

Algunas meditaciones sobre la representación de la violencia contra las mujeres: el caso de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez

Kirsten F. Nigro

Violence remains the founding language of social representation.

Allen Feldman, *Formations of Violence*¹

Pareciera que la violencia es el tema del día en una multitud de campos de investigación académica, algo que no es de sorprender dado que la violencia en nuestro diario vivir es la gran preocupación en tiempos de una globalización desestabilizadora. Estamos rodeados de la violencia y bombardeados por imágenes de violencia por dondequiera que vayamos o miremos. Esta es una realidad que exige nuestra atención y al prestarle atención, reconocemos que nos afecta, que nos concierne. Desde luego, hay muchas maneras de prestarle atención al fenómeno de la violencia y en el campo del teatro, entre los más grandes desafíos es el de la representación: cómo representar la violencia en el escenario o si siquiera debiera representarse, dadas las limitaciones del teatro en vivo en donde el espectador se da bien cuenta de que lo que ve y escucha es falso en el sentido de simulado; o sea, que es un simulacro y nada más. Así que ¿cuán convincente puede ser la violencia física en una puesta teatral y cómo pudiera esto afectar la integridad estética de la puesta y del acto comunicativo entre el público y el escenario? Además, hay que preguntarse si la violencia extrema pero simulada es la manera más eficaz de abordar la violencia extra-teatral que se vive hoy día en México, país que es la preocupación principal de este ensayo.²

Las susodichas son preguntas urgentes para el mundo teatral en México y eran notablemente delicadas entre los participantes de la XXXII Muestra Nacional de Teatro Mexicano que se llevó a cabo en Campeche en noviembre del 2011, cuyo tema global era cómo hacer teatro en tiempos de

violencia. Los debates que se dieron durante la muestra apuntan a una crisis de representación en el teatro del siglo XXI mexicano, o por lo menos en aquel teatro comprometido con las actuales realidades sociales del país. Hubo en la muestra quienes arguyeron que, dada la omnipresencia y lo ineludible de la violencia, quizás el dramaturgo debiera darle un descanso de ella a un público que ha hecho el esfuerzo por ir al teatro. Otros respondieron que no, que el teatro que se está haciendo ahora, especialmente por los dramaturgos fronterizos—uno lleno de violencia simulada—es la que más posibilidad tiene de concientizar a un público que demasiadas veces parece inerte ante lo que pasa a su alrededor. Y hubo otros que dijeron que ésta no es la solución, que hay que buscar nuevos modos de representación para captar y comunicar esta nueva realidad mexicana de violencia hiperbólica.³

Debates por este estilo tienen mucho que ver con mis comentarios en el presente ensayo, así como también mi particular manera de reaccionar ante imágenes de actos violentos. Un apreciado amigo mío, conocido dramaturgo en México, interpreta mi incomodidad con estas imágenes como un rechazo total a la violencia; pero no creo que éste sea el caso, sino más bien que hay ciertos tipos de imágenes que, como mujer y feminista, me perturban profundamente. A manera de explorar los temas y las preocupaciones que me he planteado, en este ensayo analizaré cómo varios dramaturgos mexicanos construyen imágenes de la violencia extrema que se ha hecho y se sigue haciendo contra las mujeres de Ciudad Juárez. También me preocuparé por otros tipos de representación, específicamente la de la fotografía y su uso en los *performances* públicos de protesta contra el feminicidio.

Mi aproximación al tema de la violencia en este ensayo ha sido muy influida por el excelente libro de W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Mitchell compara lo indecible (lo que no se debe o no se puede nombrar) y lo inconcebible y lo irrepresentable (lo que no se debe o no se puede pensar y ver) con una moneda de dos caras—como el signifiante y el significado saussureanos, y en el medio está el signo, que como todo signo es arbitrario. Cito a Mitchell: “Muteness and blindness are the two faces of the unspeakable and the unimaginable, understood, however, not as natural, physical conditions, but as imposed and artificial” (62). Como también apunta Mitchell, en cuanto se prohíbe el hablar o la representación de algo, habrá quienes rompan estas interdicciones, haciendo nula la prohibición, la cual será reemplazada por otra:

We should always say, then, this is unspeakable or unimaginable—up until now. The law against the representation of something in words

or images must, in effect, always break itself, because it must name, describe, define—that is, represent—the very thing it prohibits. (63)

Las acciones terroristas de 9/11 rompieron con todo tipo de interdicciones éticas y políticas, y así dieron voz a lo indecible y sustancia a lo inimaginable. Para Mitchell, los eventos de 9/11 eran *performances*, con un guión cuidadosamente armado y una escenificación precisa:

Terrorism is also the deliberate combining of the semiotics and the aesthetics of the unimaginable with those of the unspeakable. You can't imagine anyone doing this, going so far? You think the unnamable horror, the indescribable, the unspeakable act cannot be named, described, and reenacted? Terrorists speak the language of the unspeakable. They perform and stage the unimaginable. (63)

Y una vez dicho y escenificado, lo indecible y lo inimaginable ya no lo son; rápido se pueden convertir en objetos de consumo diario, como los videos de decapitaciones de supuestos enemigos del Jihad que han circulado libremente por YouTube.

