente para brindar ayuda, como la Ley Simpson-Mazzoli, que concedía amnistía a más de tres millones de inmigrantes indocumentados que estuvieran viviendo en los Estados Unidos en el año 1986, y que beneficiaba únicamente a inmigrantes de América Central y América del Sur.

### EL PROGRAMA BRACERO

Quizás el ejemplo más notorio y a la vez menos conocido de las políticas migratorias entre los Estados Unidos y México es el Programa Bracero.

El Programa Bracero se generó a partir de acuerdos bilaterales entre los EE. UU. y México, que permitían a hombres mexicanos trabajar temporalmente en los Estados Unidos con contratos de corto plazo, sobre todo para el mercado laboral agrícola. Desde 1942 hasta 1964, se contrataron 4.6 millones de trabajadores braceros.

El Programa Bracero no tuvo gran aceptación en esa época, debido a muchas de las mismas preocupaciones que los críticos alegan que la gente tiene hoy en día para desconfiar de los trabajadores migrantes. Según el Archivo Histórico del programa, "los ciudadanos mexicanos, desesperados por trabajar, estaban dispuestos a aceptar los trabajos más arduos a cambio de un salario que la mayoría de los estadounidenses no aceptaría. La preocupación de los trabajadores agrícolas que vivían en

los Estados Unidos era que los braceros podían competir por los mismos puestos de trabajo y aceptar un precio menor. En teoría, el Programa Bracero aseguraba la protección tanto de los trabajadores locales como de los mexicanos... [Estas medidas] por ejemplo, garantizaban: el pago del mismo salario que percibían en cada zona los trabajadores estadounidenses; empleo durante tres cuartas partes del período de contrato; una vivienda digna, gratuita y con buenas condiciones sanitarias; comidas decentes a precios razonables; seguro laboral a cargo del empleador; y transporte gratuito de regreso a México tras finalizar el contrato... En la práctica, muchas de estas reglas fueron pasadas por alto, y tanto los trabajadores mexicanos como los locales salieron desfavorecidos mientras los productores se beneficiaban de la abundante mano de obra barata".

### POLÍTICAS MIGRATORIAS EN EL SIGLO XXI

Después de los trágicos acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, la política migratoria estadounidense se volvió mucho más severa con respecto a los inmigrantes de Medio Oriente. Según un informe del GSC Quarterly, "de las 37 medidas de seguridad implementadas por el gobierno desde los ataques del 11 de septiembre, 25 se dirigen explícita a personas árabes o musulmanas".

También en el año 2001, los senadores Dick Durbin y Orrin Hatch redactaron el primer proyecto del DREAM Act, con el fin de ofrecer una vía para obtener la ciudadanía a niños indocumentados que habían llegado a los EE. UU. junto a sus padres; sin embargo, la ley no se aprobó. En el año 2012, el presidente Obama emitió una orden ejecutiva que brindaba protección a los llamados "Soñadores". DACA protege a este grupo contra la deportación, pero no ofrece una vía para obtener la ciudadanía.

En 2017, el presidente Trump emitió dos órdenes ejecutivas que intentan detener la inmigración proveniente de seis países predominantemente musulmanes. Estas órdenes fueron desafiadas tanto en tribunales estatales como federales, pero volvieron a emitirse en distintas versiones. En 2018, la Corte Suprema ratificó una tercera versión del veto migratorio que limita el ingreso a personas de siete países diferentes. •



# ENTREVISTA CON LA ACTRIZ JACQUELINE GUILLÉN

Ted Sod, nuestro dramaturgo de Educación, conversó con Jacqueline Guillén sobre su trabajo en *72 Miles to Go...*

**Ted Sod: ¿Dónde naciste y donde estudiaste? ¿Tuviste algún maestro que haya tenido una profunda influencia en tu carrera como artista?**

**Jacqueline Guillén:** Nací y me crié en la ciudad de Matamoros, en Tamaulipas, México. Es una ciudad fronteriza que colinda con Brownsville, Texas. Aunque tengo doble ciudadanía, viví en México la mayor parte de mi infancia. Teníamos que levantarnos todos los días a las cinco de la mañana para cruzar la frontera y asegurarnos de no perder demasiado tiempo en la aduana. A mi mamá, que trabajaba para el distrito escolar de la zona, le encantaba llegar temprano, por lo que nos quedábamos durmiendo dentro del coche en un estacionamiento vacío hasta que llegaran todos los demás.

Cuando mis padres se separaron, nos fuimos a vivir con mi abuela a Brownsville, Texas, para hacer menos complicada nuestra situación. Creo que ese es el único motivo por el que descubrí el teatro. Yo era la típica nerd de la banda escolar, y así fue mi vida en toda la escuela secundaria. Cuando empecé la preparatoria, me pusieron por accidente en una clase de teatro. Estaba indignada, porque eso implicaba tener otra cosa de la que preocuparme además de convertirme en la mejor flautista que jamás haya existido –mi anhelo principal en esos tiempos–. Pero me enamoré de la actuación desde el primer día.

Mi profesora de teatro de la escuela cambió el horario de los ensayos para ajustarlo a mi agenda. Tenía ensayo con la banda de 4 a 6 de la tarde, y ensayo de teatro desde las 6 y media hasta que terminábamos. Jamás he dejado nada en mi vida, y mi profesora de teatro sabía que no iba a renunciar a la banda, algo por lo que estaré eternamente agradecida. Creo que no habría descubierto mi amor infinito por el arte de la actuación si mi profesora de teatro no me hubiera facilitado el acceso.

Y para terminar de responder a esta pregunta, tengo que nombrar a Jeremy Torres, que cambió mi vida como artista mientras estudie en la Universidad Estatal de Texas. Falleció hace algunos años, pero creo que no sería la artista que soy hoy si no fuera gracias a él.

