

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Instituto de Ciencias Sociales y Administración

Departamento de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios



**Una muestra de la violencia de género contra las mujeres
representada en cuatro piezas teatrales juarenses**

Tesis que para obtener el grado de Maestro presenta:

Adán Paúl Contreras Alvarado

Matrícula: 231295

Directores de tesis: Dr. Marlon Martínez Vela y Dra. Ysla Campbell

Manjarrez

Ciudad Juárez, Chihuahua, marzo, 2026

*Sólo le pido a Dios
que el dolor no me sea indiferente,
que la reseca muerte no me encuentre
vacío y solo sin haber hecho lo suficiente.*
León Gieco

*Hoy estoy aquí porque
no hace falta tanta enfermedad...
No hacen falta más historias.
Estamos desbordados de ellas.*
Grecia Márquez.

A mis padres.

A Isis.

A las víctimas primarias y secundarias de feminicidios y violencia contra las mujeres.

A quienes lucharon y a quienes siguen luchando.

A quienes sufrieron y a quienes siguen sufriendo.

Agradecimientos

A Dios, por permitirme llegar a la maestría, vivir esta experiencia y poder concluir la.

A mi familia y a Isis, que siempre estuvieron apoyándome, que en muchas ocasiones me facilitaron condiciones para el trabajo y soportaron cualquier inconveniente que haya surgido de mis largas jornadas laborales, cuando se daban.

Por supuesto, a mis directores de tesis, la Dra. Ysla Campbell y el Dr. Marlon Martínez Vela, quienes me trataron siempre con respeto; son personas que con su vasto conocimiento de la literatura siempre supieron indicarme, con amabilidad, cómo mejorar y desarrollar tanto mi investigación como mi escritura, consiguiendo a su vez, incrementar mi bagaje cultural e intelectual. Sobra decir que, además de nuestro trabajo colaborativo, son expertos en sus áreas y por ende las materias que me impartieron junto a mis compañeros, fueron muy sustanciosas y enriquecedoras. Siempre agradecido con ellos. También agradecido con el plantel docente y la UACJ en general.

A mis compañeros y amigos que cursaron el posgrado a mi lado, aportando a través de sus comentarios conocimiento enriquecedor y opiniones valiosas, con lo que amplíé mi perspectiva: Mario, Cristian y Jovanni.

Al SECIHTI y a sus trabajadores, por apoyar el desarrollo de investigadores y, en específico, el mío y permitirme realizar algo tan grato, como lo es el estudio.

Índice

Agradecimientos.....	3
Resumen.....	5
INTRODUCCIÓN	6
I. EN TORNO A LA MENTALIDAD DE LA VIOLENCIA EN CIUDAD JUÁREZ	12
I.I A propósito de Ciudad Juárez	13
I.I.I Una ciudad a merced de la maquila.....	14
I.I.II Contexto de la violencia de género contra las mujeres en Ciudad Juárez y la impunidad... 29	
I.II Ética, necronarrativa y dramaturgos	36
I.II.I Ética en la representación	36
I.II.II Necronarrativas.....	40
I.II.III En torno a los dramaturgos de Ciudad Juárez	42
II. VIOLENCIA REPRESENTADA: FÍSICA, EMOCIONAL Y SUGERIDA.....	50
II.I <i>Estrellas enterradas</i>	52
II.II <i>Lomas de Poleo</i>	57
II.III <i>Antígona</i>	67
II.IV <i>Amor impune</i>	78
III. VÍCTIMAS, ÉTICA Y ESPECTACULARIDAD: PERSONAJES VIVOS, MUERTOS Y ALUDIDOS	84
III.I Reflexiones sobre María Sagrario	85
III.II Dramaturgia y periodismo	90
III.III Ser mujer es estar en peligro	96
III. IV Violencia de pareja y abuso sexual infantil	110
IV. LOS VICTIMARIOS: REPRESENTACIÓN Y REFLEXIONES	127
IV.I Un sujeto patriarcal <i>sui generis</i>	128
IV.II Criaturas teriomorfas	136
IV.III El narcisismo de Creón: el ejercicio injusto del poder	139
IV.IV El villano antisocial y los sujetos endriagos	153
Conclusiones	161
Bibliografía	181