Cuando yo me hago imágenes mentales de la violencia a la que se ha sometido a las mujeres asesinadas de Juárez, pienso en actos antes inimaginables e inenarrables que han llegado a ser el lenguaje común en lo que es una epidemia global de violencia contra la mujer. Y si el terrorismo en lo más fundamental tiene como propósito el de terrorizar no tanto a sus víctimas sino a los sobrevivientes o a los testigos de él, entonces la violación, el asesinato y las mutilaciones de mujeres en Ciudad Juárez bien pueden considerarse no sólo actos de una brutalidad extrema, sino también de terrorismo que infunden un miedo paralizador en las mujeres de Juárez que podrían creerse potenciales víctimas. Además, lo performático de algunos de estos actos, como por ejemplo la manera en que quedaron tirados los cadáveres de ocho víctimas en el Lote Algodonero de Ciudad Juárez en 2001,⁴ hace recordar la proxémica en una puesta en escena y me remite a las palabras de Mitchell en cuanto a la teatralidad de los actos terroristas. Y a la vez, me remite a la pregunta que hice al inicio de este ensayo: ¿cómo representar (o re-presentar) semejante violencia en una obra de teatro, con actores en vivo, ante un público también en vivo? Como posible respuesta, a continuación me referiré a cinco textos dramáticos escritos por dramaturgos mexicanos que se tratan de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez; todos se publicaron en la antología *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios* (recopiladores Victoria Martínez y Enrique Mijares, con un prólogo de Rocío Galicia). Las obras son: *Lomas de Poleo*. *Morir con las alas plegadas* de Edeberto “Pilo” Galindo; *Sirenas*

del río de Demetrio Ávila; *Los trazos del viento* de Alan Aguilar; *Estrellas enterradas*. *Obra de teatro en cinco postes y un prólogo* de Antonio Zúñiga y *Jauría* de Enrique Mijares. En vez de hacer un análisis a fondo de cada obra me refiriré a los elementos dramáticos que tienen en común y a algunas de las imágenes visuales sugeridas por los textos. Bien reconozco que no soy dramaturga, ni tampoco directora o escenógrafa de teatro, pero sí creo que soy una lectora bastante aguda de textos dramáticos y alguien que conoce bien el teatro desde el otro lado del proscenio, como espectadora. Al pensar estas imágenes, he trabajado con una joven de Ciudad Juárez (Mónica de la Torre, aprendiz en el arte de dibujar en la Universidad de Texas en El Paso), quien interpretaba las palabras escritas de los textos según yo se las leía. Las imágenes no son sofisticadas o acabadas, pero sí captan el tenor y la esencia de lo referido. La experiencia de conocernos y de trabajar juntas fue muy gratificante para las dos; para mí porque pude compartir mis preocupaciones con alguien que conoce el tema muy de cerca (y no como yo, que lo conozco desde afuera del contexto social y nacional donde tienen lugar estos feminicidios), y porque pude apreciar por lo que ella dibujaba su manera de reaccionar y de interpretar lo escrito por los dramaturgos. Para ella, nuestra colaboración fue muy positiva porque le ayudó a ver de nuevo la violencia que muchos juarenses ya casi no ven por haberse convertido en algo bastante cotidiano contra lo cual tienen que defenderse anímica y psicológicamente, a veces no viendo, a propósito, lo que está claramente ante sus ojos.⁵

Pasando ahora a las obras antes mencionadas, su más notable común denominador es que en ninguna se escenifica el momento exacto cuando se viola, mata y mutila a las víctimas, tal vez debido a que este acto indecible e irrepresentable le falta quién lo haya atestado; las únicas personas que saben de veras qué pasó son las víctimas, quienes ya no tienen voz, y los autores del crimen, que permanecen callados. O sea, se trata aquí de un signo vacío, ya que no hay nada visto o dicho que **re**-presentar. Pero los resultados del momento criminal sí son visibles en los huesos disecados, la ropa interior, los zapatos y otros objetos de ropa femenina dispersos en el paisaje desértico donde las mujeres fueron asesinadas; éstas son las pistas a seguir para **re**-crear científica además de imaginaria y artísticamente lo que en realidad sucedió. Esto pudiera explicar en parte por qué las citadas obras se valen de técnicas teatrales semejantes, entre ellas la de hacer revivir a las mujeres asesinadas, para que den testimonio de la brutalidad a la que fueron sometidas. Otra técnica repetida en estas obras es la de presentar a las mujeres como vivas en la muerte, espectros que vagabundean por la tierra, o como prisioneras de un



Mónica De la Torre

Lomas de Poleo, interpretada por Mónica de la Torre.

tipo de purgatorio. Algunas veces no saben que han muerto, aunque tienen vagos recuerdos de que algo terrible les ha pasado, de que antes su vida no era como la de ahora.



MONICA DE LA TORRE

Sirenas del río, interpretada por Mónica de la Torre.

En *Lomas de Poleo*, por ejemplo, Nancy, Erika y Maty “viven” en una casucha en la cúspide de una loma en un área de extrema pobreza donde parece que el tiempo se ha parado o ha desaparecido, donde hace mucho frío y sopla un aire fuerte.⁶ Las mujeres se cuidan entre sí y Nancy maquilla a las

otras para que se vean bonitas, a pesar de los moretones y otras heridas que tienen en la cara:

NANCY (*Maquilla a Maty*). Así te vas a ver mejor, como si estuvieras en un sueño muy bonito, uno de esos sueños con colores muy vivos, de los que esconden la tristeza y relatan el amor... ¿Te gusta?... Ya terminé. ¿Por qué no vas y te miras en el espejo?