**TS: ¿Por qué elegiste actuar en la obra *72 Miles to Go...* interpretando el papel de Eva? ¿Qué fue lo que te resultó más emocionante o desafiante de este papel?**

**JG:** Hace algunos años leí una de las primeras versiones de esta obra. La seguí durante un largo tiempo, y cuando me enteré de que Roundabout iba a presentarla esta temporada, me puse como loca. Participo en las audiciones principales de *Equity*; molesto a mi manager para que me recomendara y me puse en contacto con Hilary Bettis, la autora. Hasta planeé un viaje alrededor de las fechas de las audiciones, para estar cerca por si acaso, ¡y todavía no me habían convocado siquiera!

No son muchas las oportunidades que tengo de contar historias acerca de dónde vengo. No circulan muchas historias acerca de la frontera. Estoy muy contenta de explorar el papel de Eva en todos los sentidos. Es una joven que debe madurar rápido para cuidar de toda su familia y convertirse en una especie de madre. De repente pone su vida en pausa para asegurarse de que su familia esté bien. Vemos cómo Eva



Jacqueline Guillén

pasa de ser una joven de 17 o 18 a cumplir 25 años. Los cambios que ocurren en esas edades son tan sutiles, que será un gran desafío. En muchos casos se pregunta qué pasaría si las cosas hubieran sido diferentes, o piensa en las cosas que podría haber hecho, pero todo tiene un costo, y todo eso forma parte de la persona en la que Eva se convierte.

**TS: ¿Puedes revelarnos algo de tu proceso como actriz? ¿Qué tipo de preparación o investigación tuviste que hacer para interpretar este papel?**

**JG:** A la hora de prepararme para un papel, tengo la cabeza en todos los lados. Yo lo llamo "caos organizado". Y siempre cambia dependiendo del proyecto o del personaje. Siempre me enfoco en la información que el autor o la autora me da. Me enfoco en la conducta de mi personaje y justifico todo lo que dice y todo lo que hace. Escribo bastante. También medito bastante. Algo que siempre está presente en mi proceso es la cantidad de preguntas que hago. Me voy a dormir pensando en el texto, en momentos individuales y en las relaciones personales del personaje, y muchas veces me despierto en medio de la noche con alguna revelación. Mi cerebro no se detiene ni siquiera después de la función.

**TS: Para ti, ¿de qué se trata la obra? ¿En qué sentido el personaje de Eva es relevante para ti? ¿Podrías compartir con nosotros qué fue lo primero que pensaste acerca de Eva?**

**JG:** Creo que la obra se trata del sacrificio. Cada uno de los personajes tiene que ceder una parte de sí para sobrevivir. Cuando

mis padres se divorciaron, me convertí en la mano derecha de los dos. Ayudaba a mi mamá con mi hermano pequeño, que en ese momento tenía tres años de edad. Con mi papá, me convertí en la "mujercita" de la casa. Me identifico mucho con Eva. Eva sabe sobresalir, es fuerte, cariñosa, está llena de ambición y trata constantemente de superarse.

**TS: ¿Podrías contarnos acerca de cómo ves la relación entre Eva y su madre, su padre y sus hermanos?**

**JG:** No sé muy bien cómo responder a esa pregunta a esta altura del proceso, pero me entusiasma pensar qué cosas voy a descubrir a través de la dinámica entre el elenco. Lo que sí sé es que hay mucho amor en esta familia. Harían cualquier cosa el uno por el otro, y creo que eso afecta sus relaciones a nivel personal.

**TS: ¿Qué es lo que buscas en un director cuando estás colaborando en un papel para una obra nueva?**

**JG:** Me llevo mejor con directores que tienen una clara noción y visión de qué es lo que buscan o de cómo quieren contar la historia, pero que también dan lugar a que las cosas se desarrollen a lo largo del proceso. Me encanta trabajar con directores que hacen preguntas para guiar a los actores, y nos brindan la confianza para explorar las posibles respuestas. Yo logré esto de una manera asombrosa durante el proceso de audiciones, y si no estabas yendo por donde ella quería llevarte, entonces reformulaba la pregunta para mostrarte de nuevo el camino. Nunca te decía cuál era la respuesta "correcta", sino que hacía preguntas para guiarte y tomaba lo que uno ofrecía.

**TS: ¿Cómo haces para mantener viva la inspiración artística?**

**JG:** Con la música. Amo escuchar música. Música de todos los estilos. Crecí escuchando a algunos de los grandes íconos musicales de México. ¡Su forma de contar historias es increíble! La música

instrumental, sobre todo si se destacan los instrumentos de viento, hace vibrar mi corazón y estimula mi mente. También veo mucha –y digo MUCHA– televisión, programas de todos los géneros. Cada vez que descubro una nueva serie, o a un nuevo actor o actriz, me gusta averiguar todo al respecto. Me encanta ver todas sus entrevistas. Cuando encuentro una entrevista, me entusiasma descubrir acerca de la trayectoria de un artista y saber cómo llegó a donde está. Sobre todo los artistas de color, ¡y las mujeres de color! Más en lo personal, mantengo viva la inspiración gracias a mis amigos. Si tengo algún bloqueo artístico, me encuentro con ellos y dedicamos el día a crear algo, lo que sea.