Resumen

La violencia de género contra las mujeres en Ciudad Juárez ha representado una grave problemática durante las últimas décadas en la localidad. El objetivo de la presente tesis es analizar la representación de la violencia y a sus actores –víctimas y victimarios– en las obras: *Estrellas Enterradas*, de Antonio Zúñiga; *Lomas de Poleo*, de Edeberto “Pilo” Galindo; *Antígona*, de Perla de la Rosa; y *Amor impune*, de Guadalupe de la Mora. En el caso de la violencia *per se*, se encontró en *Estrellas Enterradas* una representación poética desde la narración; en *Lomas de Poleo* existen escenas bastante gráficas que pueden caer en la revictimización, aludiendo a las notas periodísticas; en *Antígona* sobresale la violencia fuera de la representación, y en ella se resume a datos o al ejercicio injusto del poder político; en *Amor impune* se manifiesta el abuso psicológico y de recuerdos. Respecto a las víctimas, en *Estrellas Enterradas* se entiende que se habla, entre otros casos, de María Sagrario; en *Lomas de Poleo* se ficcionalizan sucesos reales; en *Antígona* se abarca el peligro que viven las mujeres en general; en *Amor impune* se identifican situaciones de violencia de pareja y abuso sexual infantil. En lo relativo a los victimarios, en *Estrellas Enterradas* se encuentra al sujeto patriarcal enmascarado como hombre común; en *Lomas de Poleo* los villanos parecen las figuras teriomorfas de Durand; en *Antígona* se ilustran las injusticias en el poder y el narcisismo de los gobernantes; y en *Amor impune* se muestra la problemática de los sujetos endriagos.

INTRODUCCIÓN

La historia de México, en ocasiones, se asemeja a un compilado de crisis, luchas sociales y abusos. Ciudad Juárez no es la excepción; desde su fundación hubo diversos combates; además de que la región fue importante en eventos como la Segunda intervención francesa o en la Revolución mexicana. La localidad se ha visto afectada desde sus inicios por fenómenos sociales como la migración, porque, sin que sea un hecho negativo *per se*, involucra cierto anonimato para aquellos criminales que quieran aprovechar el flujo de gente para delinquir y después irse a otro lugar, antes de que el delito sea investigado o incluso sea siquiera descubierto. También, al revisar los hechos, se entiende que la ciudad ha estado a merced, en sus decisiones infraestructurales, de las industrias y el beneficio económico de quienes sustentan el poder, lo que es evidente, desde la década de 1920, cuando proliferaron clubes nocturnos a pesar de las consecuencias que esto conllevó a la población, de las denuncias y los casos constantes de tráfico de personas y asesinatos; o, de manera posterior, con la llegada de la industria maquiladora y cómo el diseño urbano se desarrolló con el propósito de beneficiarla.

Desde hace poco más de 30 años, la máxima expresión de la violencia de género contra las mujeres, el feminicidio, se posicionó como una de las problemáticas que afecta a Ciudad Juárez. Asimismo, se potenció de forma directa e indirecta por el pico de violencia relacionado con el crimen organizado que se vivió entre 2008 y 2012. A nivel nacional, según las estadísticas más actuales del INEGI, reportadas en 2024 y que incluyen hasta 2022, el problema ha seguido aumentando y se alcanzaron los máximos números de homicidios de mujeres y feminicidios en los dos últimos años registrados, con 4,002 de los primeros en 2021 y 966 de los segundos en 2022.¹

¹ Vid. INEGI, “La medición del feminicidio en México”. *En números. Documentos de análisis y estadísticas: Cuaderno* 28. 2024, pp. 16 y 20. [En línea]: https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/889463916284.pdf [Consulta: 25 de agosto, 2025]. El INEGI hace un repaso de diversas definiciones y medidas que se han llevado a cabo para cuantificar los feminicidios y abolir la violencia de género contra las mujeres, posterior a eso, y aclarando que las razones de género varían en cada estado, resume la diferencia entre feminicidio y homicidio culposo explicando que para acreditar el primero hay que confirmar que el crimen se dio por razones de género, enlistadas de

Tratar el tema de la violencia de género contra las mujeres, tanto en la literatura como en otras áreas como la política, siempre será importante mientras no se solucione el asunto, y más aún, cuando la problemática sigue empeorando.