Maty va a mirarse en el espejo. El maquillaje hace resaltar aun más las huellas de los golpes de su cara. (100-01)

Llega una cuarta mujer, Angélica, quien “*camina con dificultad pendiente arriba, va terminando de salir de una bolsa de plástico negra*” (106). No sabe dónde está ni cómo se llama; sólo sabe que algo no anda bien en este lugar donde le dan escalofríos y todo huele mal. De hecho, nada está bien en este purgatorio donde las mujeres están muertas sin saberlo, todas menos Nancy, quien no se lo había dicho a las otras por miedo a quedar sola.

NANCY. No me regañen... no se enojen... no se vayan... apenas tengo doce años... Y no quiero quedarme sola. (117)

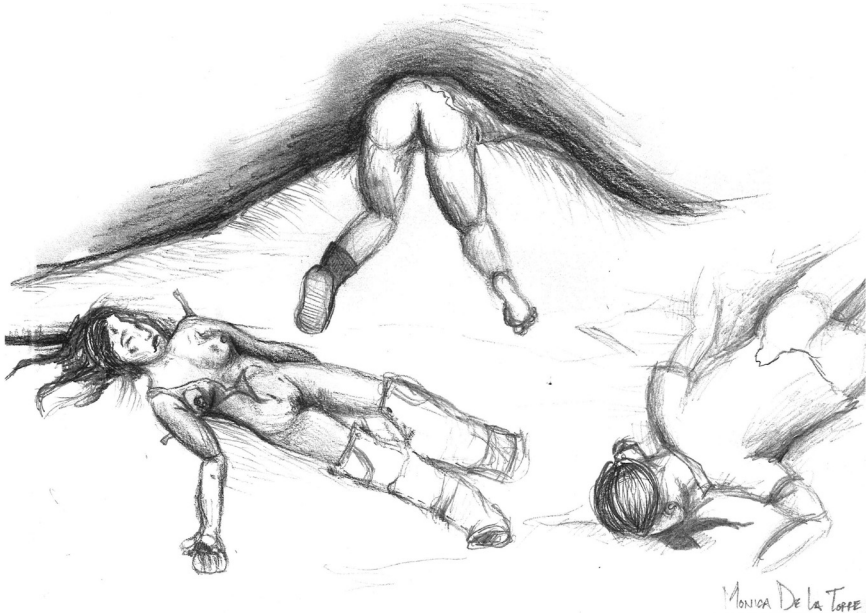
Y aunque nosotros (lectores/público teatral) las vemos como son—muertas con vida—durante toda la obra, la última imagen visual de ellas en el escenario **re**-produce la manera en que fueron descubiertas después de muertas en la “realidad”:

Salen las cuatro [de la casucha] y... se acuestan... en la posición en que fueron halladas en Lomas de Poleo: Angélica con la mitad de su cuerpo en una bolsa de plástico, uno de los brazos fuera. Maty en posición decúbito. Erika boca bajo [sic], con las piernas abiertas. Nancy boca arriba, con una pierna flexionada y la pantaleta en una sola pierna. Todas están enterradas a medias. (119)

En *Sirenas del río*, Demetrio Ávila convierte a las asesinadas en sirenas que viven en el fondo de un río; así lo explica la Niña Sirena: “Yo no nací aquí. Yo nací en tierra olvidada. El río me trajo hasta aquí. Un hombre me convirtió en sirena. Abajo hay más. Abajo duermen mujeres sin lengua” (72). La espeluznante verdad es que esta sirenita es el feto de Isabel, que se le salió cuando una pandilla de hombres le dieron patadas en el estómago. Dice Isabel: “Tiraron mi hija al río.... Sentí muy clarito cuando mi niña se aferró al cordón umbilical con sus manitas. Me pareció escuchar su llanto cuando una patada la sacó de mi panza junto al río.... Mi hija no aparece. Es una sirena pequeña. Ni siquiera pude ponerle un nombre. Mi sirenita, mi niña” (79-80). A diferencia de *Lomas de Poleo*, donde las asesinadas mantienen su identidad corporal de mujeres, en *Sirenas del río* se las transforma, como por

magia, en seres mitológicos que habitan un más allá que las separa de la fea realidad donde fueron asesinadas. Pero su condición de sirena es una imagen creada únicamente por la palabra, ya que el dramaturgo no indica en ningún lugar que debe haber actrices vestidas de sirenas. Más bien, Ávila aprovecha efectos sonoros para indicar el signo del río y el de las mujeres asesinadas: “Ruido de olas, palabras de tierra, pasos que corren, sirenas de patrullas, rezos en susurro, máquinas de escribir, lamentos ahogados, cuerpos cayendo al río. Ruidos que se confunden en llantos, gemidos, golpes de cuchillos entrando en carne. Aleteo de pájaros” (71). Sin embargo, hay una acotación que sugiere una imagen visual de gran impacto, que resume lo terrorífico del acto violento, a la vez y extrañamente, la tranquilidad después de la muerte, algo así como el famoso cuadro de *Ofelia* del pintor prerafaelita John Everett Millias: “LA NIÑA SIRENA EN EL FONDO DEL RÍO MIRANDO LA LUNA” (85). Dice ella: “Me durmieron en el río. Entre sus aguas se mira la luna. Cada día llegan más. Sirenas en el fondo del río. Río de sirenas. Sirenas rojas en un río colorado.... Desde abajo queremos tocar el cielo. Somos muchas. Madre, no puedo tocar mi estrella. Me cortaron las manos” (85).