**TS: Algunos estudiantes leerán esta entrevista y querrán saber qué es lo que se necesita para trabajar como actriz. ¿Qué les aconsejarías a estos jóvenes que quieren subirse al escenario?**

**JG:** Asegúrate de tener en claro por qué estás eligiendo esta carrera. Ser actor puede ser agotador. La ciudad de Nueva York es agotadora. Es un esfuerzo constante. Realmente tienes que desearlo más que a nada en el mundo. Descubre qué te sirve a ti como artista. La escuela no es para todos, pero capacitarse es imprescindible. Si alguna vez intentaron desalentarte en un entorno académico, ¡NO TE RINDAS! Algunas de las personas más exitosas en el mundo del espectáculo tuvieron que escuchar a algún profesor decir que no tenían el talento necesario. Confía en tu intuición y sigue adelante. Pero sobre todo, siempre sé fiel a ti mismo. Trabaja con gente que admiras. Busca la amistad de personas que te estimulen. Improvisa. Descansa cuando puedas, trata de ahorrar dinero, haz contactos sinceros. Encuentra a las personas que te hacen bien, y aférrate a ellas con todas tus fuerzas. Contar con su apoyo te ayudará a superar las épocas sin trabajo. Y pase lo que pase, siempre hazlo por amor al arte. •



Jacqueline Guillén y Triney Sandoval  
en *72 Miles to Go...*

Fotografía: Jeremy Daniel

# LA EXPERIENCIA DEL INMIGRANTE INDOCUMENTADO

La historia de Anita (una mujer mexicana que cruzó la frontera de EE. UU., formó una familia con su esposo estadounidense, y luego fue separada de sus seres queridos) refleja la experiencia de millones de personas. Si bien muchos mexicanos han llegado a los EE. UU. a lo largo de la historia, la Ley Patriótica de 2001, que se promulgó después de los atentados del 11 de septiembre con el fin de prevenir el terrorismo, cambió el enfoque del país con respecto a la inmigración. Durante los años en los que transcurre la obra (2008-2016), muchas familias a ambos lados de la frontera se han visto gravemente afectadas por las distintas políticas migratorias restrictivas.

## FRONTERA DE EE. UU. CON MÉXICO: INGRESOS DIARIOS EN LOS PRINCIPALES CONTROLES FRONTERIZOS EN 2018

El mapa muestra un promedio del total de personas que cruzan cada día la frontera hacia los EE. UU., ya sea en coche, en autobús o a pie.



### ¿QUIÉN DECIDE QUIÉN PUEDE INGRESAR?

Ya sea que busquen huir de la violencia en sus países, tener mejores oportunidades de trabajo o simplemente poder vivir con sus familias, los inmigrantes indocumentados están a la merced de cada presidente y sus prioridades. *72 Miles to Go...* se enfoca en los años de Bush y Obama, y termina poco antes de la elección de Trump. Durante el segundo mandato de George W. Bush (2004-2008), el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas (ICE) reforzó el control migratorio, comenzó a deportar un número mayor de inmigrantes y a recluirllos también en centros de detención. Durante la presidencia de Barack Obama (2009-2016), la cantidad total de deportaciones fue significativa, pero equivalió a la mitad de la que se registró en cada una de las administraciones presidenciales anteriores. Obama intentó que la aplicación de medidas se centre en los inmigrantes indocumentados con antecedentes penales, y no la deportación de niños indocumentados que llegaron en la infancia.

### ¿QUIÉN CRUZA LA FRONTERA?

El ingreso de mexicanos a los EE. UU. aumentó de forma constante durante el siglo XX, en especial después de la década de 1980. Pero, la obra se desarrolla en una época en que la inmigración de mexicanos a EE. UU. estaba disminuyendo. Esto se debió a que las condiciones en México estaban mejorando, a las leyes más estrictas contra la inmigración ilegal y a la recesión económica del año 2008. La cifra anual de mexicanos que cruzaban ilegalmente la frontera o incumplían con su visa se redujo de aproximadamente 525,000 en 2004 a menos de 100,000 en 2010. Mientras tanto, cada vez más gente que cruzaba la frontera provenía de países centroamericanos como Honduras, El Salvador y Guatemala, y venía escapando de la violencia de pandillas.

### ¿CÓMO CRUZAS LA FRONTERA?

Mientras los EE. UU. reforzaban el control en la frontera, comenzó a crecer la industria ilegal de contrabando de migrantes. Muchas personas contratan "coyotes" (que, en su



mayoría, son ciudadanos estadounidenses de ascendencia hispana) para que las guíen en el cruce de la frontera. Los coyotes transportan a los migrantes, les brindan comida, los hacen pasar por los controles migratorios y los llevan hasta "casas de seguridad", donde permanecerán escondidos de las autoridades. En 2015, la tarifa típica era de \$800 para ir de una ciudad mexicana fronteriza a una ciudad estadounidense cerca de la frontera sur, aunque ese valor se duplicaba si se pretendía llegar a una ciudad más grande como Phoenix o Houston. Pero las personas que cruzan la frontera se exponen a muchos riesgos al confiar en un extraño, ya que estos pueden robarles sus pertenencias, entregarlas a las autoridades, secuestrarlas para exigir rescate o incluso someterlas a abusos sexuales.

### ¿CÓMO PERMANECER EN LOS EE. UU. (LEGALMENTE)?

Cuando alguien ingresa ilegalmente a los EE. UU., el proceso para solicitar el estatus legal también implica un riesgo. Antes del 2013, una persona indocumentada que deseaba solicitar el permiso de residencia o "Green Card" debía regresar a su país de origen, enviar la solicitud, esperar una entrevista para su visa y luego esperar una respuesta. Sin embargo, la ley impedía a todas las personas indocumentadas reingresar a los EE. UU. por un período de entre tres y diez años, según la duración de su estadía anterior. Esto significaba que se podía impedir el ingreso a una persona y separarla de su pareja e hijos, todo mientras intentaba seguir el debido proceso legal. En el 2014, una modificación en las normas permitió a los miembros directos de la familia regresar a su país, conseguir la visa y volver a ingresar a los EE. UU. para esperar la respuesta.