Respecto a los dramaturgos varones revisados, cabe destacar que Antonio Zúñiga y Edeberto “Pilo” Galindo son los escritores más prolíficos de la ciudad, además de ser multipremiados. *Estrellas enterradas* es de las primeras piezas teatrales que tocan el tema, manejando incluso la imagen de los zapatos como metáfora de la desaparición forzada de las mujeres desde antes de que fuera un símbolo establecido. *Lomas de Poleo* no es la única obra de Galindo que aborda los feminicidios, pero tiene el valor agregado de que, en su denuncia, sirvió a la par como documentación histórica del caos local, referenciando un sinfín de casos reales, a la vez que replicó el discurso de las autoridades incompetentes que no pudieron dar soluciones, en su lugar, se limitaban a dar excusas, revictimizar a la sociedad y desviar la conversación a cuestiones triviales. En relación con las dramaturgas, es importante mencionar que Perla de la Rosa y Guadalupe de la Mora entre otros méritos tienen el haber fundado Telón de Arena, actual asociación civil que durante años se ha dedicado a realizar puestas en escena, así como también, resaltan dentro de la actividad artística puesto que son actrices y directoras destacadas; en específico, De la Rosa posee varios premios en su curriculum. *Antígona* cuenta con un bagaje histórico que rescata la cultura clásica griega, tomando al personaje que, como comentan Ricardo Vigueras y la autora, representa a la mujer que lucha y se enfrenta al sistema. En el texto de la juarense, se ilustra otra parte de la negligencia y crueldad gubernamental: la negación de las víctimas y el ocultamiento de sus

la siguiente manera: “la presencia de violencia sexual, identificación de lesiones o mutilaciones previas o posteriores a la muerte, incluyendo las de carácter infamante, la existencia de antecedentes o actos de amenazas o violencia y que el cuerpo de la víctima sea expuesto o arrojado en el lugar público”, art. cit., p. 16.

cuerpos. Por su parte, *Amor impune* de De la Mora es la cara de lo que pasa en el interior de las familias, toca temas sensibles y difíciles como el maltrato de pareja y el abuso sexual infantil.

El presente estudio se divide en cuatro capítulos, el primero cumple la función de contextualizar las áreas históricas, económicas y sociales de Ciudad Juárez, a la par que se establece el marco teórico. En los tres posteriores se realiza un análisis reflexivo con base en diversas teorías o bibliografía pertinente. De esta forma, en el capítulo inicial, se lleva a cabo un repaso respecto a cómo la localidad ha sido afectada por la industria maquiladora, desde la construcción de complejos habitacionales, hasta la migración de mexicanos de otros estados y la introducción masiva de las mujeres en el trabajo formal. La siguiente situación estudiada es la de la problemática de la violencia, desde lo general, que fue la del crimen organizado, hasta lo particular, que se refiere a aquella que atenta contra las mujeres, los feminicidios y en particular el concepto de feminicidio sexual sistémico que acuñó Julia Monárrez Fragoso en su libro *Trama de una Injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. La segunda parte del primer apartado está constituida por los elementos teóricos, donde se abarcan las cuestiones de la ética en la representación, sobre qué es considerado aceptable y qué caería en revictimización; las necronarrativas, cuál es su objetivo y cómo se han trabajado antes; y un acercamiento a los cuatro dramaturgos revisados: Antonio Zúñiga, Edeberto “Pilo” Galindo, Perla de la Rosa y Guadalupe de la Mora.