Las protagonistas de *Los trazos del viento* de Alan Aguilar son, según Galicia, “mujeres-niñas vaciadas de temporalidad, desterritorializadas



Los trazos del viento, interpretada por Mónica de la Torre.

y revestidas—paradójicamente—de sensaciones” (42). En vida, son como duendecitas que se nutren de lo irreal: Lucía, la niña de los canarios juega con canarios imaginarios en una jaula imaginaria; Laura, la niña de los niños, se



MONICA DE LA TORRE

Los trazos del viento, interpretada por Mónica de la Torre.

imagina estar embarazada; Elena, la niña de las esferas, se entretiene con una imaginaria pelota amarilla. Cada una de ellas sueña con un futuro de hadas que se vuelve ilusorio cuando son arrasadas por el remolino de violencia que gira fuera de la seguridad de su hogar. Como en las otras obras mencionadas, este momento terrible no se escenifica, sólo sus macabras consecuencias. Pero, y otra vez como por magia, las muertas reviven para cerrar la pieza con una imagen visual sacada de la fantasía: “Las mujeres se van acercando poco a poco entre sí hasta terminar entrelazadas, formando una especie de flor que respira llena de vida” (69).

Antonio Zúñiga también se vale de una técnica que se puede llamar mágicorealista en *Estrellas enterradas*, al crear el personaje de Bety, quien, como un espejismo, “emerge de un montículo de arena” (319), vestida de uniforme escolar y una bata de trabajadora que la identifica de inmediato con las jóvenes que trabajan en las maquilas de Ciudad Juárez y quienes han sido numerosas entre las asesinadas. Como muchas de ellas, Bety calza sólo un zapato, signo de su muerte súbita y cruel. Bety brinca sobre un pie en el desierto para luego borrar sus pisadas con una rama, señalando así no sólo que ha dejado de existir, sino también que se borrará toda huella de su vida y muerte. Aunque vemos a Bety de cuerpo entero, Zúñiga sugiere su despedazamiento al hacer que la voz de ella salga de un radio de onda corta, mientras que parada al lado del radio, Bety gesticula lo que dice, a manera de ventrílocua. El dramaturgo no indica que el cuerpo de Bety debe mostrar señales de abuso y a diferencia de las mujeres asesinadas en las otras obras, su apariencia es la de una jovencita bastante normal. Pero ésta es una “óptica” falsa, ya que Bety es la única de estas mujeres que se nutre del odio. Ha aparecido en el desierto para vengarse de Teófilo, el electricista que la mató y, de hecho, sus palabras sugieren que en su afán vengativo, Bety pudiera ser capaz de una violencia igual a la de Teófilo. Como una arpía shakespeariana, le incita a Obed, el sobrino de Teófilo quien le está ayudando a poner postes eléctricos en el desierto, a que mate a su tío:

Que pague con su carne.... / Que trece Diablos mujer, que trece /
Diosas de la muerte / Borren su nombre.... / Que le aplaste un carro
/ Que le aplaste una bicicleta. / Rómpale una pata. / Y si se muere,
voy a estar riendo. / Métele un cuchillo en su corazón. / Clávale un
clavo en su cuerpo. (333)

En *Jauría* de Enrique Mijares no hay personajes femeninos; el dramaturgo las desaparece por completo, con la sola excepción del cadáver de una mujer asesinada, el cual es sometido a unos rituales macabros y ob-



MONICA DE LA TORRE

Estrellas enterradas, interpretada por Mónica de la Torre.

scenos de hombres hiper-sexualizados. De hecho, la obra empieza con una alarmante imagen visual que sugiere la necrofilia: “Menage. El Chacal y el Rata duermen entrelazados al cadáver de la jovencita. Amanece. Los dedos del Chacal oprimen el seno de la mujer. Lo exprime como si se tratara de un



MONICA DE LA TORRE

Jauría, interpretada por Mónica de la Torre.

durazno maduro. Acerca el rostro al pezón. Lo arranca de una feroz mordida” (189). A este cadáver se le somete a todo tipo de rito *post mortem*, tal como lo nombra Chacal (190): se le orina al lado (o quizás encima; esto no queda muy claro en el texto); se le mete en una maleta, como si ésta fuera un pequeño féretro; se saca el cadáver y se le mete en una bolsa de plástico; se le lleva a

un lote baldío y luego, a la morgue; un personaje corta la bolsa de plástico para dejar ver y contemplar “el hermoso cadáver desnudo” (224); se le pone un atuendo de moda, con amplios escotes al frente y a la espalda, con un corte lateral que deja ver el muslo del cadáver: al final de la obra, cuando Hiena le dice “Servida, muñeca. Puedes ir a conquistar el mundo”, “[la] joven cobra vida. Es lo que parece: una mujer golpeada, muerta y violada, que atraviesa la sala de la morgue modelando prendas de vestir hechas jirones” (232).