### ¿QUÉ SUCEDE SI TE DESCUBREN?

Los inmigrantes detenidos por el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas (ICE) están sujetos a diversas situaciones. Uno de los ejemplos menos severos es la poliza de "captura y liberación". En lugar de retener a alguien en un centro de detención mientras espera el juicio de deportación, el gobierno puede liberar a esa persona hasta el día de la audiencia. La persona no puede tener antecedentes penales y, durante el gobierno de Obama, se le concedía la "captura y liberación" solo a aquellos inmigrantes que ya vivían en los EE. UU. y que no tuvieran antecedentes penales, es decir, no era válida para quienes fueran capturados cruzando la frontera ilegalmente.

Desde los 1990s hasta el año 2011, hubo un aumento en la cantidad de inmigrantes ilegales detenidos en centros de detención: en 2010, ICE detuvo a más de 350,000 personas. Como ICE rechaza la poliza de "captura y liberación", expandió su red de centros de detención e incluyó cárceles locales, complejos penitenciarios, establecimientos de cuidados especiales y centros de procesamiento. Los centros de detención, sin embargo, no tienen que seguir las mismas reglas del sistema penitenciario, y los no hay normas claras que protejan a los detenidos. Por ejemplo, en 2006 se creó el Centro de Detención Familiar Hutto cerca de Austin, Texas, en un sitio que antes fue una antigua prisión. Un año más tarde, la Unión Americana de Libertades Civiles presentó una

demanda contra ICE, tras demostrar que los niños retenidos en Hutto debían utilizar uniformes de prisión, dormir con las luces encendidas y utilizar baños abiertos, todo esto sin recibir ningún tipo de educación. El gobierno de Obama cerró Hutto e intentó mejorar las condiciones de vida en otros centros de detención, pero no siempre logró obtener resultados parejos. Algunos grupos de derechos humanos y grupos de vigilancia siguieron detectando condiciones inadecuadas en los centros de detención de los EE. UU. hasta el año 2016. Se ha informado que estas espantosas condiciones han empeorado aún más durante la presidencia de Trump.

### ¿QUÉ SUCEDE SI TE ENVÍAN DE REGRESO?

Los agentes del gobierno suelen llevar a las personas deportadas de vuelta a México, y dejarlas en alguna ciudad fronteriza. Aquí, los migrantes pueden buscar ayuda en centros comunitarios y refugios creados por organizaciones humanitarias, o religiosas, que se encargan de ofrecer comida, ropa, artículos de aseo personal, atención médica, asesoramiento y teléfonos para que los deportados contacten a sus familiares en los Estados Unidos. Las personas deportadas suelen llegar en estado de shock, y pueden tomar medidas peligrosas para regresar con sus familias en los EE. UU. Un número cada vez mayor de estos deportados acaban viviendo en la calle en México y se ven forzados a recurrir a las drogas, las pandillas o la prostitución. En el mejor de los casos, los deportados que llegan con un diploma estadounidense y hablan inglés pueden tener alguna ventaja a la hora de buscar empleo. En los últimos tiempos han surgido algunas organizaciones para ayudar a los deportados a rehacer sus vidas. En 2014, la Secretaría de Gobernación de México lanzó el programa "Somos Mexicanos", cuya misión es "facilitar la reinserción social y económica de las personas mexicanas repatriadas con el fin de que su retorno al país sea digno, productivo y apegado a los principios fundamentales de derechos humanos". •



# OBSERVACIONES SOBRE EL DISEÑO

## RACHEL HAUCK—DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA

Dar con la apariencia adecuada de la casa para *72 Miles to Go...* ha sido todo un placer, pero también todo un reto. La obra relata la historia de una dinámica familia de cinco integrantes a quienes los divide la frontera sur. El desafío de diseñar este escenario es doble.

Lo primero es poder captar la sensación del hogar y la vida de los personajes a través de la textura, el color y el detalle. La familia está atravesando dificultades económicas, con dos hijos en la preparatoria y uno que intenta conseguir empleo. Hay una combinación de estética mexicana y estadounidense. Por mi parte, eso significa darme cuenta de cómo lucen las vidas de estos personajes, y hacerlo de un modo íntimo, específico y muy detallado.

También es imprescindible que mientras preparan la comida, conducen el coche, planchan la ropa, dan sermones y discursos de graduación, que la acción de la obra no se detenga a esperar los cambios del escenario. Ese requisito es tan importante como cualquiera de los otros. El reto está en hallar la manera de introducir los detalles indispensables de cada lugar para que el público se ubique, permitir que la acción de la escena transcurra con naturalidad y lograr que sea posible comprender a los personajes e identificarse con ellos.

Dentro de eso, también es fundamental que quede lugar para todos los otros espacios a los que la historia necesita poder llegar, tanto en lo logístico como en lo emocional. El interior de la casa debe sentirse pequeño (bien pequeño), pero familiar, lleno de amor y carencias. La presencia del muro fronterizo tiene un gran peso en la vida de esta familia. Aunque en sí no es un lugar donde transcurre la obra, dimos con la forma de instalar la sensación de que hay un muro en el escenario, junto con los cables del teléfono que se extienden a través de las fronteras y que son esenciales para esta familia.

## LAP CHI CHU—DISEÑO DE ILUMINACIÓN

Una de las tareas más importantes que el equipo de diseño tiene en la obra *72 Miles to Go...* es que la acción no se detenga entre una escena y otra. La obra toma lugar en muchos lugares diferentes en el transcurso de ocho años. Entre cada una de las escenas, intensa y sensible, es necesario que haya alguna especie de cambio en el escenario. Seguimos contando la historia de la obra a medida que ponemos en escena un local tras otro. Como diseñadora de iluminación, me he preguntado algo que también consulté con Jo Bonney, la directora: "¿La iluminación debería seguir la acción de la escena que recién termina (a modo de gesto visual que refuerce

nuestra comprensión de lo que acaba de suceder) o deberíamos usar la iluminación como un gesto visual que nos lleve a la próxima escena?"