En el segundo capítulo se menciona toda la violencia de género contra las mujeres identificada en las cuatro piezas. La naturaleza de este apartado es descriptiva, no obstante, se llevan a cabo diferentes interpretaciones que, aunque el texto no sea explícito en relación con algunos pasajes o situaciones, estos aluden a ella a través del contexto referenciado. Un ejemplo es el caso de *Estrellas enterradas*, donde un poste de luz en mitad del desierto parece representar

una enorme tumba. En *Lomas de Poleo* sucede que gran parte de la violencia es reflejada en las mujeres a través de sus condiciones, desde las marcas en sus cuerpos, hasta los sentimientos que las invaden. Asimismo, sucede en dicha obra como en *Antígona*, que muchos hechos brutales son referenciados en los diálogos sin que sean puestos en escena. En *Amor impune* resalta la violencia verbal y psicológica, que a veces escala a niveles que aunque no parecen tangibles, éticamente lo son: como la narración de eventos atroces a una niña pequeña, la cual, se alegra porque su padre pasa tiempo con ella y le cuenta historias.

En el tercer capítulo se analiza la manera en que son representadas las víctimas y se reflexiona a partir de ello. En la pieza de Zúñiga, Bety, el único personaje femenino que aparece, lo hace en condición de espíritu; los hechos violentos son narrados desde su voz, sin ser demasiado descriptivos; y resaltan los paralelismos de ella con el caso real de María Sagrario. *Lomas de Poleo* coincide en que, a excepción de una, todas las víctimas mujeres son representadas en el “más allá”, como almas en pena que no consiguen descansar. En *Antígona* las víctimas, desde personajes aludidos hasta la protagonista, parecen representar todo tipo de mujer posible que es perjudicada por la violencia de género y las consecuencias de vivir en un estado que permite la cultura feminicida. *Amor impune* consigue representar muy bien el síndrome de Estocolmo doméstico, desde la postura de una esposa y madre que termina defendiendo al marido frente a su hija, en la cual se identifica la problemática del abuso sexual infantil y lo difícil que es para las víctimas, cuando quienes deberían ser sus aliados defienden a su agresor.

Por último, en el cuarto capítulo el análisis se centra en la representación de los victimarios. En *Estrellas enterradas* se encuentra Teófilo, un hombre que abusó y mató a su sobrina, a la par que cuida con violencia constante a su sobrino. En *Lomas de Poleo*, los victimarios aparecen con comportamientos bestiales, reflejan apenas cierta humanidad, lo que los acerca a la psicopatía. En

Antígona, al igual que con las víctimas femeninas, la autora consigue abarcar diferentes personalidades y condiciones de los victimarios en el poder, desde el gobernador narcisista, hasta el obrero patriarca que es el más bajo en la cadena laboral. En *Amor impune*, Salvador, el protagonista, es un personaje complejo, quien comete varios actos violentos que aluden a distintos trastornos psicológicos; este *dramatis personae* encarna con claridad a los sujetos endriagos.

De este modo, en el estudio de estas cuatro piezas se evidencia lo sucedido en Ciudad Juárez en los años cercanos al cambio de milenio: la delincuencia, la impunidad, el alza de los feminicidios y la ineficacia del gobierno. Cabe mencionar que cada autor lo lleva a cabo desde una perspectiva diferente, con lo que se consiguió realizar un análisis más completo al respecto de la representación de la violencia de género contra las mujeres en Ciudad Juárez. Al final se ofrecen los resultados de la investigación y proponemos algunas reflexiones sobre el impacto de la violencia en el arte y en la sociedad juarenses.

**I. EN TORNO A LA MENTALIDAD DE LA VIOLENCIA
EN CIUDAD JUÁREZ**

*Vivo en la ciudad más triste que jamás
una mente triste pudo imaginar,
vivo y no concibo escapar.
Vivo en la ciudad más triste de este país,
es tan triste esta ciudad que, por aquí,
cuando alguien se ríe lo hace mal.*
Nacho Vegas