Más que una indagación en el feminicidio, *Jauría* es una exploración de la bestialidad de hombres que se conocen como Rata, Chacal, Zorro, Hiena y Gavilán, cuya crueldad y misoginia es extrema. Así lo subraya Galicia: “Aquí quienes narran los hechos son aquellos que secuestran, violan, torturan, matan y mutilan por placer, discriminación, revancha o lucro. La bestialidad es el común denominador de estos personajes que son nombrados por apodos que refieren a animales carroñeros” (50). En *Jauría* no hay espacio para la voz de la mujer—muerta o viva. No se explora aquí las consecuencias de la violencia para la víctima sino más bien para el victimario, que gusta de matar y se convierte en un hombre-vampiro que caza a la mujer y se nutre de su sangre; como dice Gavilán: “No sé qué me pasó. Desde entonces estoy como enfermo. Me emborrachó su sangre. Se volvió droga, vicio” (204). *Jauría* es una obra cruda, con personajes crueles y morbosos, tales como nos imaginamos que tienen que ser los hombres que matan y destripan a mujeres en Ciudad Juárez. Son seres inimaginables e inenabrigables para la mayoría de nosotros, cuya psicología se nos figura algo más allá de lo entendible. Si en las otras obras que he mencionado las mujeres asesinadas se presentan como figuras de ultratumba (a lo gótico posmoderno) o como seres mági-correalistas, en *Jauría* entramos en un mundo que tiene algo de Anne Rice y mucho del Marqués de Sade, mucho de un pervertido placer masculino y poco del dolor femenino.

Reconozco que estas imágenes las he sacado del contexto total de cada obra y que no “hablan” por toda ella. También es verdad que en algunas de estas imágenes hay una teatralidad y cualidad artística fascinantes, absorbentes, hasta bellísimas, como en el caso de la imagen comentada en *Sirenas del río*. Además, algunas de estas obras, en particular *Estrellas enterradas* y *Lomas de Poleo*, demuestran un notable talento dramático por parte de sus autores. Pero también es verdad que en todas ellas hay tantísima violencia verbal y física que resulta agobiante. No pretendo yo hablar por todo lector o espectador, pero sí quisiera referirme brevemente a algunas de mis reacciones e incomodidades ante estas imágenes que he analizado, y subrayo de nuevo

que mi locus de enunciación está bien marcado por mi género, por mi ideología feminista y por ser yo alguien que vive a menos de dos millas de donde han ocurrido estos actos “inconcebibles e indecibles”. Primero, me pregunto si una técnica escénica mágicorrealista que hace de las mujeres asesinadas espíritus del más allá, almas en pena o seres étereos no corre el peligro de descontextualizarlas y de deshistoricizarlas, de dejar como último recuerdo algo borroso, efímero e irreal, en vez de algo palpable aunque ausente, de mujeres que vivieron y no sólo que murieron. También me preocupa cuando se hace de los asesinos figuras totalmente desprovistas de humanidad, cuando se les reduce a animales. Como ha dicho Mitchell, nos es difícil concebir que un ser humano sea capaz de actos antes inimaginables. Pero ya cometidos, se convierten en actos imaginables y si representamos al terrorista (o el asesino de mujeres) como una bestia, lo colocamos fuera de la ley de hombres (o de mujeres) y así no es responsable de sus actos.⁷ Otra incomodidad que tengo es con la simulación en escena de la violencia extrema. Además de la dificultad de hacerla creíble (como he subrayado anteriormente), corre el peligro de no tener el efecto deseado, que supongo es el de concientizarnos ante los horrores del feminicidio. Cito de nuevo a Mitchell:

Trauma, like God, is supposed to be unrepresentable in word and image. But we incorrigibly insist on talking about it, depicting it, and trying to render it in increasingly vivid and literal ways. Certain works of contemporary art are designed to transmit trauma as directly as possible, to rub the spectator's face in the unspeakable and the unimaginable. (60)

Además, y como Héctor Villarreal ha arguido “la reciente proliferación [de productos culturales] corre el riesgo de causar la trivialización del feminicidio” (cit. por Martínez 17). Como respuesta, Martínez ha dicho que

estas obras [de la antología *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*] representan el resultado de una reacción a la travestía de la injusticia y el sufrimiento de tantos ciudadanos juarenses y mexicanos, una reacción que se manifestó en una producción artística que tiene que conmover a sus receptores, y no hay nada más importante que continuar el esfuerzo. (17)

Seguro que algunos del público teatral y lector han sido y serán conmovidos por estas imágenes, pero también se debe recordar que no siempre estas imágenes logran afectar de la misma manera a todas las personas; en palabras de Susan Sontag, “No ‘we’ should be taken for granted when the subject is looking at other people’s pain” (7).

En su excelente ensayo “Not So *Innocent Landscapes*: Remembrance, Representation, and the Disappeared”, Mark Phelan se pregunta cómo es posible representar algo cuando su referente ha sido absolutamente aniquilado (288).⁸ Quizá sea éste el reto mayor para los dramaturgos cuyo teatro tiene como contenido lo desaparecido. Esta dialéctica entre lo presente y lo ausente (Phelan 296) también lo han tenido que confrontar investigadores como Julia Estela Monárrez Fragoso, quien en su libro canónico *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistemático en Ciudad Juárez*, explica que “la preocupación en torno a la vida de estas niñas y mujeres asesinadas comienza (*post festum*) después de los acontecimientos, cuando ellas han dejado de ser sujetos vivientes. Por tal motivo, la huella de sus historias queda en abstracciones” (203). Refiriéndose a su labor investigativa sobre los feminicidios, Monárrez Fragoso confiesa que

yo sólo conozco a las víctimas de imágenes de ellas que están plasmadas en las fotografías que han aparecido en los periódicos, en la televisión y las que sus familiares me han mostrado... En este contexto, la imagen ocupa el espacio del cuerpo y en esta imagen, siguiendo el pensamiento de Walter Benjamin, confluyen fotografías, recuerdos, ideas, acciones y representaciones de quienes tratamos de recrear el cuerpo ausente. (203)

A diferencia de Monárrez Fragoso, un artista—un dramaturgo en nuestro caso—puede usar su imaginación creativa para hilvanar narrativas inventadas alrededor de estas imágenes; pero también a diferencia de Monárrez Fragoso, su punto de partida parece ser la mayoría de las veces la imagen periodística y televisiva que la fotografía familiar.