La luz es un medio que puede cambiar rápido o lentamente, o con la claridad que sea necesaria. Es posible usar la luz para comenzar o terminar escenas casi instantáneamente. Estoy todo el tiempo anotando ideas visuales y de iluminación que podrían ayudar a articular o contextualizar cada una de estas transiciones.

De hecho, mientras redacto esta serie de observaciones sobre el diseño de iluminación, muchas de esas ideas aún están fluyendo. Algunas van a implementarse, y muchas otras se descartarán. Pero mis colaboradores y yo tendremos múltiples oportunidades para probarlas y escoger las que sean mejores para contar esta historia. Vamos a poner a prueba estas ideas durante los ensayos de la obra, los ensayos técnicos y, por último, en el preestreno.

## ELISHEBA ITTOOP—SOUND DESIGN

Algo de lo que hablé con Jo Bonney, la directora, y con Hilary Bettis, la autora, es la idea de ser una "persona de tercera cultura". Tiene que ver con la manera en que yo crecí, y con la forma en la que los jóvenes de esta historia están creciendo. Ser de una "tercera cultura" significa que abarcas dos o más culturas. En mi caso, nací en una familia de ascendencia india e inglesa, y nos mudamos a Carolina del Norte cuando yo era muy pequeña. Esas tres culturas forman parte de quien soy. No puedo decir que tengo una sola cultura, sino que las tres han marcado mi niñez y juventud, y cómo veo y percibo el mundo. También veo eso en los integrantes de esta familia: son una fusión de dos culturas distintas cuyas vidas se vuelven increíblemente difíciles debido a una frontera impuesta por el gobierno.

Yo trabajo para resaltar estos mundos a través del sonido y la música. ¿Qué significa no ser del todo parte de una cultura, y que el país en el que creciste no te reconozca ni te acepte completamente? Las personas de la tercera cultura crean una cultura propia, una especie de fusión que se ajusta a su identidad. Esto es lo que espero lograr con el diseño de sonido en *72 Miles to Go...*, es decir, la sensación de abarcar dos culturas, que a veces se mezclan a la perfección y que otras veces están en conflicto entre sí. •



Maquetas del set, diseño de Rachel Hauck para *72 Miles to Go...*

## ANTES DE LA OBRA

"Puede que nuestras luchas sean diferentes, pero sé que muchos de ustedes también han atravesado situaciones difíciles. Y muchos más enfrentaremos situaciones difíciles en el futuro. Todos tenemos nuestras propias luchas. Eso es, en mi opinión, lo que nos hace humanos". — Eva

Recuerda algún momento de tu vida en que un amigo o amiga haya acudido a ti por un problema que estuviera atravesando. ¿Cómo manejaste la situación? ¿Cómo te sentiste con respecto a su problema?

Piensa en algún momento en que tú acudiste a un amigo o amiga para conversar sobre un problema que estabas atravesando. ¿Cómo manejó él o ella la situación? ¿Qué similitudes hay entre la manera en que tú ayudaste a tu amigo a enfrentar su problema y la manera en que tu amigo te ayudó con el tuyo?

¿Qué significa tener luchas? ¿Cómo nos identificamos los seres humanos con las luchas ajenas?

Piensa en otra obra de arte (sea teatro, película o programa de televisión) en la que te identificaste con el conflicto de un personaje, aunque tú nunca lo habías experimentado. ¿Qué conexión sentiste con ese personaje? ¿Por qué crees que sentiste una conexión con ese conflicto sin haber tenido la misma experiencia?

## DESPUÉS DE LA OBRA

"Creo que la incertidumbre es uno de los regalos más preciados que tenemos, porque nos lleva a seguir buscando, a seguir evolucionando." — Billy

De todos los personajes de *72 Miles to Go...*, ¿con quién te identificaste más? ¿Qué virtudes de ese personaje ves en ti mismo?

¿Qué recursos teatrales (escenografía, iluminación, vestuario) te ayudaron a determinar el paso del tiempo entre una escena y otra? Describe cómo fue que se utilizaron esos elementos para reflejar el paso del tiempo.

Piensa en un momento de la obra en que sentiste que el diálogo reflejaba la intensidad del momento. ¿Cómo crees que el modo en que los actores interpretaban los diálogos ayudó a representar la gravedad de un momento intenso?

Si alguien que conoces te dice que quiere ver esta producción, ¿cómo describirías la obra sin adelantar ni revelar nada?

---

La **EMPATÍA** es un factor importante de la cognición social que contribuye a nuestra capacidad de comprender y responder a las emociones ajenas, mejorar la comunicación emocional y promover una conducta prosocial. El término "empatía" deriva de la traducción de la palabra alemana *Einfühlung*, que significa "sentir dentro". En términos generales, se refiere a las consecuencias de percibir el estado de ánimo ajeno, así como a la capacidad de actuar de manera acorde. *72 Miles to Go...* narra la historia de una familia que debe enfrentar un problema muy real y contemporáneo, que no necesariamente afecta a todas las personas que ven esta historia. La obra puede despertar sentimientos de empatía hacia la familia y su situación. En la próxima página, completa el **CUESTIONARIO DE EMPATÍA** para destacar tu personalidad empática.

# CUESTIONARIO DE EMPATÍA

Debajo encontrarás una lista de afirmaciones. Lee cada afirmación con cuidado y evalúa con qué frecuencia te sientes o actúas según lo descrito. Tilda tus respuestas en la casilla correspondiente. No hay respuestas erróneas o preguntas capciosas. Responde cada pregunta con la mayor honestidad posible.