I.I A propósito de Ciudad Juárez

Para abordar el tema de la representación de la violencia de género contra las mujeres en el teatro juarense es necesario revisar diversos tópicos. Por una parte, es relevante la situación económica y cómo esta ha incidido en el desarrollo urbano de Ciudad Juárez y el cambio de mentalidades. Muchas medidas políticas se han guiado por las necesidades de la industria a costa de los ciudadanos, dejando de lado sus derechos y seguridad. Otro aspecto relacionado es que colinda con Estados Unidos, un Estado primermundista que tiene influencia que ejerce poder y presión sobre el territorio mexicano. Además, como se trata de una de las fronteras más importantes de México, existen consecuencias relacionadas con la migración, por ejemplo, bastantes personas intentan cruzar al otro país desde estas tierras, lo que genera un flujo de personas que carece de apego a la ciudad, porque planea abandonarla, aunque a la postre termine quedándose por tiempo indefinido. Otra situación es que Estados Unidos realiza deportaciones de inmigrantes hacia esta frontera, sin importar si son nativos de la localidad o siquiera mexicanos. También, en virtud de algunas ventajas económicas, habitantes de otros estados migran a la ciudad buscando una mejor calidad de vida.

La violencia en general es otro aspecto que es preciso tener en cuenta. La ciudad ha sufrido una situación estresante durante mucho tiempo, en la que los habitantes viven con tensión agudizada por el tráfico de armas y de narcóticos tan desarrollado en esta zona. Esto ha provocado, en diversos periodos, que se den enfrentamientos entre distintos grupos, con ejecuciones y tiroteos

frecuentes; a la par de diversos crímenes, como extorsiones telefónicas, secuestros, cobro de derecho de piso, violaciones, entre otros.

I.I.I Una ciudad a merced de la maquila

Dentro de las distintas causas que han aumentado la violencia de género contra las mujeres y propiciaron el feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez se encuentra la maquila, la cual ha sido un factor importante dado que se ha relacionado a los casos de las víctimas en varias ocasiones, tanto que los mismos dueños o gerentes de las fábricas lo admiten, justo como menciona Cintia Martínez Velasco: “Es sabida la indiferencia que los empresarios han expresado al reconocer que muchas de [*sic*] desapariciones de trabajadoras se dieron en el transporte de la empresa, así como la complicidad que hay en diferentes instancias que conocen el problema (jefes, colegas de trabajo, policías, familias, y un largo etcétera)”,² por lo que es relevante repasar el contexto y desarrollo de la industria maquiladora en la ciudad. Además, es importante tener en cuenta que el discurso o el ideal original no es el que se lleva a la práctica, lo que da por resultado un contexto que propicia la desigualdad social y distintos problemas como reporta Eva Sánchez Martín:

El nuevo programa [Programa de Industrialización Fronteriza (PIF)] suponía el principal engranaje de un plan de revitalización económica. Pero la realidad es bien diferente. Este nuevo modelo imposibilita la reconstrucción del sistema social y económico del país. La implantación de parques maquiladores supone un crecimiento económico, no un desarrollo económico, ya que el único beneficio que obtiene el país receptor de estas gigantescas plantas de producción es el mísero sueldo de los trabajadores y trabajadoras, que además trabajan y malviven en condiciones de absoluta precariedad. Lo que representa esta nueva industria es una versión actual del proceso de colonización

² Cintia Martínez Velasco, “El femi-geno-cidio y el trabajo de maquilas en México”. *Jacobin* (29 de diciembre, 2021), México, Feminismo/Trabajo, ¶ 23 [En línea]: <https://jacobinlat.com/2021/12/el-femi-geno-cidio-y-el-trabajo-de-maquilas-en-mexico/> [Consulta: 18 de septiembre, 2024].

europeo. Es el símbolo del Nuevo Orden: la mundialización de la economía y la despersonalización de sus integrantes.³

La industrialización de Ciudad Juárez tiene su origen en los años 60 del siglo pasado, respondiendo en particular a dos factores, por una parte, al aumento de la población, dado que en 1960 se registraban alrededor de 252,000 personas, lo que se traduce en un aumento del 105% en comparación con el año 1950,⁴ lo que significó un foco de atención para los gobernantes:

En ese momento, la frontera presentaba un crecimiento evidente y las autoridades federales pronto se vieron obligadas a prestarle atención a una ciudad que había estado mucho tiempo olvidada. En los próximos años la mancha urbana se seguiría extendiendo pero también empezarían a llegar apoyos desde el centro: surgiría la Junta Federal de Mejoras Materiales, el Programa Nacional Fronterizo (Pronaf) y posteriormente, habría de implantarse el régimen de maquiladoras, que generaría luego importantes fuentes de trabajo.⁵

Ciudad Juárez se encontraba en crecimiento con anterioridad a la llegada de la industria maquiladora, en 1962 iniciaba la edificación del nuevo puente Córdova, a la par que las obras de construcción del PRONAF se hallaban en pleno auge.⁶ Posteriormente, a finales de 1963 se consiguió un aval del Gobierno del Estado con el objetivo de conseguir un crédito por 12 millones de pesos para pavimento. También hubo un gran desarrollo en la colonia Altavisa, a la cual se llevó agua potable y alcantarillado, se comenzó a electrificar y se eligió un terreno para la construcción de una secundaria que financió el gobierno federal con un costo de 3,600,000 pesos.⁷ No obstante, ya existían problemas con las personas que vivían en las periferias:

³ Eva Sánchez Martín, “Feminicidio y Maquila en Ciudad Juárez”. *Revista D’Estudis De la Violència*, 2 (abril-junio, 2007), p. 4 [En línea]: https://artecontraviolenciadegennero.org/?wpfb_dl=1 [Consulta: 18 de septiembre, 2024].

⁴ Vid. Raúl Flores *et al.*, *Paso del Norte en el siglo XXI: breve historia de Ciudad Juárez*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2010, p. 79 [Col. Bi-Centenario].

⁵ *Ídem.*

⁶ Vid. *ibid.*, p. 80.

⁷ Vid. *ibid.*, p. 82.

Los cerros se habían poblado tanto y de manera tan irregular, que las autoridades pensaron en la necesidad de desalojarlos. Se prometió en ese momento que los reubicados contarían con las garantías y apoyos necesarios para comprar su casa en otras colonias que serían construidas en diversos lugares de la ciudad. Se advirtió: los que no quieran salir podrán permanecer en esos lugares, pero se les anticipaba que si seguían allí nunca contarían con los servicios necesarios. La gran mayoría de los colonos hizo caso omiso y continuó muchos años sin servicios.⁸

En 1964 la ciudad continuaba en desarrollo, ese año se realizaron 60 casas en la colonia Los Nogales; comenzó la construcción del nuevo Tribunal para Menores; se inauguraron el Lienzo Charro “Adolfo López Mateos” y el Instituto Tecnológico Regional de Ciudad Juárez, que, aunque inició actividades el 3 de octubre, su apertura oficial fue el 28 de noviembre de ese año.⁹ Dos años después, se completó la pavimentación de la Chaveña, además, se autorizaron 4,700,000 pesos por parte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para solucionar problemas de las colonias populares, con lo que se inició la pavimentación de la colonia Hidalgo, donde sobre todo, se construyeron, solamente en el mes de agosto, edificios y casas por más de 2 millones de pesos; al mismo tiempo que se invirtieron 4 millones de pesos para el drenaje y el agua de siete colonias populares.¹⁰ En colonias como Álamos de San Lorenzo se construyeron casas con un valor de 60,000 pesos, en Satélite iban de 30,000 a 40,000, incluso, había algunas, en otros sectores de la ciudad que llegaban a tener un valor de 200,000 pesos. No obstante, las periferias seguían abandonadas, porque según Raúl Flores *et al.*:

[...] las autoridades municipales se declaran incompetentes para llevar servicios a las colonias de la periferia ubicadas al surponiente de la ciudad; lo accidentado del terreno en que fueron levantadas muchas casas fue un factor que condenó a miles de juarenses a no contar con agua, drenaje ni caminos

⁸ *Ídem.*

⁹ *Vid. ídem.*

¹⁰ *Vid. ibid.*, pp. 83-84.