Donde la fotografía familiar ha tenido más presencia, con gran impacto sobre un público mucho más numeroso que el que acude a una función teatral, ha sido en otro tipo de evento performativo: las numerosas protestas públicas en Ciudad Juárez, en las cuales, al igual que en las manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo, un elemento básico de la utilería son las fotografías de las desaparecidas y asesinadas. En su notable libro *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez*, la politóloga Kathleen Staudt considera que estas actividades públicas son “gender performance[s]... given [their] focus on political drama, symbolic politics and the social construction of gender” (4; al hablar de la construcción social de género, Staudt ha sido bastante influida por las teorías de Judith Butler, en especial su *Undoing Gender*, 2004). El marchar, llevar pancartas, afiches, fotografías y, en el caso de Ciudad Juárez, el poner cruces de color



Protesta en Ciudad Juárez. Foto: www.google.com/images.

rosa por toda la ciudad para conmemorar la vida de las víctimas son actos que constituyen, en palabras de Staudt, “a performance activist drama that challenge[s] the normalization of violence against women, using a combination of reason, numbers and emotional and affective discourse” (79). La semiótica de estos *performances* es compleja, especialmente en cuanto a las fotografías que alzan en alto las madres, hermanas, abuelas y otros parientes de las víctimas. Originalmente expuestas sobre el escenario doméstico de la casa, se las ha sacado de su espacio seguro y privado a uno público, donde no sólo sustituyen a la que antes fue, sino que a la vez asumen capas y capas de nuevas connotaciones y un propósito social que nunca antes tenían y que no habrían asumido si el sujeto de las fotografías todavía viviera. Como suele ocurrir en el sistema flexible de la semiótica performativa, lo que primero funciona como utilería se convierte en un personaje, en un actante o agente, a pesar de estar *in absentia*. En la privacidad de la casa estas fotografías funcionan para mantener viva la memoria de la difunta; en el espacio público, sin embargo, se convierten en signos de la misoginia salvaje y de su consecuente violencia. En el contexto de la manifestación política también son signos de

la fuerza positiva de la solidaridad ante los males sociales que dan lugar a esta violencia; son la manera visual de decir públicamente que el olvido y la impunidad no son soluciones aceptables al feminicidio.

En *Camara Lucida. Reflections on Photography*, Roland Barthes cuenta que en los momentos de más profunda tristeza después de la muerte de su madre, buscaba la justa imagen entre todas las fotografías de ella que tenía guardado: “[My] grief wanted a just image, an image which would be both justice and accuracy—*justesse*: just an image, but a just image” (70). Y cuando la encontró, sintió que esta fotografía “was indeed essential, it achieved for me, utopically, *the impossible science of the unique being*” (71). Según John Tagg, para Barthes esta imagen de su madre era “the necessarily real thing which had been placed before the lens and the photographic image” (150). Añade Tagg que “[Barthes’s] demand for realism is a demand, if not to have his mother back, then to know that she was here: a truth in the past which cannot be questioned” (150). La angustia de Barthes es de la misma índole que la de las Madres de Ciudad Juárez cuando exponen las fotografías de sus hijas a la mirada de gente desconocida y posiblemente de memoria corta; también quieren dar prueba de que sus hijas de veras existieron, de que son mucho más que huesos disecados en el desierto o meros nombres en una lista de niñas y mujeres asesinadas (o peor aun, una de las muchas “sin nombre” cuyos restos no se han podido—o no se han querido—verificar). Pero Tagg también subraya que la fotografía “is not a magical emanation but a material product... set to work in specific contexts, by specific forces, for more or less defined purposes. It requires, therefore, not alchemy but a history” (150). Al entrar en el dominio público, las fotografías domésticas de las víctimas se enmarcan dentro de un nuevo contexto, uno que sólo se entiende al entender el proceso histórico y socio-político que llevó a la muerte de la fotografiada. Y aunque esta fotografía no es la persona ausente, la hace sentir presente, una presencia que encuentro demasiado ausente en las obras de teatro que he comentado en este ensayo.

Pero ¿qué pasa después de la manifestación pública, con su mar de fotografías de las hijas, sobrinas, hermanas y nietas cuando todavía vivían? La gran mayoría de ellas vuelven a su espacio original, a las salas y recámaras donde antes habitaban. Otras permanecen en las paredes de Ciudad Juárez donde se pegaron, para irse borrando al pasar del tiempo, y aun otras forman parte de los pequeños altares cuya construcción puede considerarse un acto de escenificación teatral dentro del espacio urbano. Uno en particular me ha llamado la atención y se relaciona bastante con los temas que he tocado aquí.