AFIRMACIÓN	NUNCA (0)	CASI NUNCA (1)	A VECES (2)	CON FRECUENCIA (3)	SIEMPRE (4)
Cuando alguna persona está entusiasmada, yo también me entusiasmo.					
Me molesta ver que traten sin respeto a una persona.					
Disfruto hacer que los demás se sientan bien.					
Siento preocupación por personas menos afortunadas que yo.					
Me doy cuenta cuando alguien está triste, incluso si no dice nada.					
Me veo "en sintonía" con los estados de ánimo de los demás.					
Cuando veo que una persona está afligida, siento una fuerte necesidad de ayudarla.					
Cuando veo que se están aprovechando de alguien, quiero poder proteger a esa persona.					
AFIRMACIÓN	NUNCA (4)	CASI NUNCA (3)	A VECES (2)	CON FRECUENCIA (1)	SIEMPRE (0)
No me inquietan mucho las desgracias ajenas.					
No me afecta si alguien cerca a mi está feliz.					
Cuando un amigo o amiga comienza a hablar de sus problemas, intento desviar la conversación hacia otro asunto.					
No siento compasión por la gente que provoca su propia enfermedad.					
Siento irritación cuando alguien llora.					
No me interesa mucho cómo se sienten los demás.					
Cuando veo que están tratando injustamente a alguien, no siento mucha lástima por esa persona.					
Me parece ridículo que la gente llore de felicidad.					
<b>TOTAL</b>	<b>+</b>	<b>+</b>	<b>+</b>	<b>+</b>	<b>=</b>

**SUMA  
TOTAL**

Después de responder todas las preguntas, suma los puntos correspondientes en las filas amarillas para ver tu puntaje final (ten en cuenta que las puntuaciones cambian a mitad del cuestionario). Un puntaje por encima de 45 indica altos niveles de empatía autopercibida, mientras que un puntaje por debajo de 45 es un nivel de empatía inferior a la media.

\*\*Preguntas recopiladas del Cuestionario de Empatía de Toronto

# ROUNABOUT EN EL ARCHIVO

## JUZGADOS Y DESAFÍOS LEGALES

72 Miles to Go... explora el caos legal al que se enfrentan muchos inmigrantes mexicanos. Sin embargo, representar tribunales y batallas jurídicas no es algo nuevo para Roundabout.

*Inadmissible Evidence* (Prueba inadmisible), la obra de John Osborne de la década de 1960, se lleva a cabo en una sala de juicio. El personaje principal, el abogado William Maitland, presenta pruebas (como lo haría un fiscal, y casi siempre con largos monólogos) de su vida, que es un completo desastre. La producción de Roundabout de 1981 trajo al Maitland original —Nicol Williamson— y al director original —Anthony Page— de la producción londinense de 1964. La obra también tuvo como protagonista a Philip Bosco (como juez), un actor que actuó con frecuencia en las producciones de Roundabout en la década de 1980 (y que protagonizó otro drama legal, *Twelve Angry Men*). En una reseña para el periódico *The New York Times*, Frank Rich escribió: esta maratónica actuación es una hazaña audaz e intransigente: Nicol Williamson nos introduce a la conciencia de uno de los personajes menos atractivos del teatro de posguerra, y luego se niega a dejarnos escapar. Si bien *Inadmissible Evidence* es una obra de puro dolor casi de principio a fin, se trata de un dolor honesto, un dolor auténtico, un dolor que esta brillante actuación eleva a otro nivel".

La obra *The Winslow Boy* (El chico de los Winslow), de Terence Rattigan, explora la historia de un estudiante que es acusado injustamente de robo. Contratan a un poderoso abogado que, para demostrar la inocencia del muchacho, lo somete a un intenso interrogatorio. Tras una batalla legal exhaustiva, el muchacho es absuelto y el caso se cierra.

*The Winslow Boy* es una de las primeras producciones de Roundabout para la que se organizó una gira. Después de su producción en el otoño de 1980, se presentó una breve gira gracias a un acuerdo especial con Lucille Lortel Productions, Inc., que llevó el espectáculo al Teatro 5th Avenue de Seattle, Washington (del 3 de febrero al 1 de marzo de 1981); al Teatro Walnut Street en Philadelphia, Pensilvania (en abril de 1981); y al Teatro Eisenhower del Centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas, en Washington, D.C. (del 28 de abril al 23 de mayo de 1981). Roundabout reestrenó la obra en 2013, con un elenco que incluyó a Roger Rees, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Cumpsty y Alessandro Nivola en el papel del poderoso abogado, Sir Robert Morton.



*Twelve Angry Men* (Doce hombres en pugna), de Reginald Rose, fue un gran éxito para Roundabout en 2004, y ganó el premio Drama Desk de 2005 al "Mejor Reestreno de una Obra". Una gira posterior llevó la producción a diferentes ciudades de todo Estados Unidos desde 2006 hasta 2008. En una reseña sobre el reestreno de 2004, Ben Brantley escribió para *The New York Times* que "[este] pulcro retrato de actitudes sociales contrapuestas en una sala de juicio sin dudas cruje con los años. Pero, de algún modo, el crujido empieza a sonar como una suave melodía, un canto de sirena que nos llega desde un período en el que las obras dramáticas estadounidense presentaban personalidades delineadas con trazos bien definidos, la moral era inconfundible y los elementos de la trama encajaban como un rompecabezas al que no le faltaba ni una sola pieza".