porque llevar esos servicios requería de inversiones de muy lenta recuperación. Por eso, colonias como la Insurgentes y la Francisco Villa se quedaron sin ellos durante mucho tiempo.¹¹

Así, a pesar de que en enero de 1967 el Banco de Crédito Hipotecario prestó 43 millones de pesos a dos nuevos fraccionamientos y a lo largo de ese año se calculaba que se construirían casas por 250 millones, “ya algunas voces señalaban que la ciudad crecía anárquicamente, debido a que la Dirección Municipal de Obras Públicas toleraba anomalías de los constructores”,¹² asimismo, para finales de ese año, se volvieron noticia normal los invasores de terrenos, a la par que los periódicos denunciaron que hacia el sur y el poniente de la ciudad, muchas colonias se fundaron a “mansalva, sin orden ni concierto”, lo que escaló a tal grado, que cuando en Ciudad Juárez había 400 mil habitantes, vivían 220 mil en las colonias precaristas, sin servicios públicos y al margen del desarrollo, lo que representó el problema más grave de las siguientes administraciones municipales.¹³ Esto lógicamente debió hacer más difícil la instalación de servicios y, en un futuro, el trabajo de los miembros del sistema judicial, puesto que con varias periferias en una mancha urbana repartida desproporcionada e ilegalmente, debe ser más complicado para los policías patrullar, lo que a su vez, facilita la realización de crímenes y el escape de los victimarios.

Por otra parte, en 1965 se terminaba el Programa Bracero, cuestión que también tenían en cuenta las autoridades, previendo que habría deportaciones masivas y esto provocaría aglomeraciones de desempleados en la ciudad, con lo que, como parte del PRONAF, se instituye el antes mencionado PIF que tenía como objetivo darle concesiones a los empresarios extranjeros para instalar sus fábricas en la frontera,¹⁴ puesto que “el PIF emana de un decreto que modificaba

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

¹² *Ídem.*

¹³ *Vid. ibid.*, p. 85.

¹⁴ *Vid.* Martín González de la Vara, *Breve historia de Ciudad Juárez y su región*. El Colegio de Chihuahua/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2ª ed. 2009, ri. 2017, p. 152.

algunos artículos aduaneros mexicanos, para permitir la importación y exportación libre de impuestos de equipo, maquinaria e insumos [...],¹⁵ sumado a que se aceptaba que las maquilas fueran en su totalidad propiedad de dichos extranjeros.¹⁶ Este sistema, con su mano de obra barata ofrecida a los empresarios estadounidenses emulaba a los sistemas que se daban en Hong Kong y Taiwán, pero con la ventaja que ofrecía Ciudad Juárez por su cercanía con los Estados Unidos, abaratando los costos del transporte y propiciando que se complementaran las fábricas de la ciudad vecina, El Paso:¹⁷

Así, las fábricas que requirieran poca inversión y mucho trabajo –intensivas en trabajo– se quedaban del lado mexicano, mientras que en las que se debía instalar maquinaria y no necesitaban muchos operarios –intensivas en capital– se abrían en el lado norteamericano. El sistema de “plantas gemelas” creaba empleos en ambos lados de la frontera, pero mientras que en El Paso se instituía un puesto de trabajo, en Ciudad Juárez se creaban tres o cuatro.¹⁸

Dicha situación se ha reflejado en diversos textos literarios, entre ellos en la obra de Elpidia García Delgado, en la localidad juarense se le conoce como “Cachi”, escritora que “trabajó durante 30 años en la industria maquiladora o *maquila*, y donde ha quedado atrapada para siempre como personaje entre las páginas de *Viva la vida. Los sueños en Ciudad Juárez*, de los dibujantes y críticos franceses Baudoin y Troub”,¹⁹ entre sus trabajos resalta *Ellos saben si soy o no soy*,²⁰

¹⁵ Consuelo Pequeño Rodríguez, “Ciudad maquiladora por excelencia”, en Víctor Orozco (coord.), *Ciudad Juárez. la nombradía varia. Desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo II*. Milenio/Multimedios/Agencia Promotora de Publicaciones, s/l, 2012, p. 124 [Biblioteca Milenio de Historia].