Este altar se encontraba en el lado mexicano de una de las garitas entre Ciudad Juárez y El Paso, Texas. Se había insertado en este espacio muy transitado una enorme cruz de color rosa, decorada con unos grandísimos clavos que hacían recordar el martirio de Cristo. Había ahí también un estandarte que decía “NI UNA MÁS” (el lema del movimiento anti-feminicidio en Ciudad Juárez). Este *performance* compartía el espacio con otro justo enfrente y al lado: el *performance* social de la venta de periódicos y de revistas. Aunque aparentemente poco relacionados, sí podían de vez en cuando coincidir, cuando estos periódicos y revistas traían noticias de los feminicidios. Pero esta conexión no parecía obvia las veces que yo pasaba por esta garita, cuando pocos miraban la cruz con interés y algunos ni siquiera parecían verla. Los actores principales eran los vendedores y compradores de las noticias del día; el drama representado por la cruz, por las flores que la adornaban y las fotografías de víctimas empezaba a hacerse invisible, a marchitarse, a “naturalizarse” y convertirse en una parte más del medio ambiente. Como acto performativo, este altar parecía haberse convertido en aquel teatro que Bertolt Brecht tanto aborrecía: el teatro digestivo que se ingiere y se excreta, sin más ni más. Como Staudt sagazmente ha señalado en cuanto al activismo performativo y dramático, “the danger with this kind of approach to mobilization is that the public will become immune to the shock” (150).

Confieso que yo en lo personal me conmuevo muchísimo más ante las fotografías de las mujeres asesinadas y desaparecidas, dondequiera que las veo y especialmente en las manifestaciones en las cuales he participado; siento a las asesinadas más presentes y soy más afectada por la enormidad de su ausencia que cuando leo o veo escenas teatrales que *re-presentan* la violencia que se ha hecho contra ellas, así como las morbosas consecuencias de esa violencia. También debo confesar que las imágenes de violencia extrema contra la mujer (o contra cualquier persona) me afectan extremadamente, pero al pensarlo bien, no creo que sea por esta sola razón que me incomodan tanto. Las rechazo también porque creo que no son efectivas en hacer llegar al público la realidad de lo que está pasando a las mujeres de Juárez. Al igual que ese altar al que me acabo de referir, estas imágenes también pueden terminar por naturalizarse, especialmente cuando sobreabundan en el teatro, y así pierden su capacidad de producir el *shock* que pretenden producir. Phelan ha enfatizado que “the fates of the Disappeared [by the Irish Republican Army] pose ethical and epistemological questions for the very act of representation itself, for how can we express what is ineffable?” (287-88). Es esta crisis, tanto de lo ético y de lo epistemológico así como de la representación artís-

tica, lo que me ha preocupado en este ensayo, y aunque no me creo capaz de solucionarla ni mucho menos, sí pienso que ha valido la pena subrayar aspectos de ella que creo que merecen nuestra atención.

The University of Texas at El Paso

Notas

¹ Citado por Patrick Anderson y Jisha Menon, "Introduction: Violence Performed", 1.

Es irónico que este ensayo, que va incluido en un número especial del *Latin American Theatre Review* in memoriam a George Woodyard, trate de un tema tan lejano al carácter de nuestro querido amigo, quien fue siempre una persona incapaz de cualquier violencia contra otra persona. Su ejemplar conducta y generosa manera de ser nos hacen recordar que la violencia no es nuestro destino irremediable.

² Le agradezco al colega Jorge Dubatti el que pusiera el dedo en la llaga cuando identificara mi preocupación principal en una ponencia mía, que es el antecedente de este ensayo, como la crisis de la representación por la cual atraviesa el teatro del siglo XXI (incluyendo el de México).

³ Durante la muestra, se publicaba el *Diario de la Muestra*, en el cual varias personas escribieron sobre el tema de la violencia y el teatro mexicano, dejando ver diferentes puntos de vista y también antagonismos que éstos podían producir entre los teatreros que participaban en la muestra, entre ellos Enrique Mijares, Daniel Serrano, Antonio Zúñiga, Rodolfo Obregón, Medardo Treviño y Saúl Meléndez. Además de los comentarios aparecidos en el *Diario de la Muestra*, hubo mesas y paneles que trataron el tema, por ejemplo, "La violencia y su relación con el 'arte'", "La violencia como realidad" y "Cómo se hace teatro en tiempos de violencia".

⁴ Aunque durante años se le prestó muy poca atención a los feminicidios en Ciudad Juárez, ahora hay una plétora de materiales sobre el tema, algunos muy serios y otros sensacionalistas o de poca credibilidad. Entre las mejores publicaciones sobre los feminicidios son las de Diana Washington Valdez, reportera de *El Paso Times*; Washington Valdez fue una de las primeras personas en investigar a fondo los acontecimientos en Ciudad Juárez y les ha seguido la pista durante años; véase *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*, (versión en inglés, *Harvest of Women. Safari in Mexico*). En estos textos, se habla de las víctimas del Lote Algodonero.

⁵ Tristemente, como tantas otras jóvenes de esta ciudad fronteriza, Mónica ha tenido que sobrevivir un doble trauma de violencia, el de los feminicidios y el de la guerra contra los narcos, que ha resultado en miles y miles de muertos por todo México, pero la mayoría concentrada en la frontera norte del país. La magnitud de la violencia relacionada al narcotráfico ha sido tal que hay quienes creen que los asesinatos de mujeres han decrecido y que ya no son un problema de mayor importancia; definitivamente así pareciera ser el caso en los medios de comunicación, donde el feminicidio ya no es noticia de primera plana. Sin embargo, la verdad es muy otra y se sigue matando a mujeres en Ciudad Juárez en números que merecen toda nuestra atención: más de 40 jóvenes y adolescentes han desaparecido desde 2009 y el feminicidio en esta ciudad recientemente ha merecido la censura de la Corte Inter-Americana con sede en Costa Rica. Véase Paterson, "Feminicide on International Trial Again".