En 2013, Roundabout puso en escena una producción de *Machinal*, una obra de Sophie Treadwell de 1928, basada en la historia verídica de Ruth Snyder, condenada por matar a su esposo. Las últimas dos escenas o "episodios" se titulan "La Ley" y "La Máquina", y se llevan a cabo en la sala de juicio y dentro de la celda del corredor de la muerte, destinada al personaje de Mujer Joven, interpretado por Rebecca Hall. Michael Cumpsty interpretó al Esposo, tan aborrecido por la Mujer Joven que la única manera en que ella pensó que podría librarse de él fue cometiendo un homicidio. •

Para obtener más información sobre el Archivo de Roundabout, visita nuestra página <https://archive.roundabouttheatre.org> o comunícate con Tiffany Nixon, Archivista de Roundabout, a través de [archives@roundabouttheatre.org](mailto:archives@roundabouttheatre.org)



**Ted Sod: ¿Dónde naciste, y dónde estudiaste?**

**Malik Howell:** Nací en la ciudad de Nueva York, en la zona de Washington Heights. Tengo una licenciatura de la Universidad de Binghamton.

**TS: ¿Cómo y cuándo comenzaste a trabajar como parte del equipo de seguridad de Roundabout?**

**MH:** Después de la universidad me resultó muy difícil conseguir empleo. En 2006, un amigo que ya estaba trabajando en seguridad me sugirió que me presentara para una entrevista en Gotham Security, que es la empresa de seguridad de Roundabout. Sigo aquí después de 10 años.

**TS: Cuéntanos sobre las responsabilidades que tienes al trabajar en Seguridad para el Centro Steinberg y otros teatros de Roundabout.**

**MH:** Como guardias de seguridad, nuestra máxima prioridad es cuidar la integridad y bienestar de nuestro personal, actores y patrocinadores. Además, los guardias de seguridad somos los primeros en entrar y los últimos en salir del edificio todos los días. Tengo que asegurarme de garantizar las condiciones de seguridad necesarias para que se pueda ingresar. Por otro lado, los guardias de seguridad son las primeras personas que

los espectadores ven cuando entran al edificio. Su interacción con nosotros puede ser, de algún modo, la primera impresión que se llevan de Roundabout.

**TS: ¿Cuál es la parte más desafiante de tu trabajo? ¿Y cuál es la más divertida?**

**MH:** La parte más desafiante de mi trabajo es que todos los días es diferente. Todo puede cambiar de un momento a otro, algo que a veces sucede, por lo que el equipo de seguridad tiene que estar preparado en todo momento. La parte más divertida de mi trabajo es conocer gente que pensé que no conocería jamás en mi vida. Y no lo digo solamente por conocer a los actores y actrices famosas que trabajan aquí y que actúan para Roundabout. Me gusta conversar e interactuar con todos nuestros patrocinadores, y he conocido a gente fascinante de todos los rincones del mundo.

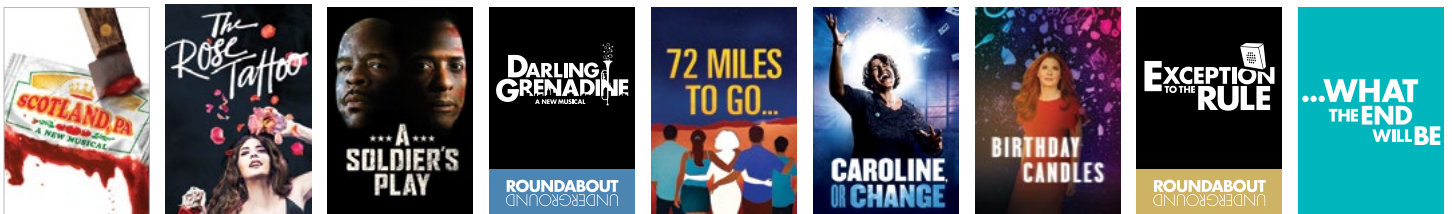
**TS: ¿Por qué sigues eligiendo trabajar en Roundabout?**

**MH:** Elijo trabajar en Roundabout debido a la flexibilidad que brinda mi trabajo, algo que realmente valoro. Además, siempre disfruto la oportunidad de ver en acción sobre el escenario a los actores y actrices que entran y salen de aquí como si nada cuando no están actuando. •

## RECURSOS ADICIONALES

Obras Citadas: [https://res.cloudinary.com/roundabout-theatre-company/image/upload/v1580140515/PDFs-and-FORMS/UPSTAGE/72\\_Miles\\_Works\\_Cited.pdf](https://res.cloudinary.com/roundabout-theatre-company/image/upload/v1580140515/PDFs-and-FORMS/UPSTAGE/72_Miles_Works_Cited.pdf)

### ROUNABOUT THEATRE COMPANY • TEMPORADA 2019-2020



Roundabout Theatre Company (de Todd Haimes, Director artístico y Director ejecutivo) es una empresa sin fines de lucro fundada en 1965 que, con el fin de celebrar el poder del teatro, destaca los clásicos del pasado, cultiva las nuevas obras del presente y educa las mentes para el futuro. Encuentra más información sobre la misión, la historia y los programas de Roundabout en [roundabouttheatre.org](http://roundabouttheatre.org).

Obtén más información en [roundabouttheatre.org](http://roundabouttheatre.org). Encuéntranos en:



# EN ESTE TEATRO

Harold and Miriam Steinberg Center/Laura Pels Theatre



Viola Davis en *Intimate Apparel*  
Fotografía: Joan Marcus

1. El Teatro Laura Pels es un teatro *off-Broadway*. La diferencia entre un teatro de *Broadway* y uno *off-Broadway* tiene mucho que ver con el tamaño del teatro. Un teatro *off-Broadway* por lo general tiene entre 99 y 499 butacas. El Teatro Laura Pels tiene 424 butacas, por lo que entra en la categoría de teatro *off-Broadway*.
2. El Teatro Laura Pels abrió el 11 de abril de 2004 con la producción de *Intimate Apparel* (Lencería íntima), de la aclamada dramaturga Lynn Nottage.
3. El teatro lleva el nombre de Laura Pels, una generosa benefactora y miembro de la junta directiva de Roundabout, a quien le apasiona promover el teatro. Al ser consultada acerca de cómo escoge organizaciones para patrocinar, Pels ha dicho: "Deben apoyar el teatro clásico, promover la obra de grandes dramaturgos y hacer que el teatro sea más accesible para el público en general". Esos son los principios fundamentales de la misión de Roundabout.
4. En esta temporada se llevarán a cabo tres producciones en el Teatro Laura Pels. A lo largo de los años, en este teatro se han presentado obras de artistas como Lydia R. Diamond (*Toni Stone*), Joshua Harmon (*Significant Other*, *Skintight*), y Lisa Loomer (*Distracted*), entre muchas otras.