⁶ Lomas de Poleo es una colonia sumamente pobre en las afueras de Ciudad Juárez; en 1996 se encontraron ahí los cadáveres de ocho víctimas del feminicidio. Véase a Washington Valdez para más datos sobre estos asesinatos. Galindo ha reducido el número de muertas a cuatro personajes en su versión teatral de la tragedia de Lomas de Poleo, aunque se hace mención de otras víctimas.

⁷ Diana Washington Valdez ha expresado las mismas preocupaciones (véase *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*; en su blog también se puede encontrar numerosos comentarios suyos sobre las interpretaciones que se le han dado a los feminicidios).

⁸ Phelan hace un análisis de *Innocent Landscapes*, una serie de fotografías de David Farrell de la destrucción del proverbial paisaje irlandés en los intentos, mayormente fallidos, por encontrar los restos de los Desaparecidos, miembros del IRA que fueron secuestrados y muertos por otros miembros de la misma organización. Según Phelan,

Numerous images vividly portray this scarification of landscape: drained bogs, dug-up fields, chewed up clay, uprooted trees, splintered branches, silted up streams, broken boulders, mangled vegetation, and churned earth, all of which appear almost as wounds on the landscape. The invasion of this pastoral world by modern machinery has a further connotative charge, in that the violence of its excavations mnemonically reenacts the violence perpetrated on innocent victims by their executioners, as the diggers' defiling of the eponymous "innocent landscapes" embodies the IRA's desecration of the "Disappeared" bodies and the denial of their burial rites. (289)

Aunque el paisaje es completamente distinto, así como las circunstancias históricas, al leer las palabras de Phelan, las semejanzas con las muertas y las desaparecidas de Ciudad Juárez me resaltaron a la vista: seres humanos cobardemente asesinados, restos humanos que no se hallan, familiares a quienes se les niega la posibilidad de enterrar a sus desaparecidos, un paisaje (por hostil que sea) violado por todo el equipo investigativo y forense moderno puesto al servicio de autoridades locales para encontrar lo que a fin de cuentas no se puede o no se quiere encontrar. Al igual que en Ciudad Juárez, los familiares de estos desaparecidos irlandeses construyeron, donde las excavaciones, pequeños altares con fotografías de los desaparecidos; como bien observa Phelan:

Framed against a violated landscape—and in the absence of any physical remains—these pictorial and psychical traces remind the viewer of each extinguished human life in what are otherwise evacuated scenes. They accentuate the incorporeal presence of the dead whilst at the same time, intensifying their aching sense of absence. It is an excruciating double bind. The desecration of the Disappeareds' bodies and their families' denial of a Christian burial is aesthetically reproduced in these images as Farrell's *photographs of photographs of the dead* doubles the semiotic sense of deferral and the denial of closure, which mnemonically mirrors (in an infinitesimal way) the experience of the victims' families. (297)

Yo no había leído el artículo de Phelan hasta que estaba muy avanzada en la escritura del mío, y me han impresionado sobremanera las coincidencias de sus ideas y preocupaciones con las mías. De ahí que le haya citado a Phelan tan largamente.

Obras citadas

- Aguilar, Alan. *Los trazos del viento*. Martínez y Mijares 61-87.
- Anderson, Patrick y Jisha Menon. "Introduction: Violence Performed". *Violence Performed: Local Roots and Global Routes of Conflict*. Comps. Patrick Anderson y Jisha Menon. New York: Palgrave MacMillan, 2009. 1-14.
- Ávila, Demetrio. *Sirenas del río*. Martínez y Mijares 71-87.
- Barthes, Roland. *Camara Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 2010.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Galicia, Rocío. "Memorias de duelo". Martínez y Mijares 19-60.

- Galindo, Edeberto. *Lomas de Poleo. Morir con las alas plegadas*. Martínez y Mijares 89-120.
- Martínez, Victoria. "La vida vale. Once obras acerca de los asesinatos de mujeres". Martínez y Mijares 5-18.
- Martínez, Victoria y Enrique Mijares, comps. *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Durango, México: Editorial Espacio Vacío, 2008.
- Mijares, Enrique. *Jauría*. Martínez y Mijares 189-232.
- Mitchell, W.J.T. *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: U of Chicago P, 2011.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. *Trama de una injusticia. Feminicidio sexual sistemático en Ciudad Juárez*. México, D.F.: Colegio de la Frontera Norte y Miguel Angel Porrúa, 2009.
- Paterson, Kent. "Femicide on International Trial Again". 2 de junio de 2012. <http://frontera.nmsu.edu/>
- Phelan, Mark. "Not So *Innocent Landscapes*: Remembrance, Representation, and the Disappeared". *Violence Performed. Local Roots and Global Routes of Conflict*. Comps. Patrick Anderson y Jisha Menon. New York: Palgrave MacMillan, 2009. 285-316.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus y Giroux, 2003.
- Staudt, Kathleen. *Violence and Activism at the Border. Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez*. Austin: U of Texas P, 2008.
- Tagg, John. *The Burden of Representation. Essays on Photography and Histories*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Washington Valdez, Diana. *Cosecha de mujeres: Safari en el desierto de México*. México, D.F.: Oceana, 2005.
- _____. <http://dianawashingtonvaldez.blogspot.com>.
- _____. *Harvest of Women. Safari in Mexico*. Los Angeles: Peace at the Border, 2006.
- Zúñiga, Antonio. *Estrellas enterradas. Obra de teatro en cinco postes y un prólogo*. Martínez y Mijares 309-35.