Para producir *72 Miles to Go...* contamos con el gran apoyo de la International Foundation for Theater y de Edgerton Foundation New Play Award.

Esta producción recibe apoyo financiero parcial a través de un premio otorgado por la Fundación Nacional para las Artes y de fondos públicos provenientes del Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de Nueva York en asociación con el Concejo Municipal.\*

Agradecemos a los Líderes de Roundabout para Nuevas Obras: Alec Baldwin, James Costa y John Archibald, Linda L. D'Onofrio, Peggy y Mark Ellis, Jodi Glucksman, Sylvia Golden, Jeanne Hagerty, Angelina Lippert, K. Myers, Kathryn Patterson y Tom Kempner, Laura Pels International Foundation for Theater, Ira Pittelman, Mary Solomon, Lauren y Danny Stein, Harold and Mimi Steinberg Charitable Trust, y The Tow Foundation.

Roundabout Theatre Company agradece a los siguientes benefactores por su generosa contribución de \$5,000 o más para los programas educativos de Roundabout durante el año escolar 2019-2020.

Anónimo	Myrna y Freddie Gershon	Sr. y Sra. Bryan Leibman	La Honorable Sra. Debi Rose
Altman Foundation	Familia Golden	Peter J. Lyon	The Rudin Foundation
The Andrew W. Mellon Foundation	The Gray Foundation	David y Anita Massengill	Srta. Samantha Rudin y Sr. David Earls
Bank of America	The Jerome L. Greene Foundation	May and Samuel Rudin Family Foundation	The Adolph and Ruth Schnurmacher Foundation
The Theodore H. Barth Foundation	The Laureine and David Greenbaum Family Foundation	Leni y Peter May	Genci Sela
Sr. y Sra. Kevin Becker	Sr. y Sra. John Gustafsson	Alcaldía para Oportunidades Económicas	Sr. y Sra. Justin Skala
The Blanche and Irving Laurie Foundation	Meryl Hartzband	Alcaldía para Medios y Entretenimiento	Michael y Chaya Slocum
The Bok Family Foundation, Roxanne y Scott L. Bok	Maureen A. Hayes	Mellam Family Foundation	Denise R. Sobel
Administradores	The Hearst Foundation	Pam y Bill Michaelcheck	The Solon E. Summerfield Foundation, Inc.
El Honorable Sr. Joseph Borelli	Phillip J. Hempleman	Carol Mitchell	Fern y Lenard Tessler
The Bulova Stetson Fund	Muna y Basem Hishmeh	Familia Moelis	Jennifer y Owen Thomas
Philippa y James Burke	Doug Hitchner y Larissa Martell	Centro para Oportunidades Económicas de la Ciudad de Nueva York	James y Meryl Tisch
Karen McKeel Calby	InterActiveCorp	Fideicomiso Comunitario de Nueva York	Laurie M. Tisch Illumination Fund
Capital One	Karen y Paul Isaac	Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de Nueva York	Michael Tuch Foundation
Mary Cirillo-Goldberg y Jay Goldberg	JobsFirstNYC	Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de Nueva York	Diane y Tom Tuft
Conard-Davis Family Foundation	El Honorable Sr. Corey Johnson, Presidente del Consejo Municipal	Departamento de Servicios para Pequeños Negocios de la Ciudad de Nueva York	L.F. Turner
Con Edison	The JPB Foundation	Consejo de Artes del Estado de Nueva York	Vornado Realty Trust
John y Colleen Cook	The Kaplen Foundation	Marty y Kane Nussbaum	Cynthia C. Wainwright y Stephen Berger
Sr. y Sra. Steve Crawford	Erica y Michael Karsch	Gerard E. O'Connor	The Walt Disney Company
Mike y Pilar de Graffenried	James y Josie Kelly	Charles R. O'Malley Charitable Lead Trust	Jason Weinberg
El Honorable Sr. Chaim Deutsch	Sra. Allison Koffman y Sr. Jeffrey Lipsitz	Gina Pate y Stephen Pierce	Srta. Christine Wentz
Herb Engert	Stephanie y Ron Kramer	The Pinkerton Foundation	Liz y Ken Whitney
Srta. Lily M. Fan	Elroy and Terry Krumholz Foundation, Inc.	El Honorable Sr. Keith Powers	Sr. y Sra. Rich Whitney
Jeanne Feldhusen y Gerry Jager	Phillip Laffey	Sr. y Sra. David Puth	Srta. Joanne Witty y Sr. Eugene Keilin
Joanna y Brian Fisher	Sanda y Jerry Lambert	Srta. Michelle Riley	Emmy Zuckerman y Dr. Edward H. Bonfield
Kathleen Fisher y Rocco Maggioletto	Barbara Lee y Alston Gardner		
Barry Friedberg y Charlotte Moss			

Este programa recibe apoyo financiero parcial a través de fondos públicos provenientes del Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de Nueva York en asociación con el Concejo Municipal. Los programas educativos de Roundabout también cuentan con el respaldo parcial del Consejo de Artes del Estado de Nueva York con el apoyo del Gobernador Andrew Cuomo y la Legislatura del Estado de Nueva York.

NYC Cultural Affairs



ROUNDABOUT  
THEATRE  
COMPANY