¹⁶ Vid. M. González de la Vara, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷ Vid. *idem*.

¹⁸ *Ibid*, pp. 152-153.

¹⁹ Magali Velasco Vargas, “Enfermedades y cuerpos de/en las maquilas: *Ellos saben si soy o no soy*, miradas de Elpidia Cachi García”, en María Eugenia Flores Treviño y Rosa María Gutiérrez García (comps.), *Cuerpos, subjetividades y (re)configuraciones de género*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2018 p. 138 [En línea]: https://www.academia.edu/38668576/Enfermedades_y_cuerpos_de_en_las_maquilas_Ellos_saben_si_soy_o_no_soy_y_miradas_de_Elpidia_Cachi_Garc%C3%ADa [Consulta: 01 de octubre, 2024].

²⁰ Elpidia García Delgado, *Ellos saben si soy o no soy*. Ficticia Editorial/Gobierno del Estado de Chihuahua/ICHICULT/CONACULTA, Ciudad de México, 2014, 140 pp.

compilación de cuentos donde una de sus tres secciones se titula “Maquilas que matan”, mismo apartado repleto de historias sobre personajes que trabajan en fábricas en Ciudad Juárez. Magali Velasco Vargas comenta que “Baudoin y Troub cuentan que Cachi García comenzó a trabajar en la maquila desde los 15 años, y su sueño era ‘justicia para las mujeres en el mundo. Que ya no sufran la explotación, los malos tratos, los asesinatos. Sueño con la igualdad’ [...]”, lo que refleja, desde la experiencia de alguien que trabajó en dichas fábricas, su percepción de injusticia y abuso laboral por parte de los empleadores.²¹ Velasco Vargas también argumenta que:

En la literatura de Cachi García, estas fases van intrínsecamente unidas a los procesos capitalistas y de desarrollo industrial planeados para Ciudad Juárez a partir de la década de 1960, no solo con la decisión federal de transformar la frontera en parque industrial, sino la recolocación de los espacios urbanos [...]. La ciudad fue dispuesta por zonas económicas, con fronteras en la frontera [...]. Cachi García dirige su interés de escritora crítica y sensible a lo social, a las condiciones laborales de los operadores, a las de salud y a las de desigualdad; sus personajes son hombres y mujeres que sufrirán la alienación del hipercapitalismo. [...] La fragmentación de la unidad corporal lo es también de la social. [...], la sensación de aislamiento como la de un prisionero o náufrago se vincula con las estrategias de los empresarios para nulificar los grupos activos, que a diferencia de los sindicatos movilizan al resto de la población en favor de mejoras.

¿Qué es el tiempo dentro de la maquila? De acuerdo con la Ley Federal del Trabajo, son las ocho horas que debe cubrir un empleado, sin embargo, tal como lo reporta la misma industria maquiladora en su boletín del 2015, lo usual es pagar turnos extras [...].²²

Esto coincide con las palabras, anteriormente citadas, de Eva Sánchez Martín, sobre cómo malviven los trabajadores de las maquilas y que realmente no es un beneficio para el país receptor donde se instalan los parques industriales; asimismo, en la obra de Elpidia García, podemos hallar

²¹ Es pertinente resaltar que Elpidia García fue ganadora del Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila en 2018 por *El hombre que mató a Dedos Fríos y otros relatos*. Redacción, “Elpidia García” [En línea]: <https://literatura.inba.gob.mx/6116-la-escritora-gloria-gervitz-autora-de-migraciones-ser%C3%A1-reconocida-como-una-protagonista-de-la-literatura-mexicana.html> [Consulta: 01 de octubre, 2024].

²² M. Velasco, “Enfermedades y cuerpos...”, ed. cit., pp. 139-143.

reflejos de dicha situación, por ejemplo, en el cuento de “Escalera rota”,²³ donde los protagonistas son tres personajes que murieron en la fábrica, por condiciones específicas de ese trabajo, como René que se cortó accidentalmente el cuello trabajando con un cuchillo en el tercer turno, en el cual probablemente estaba haciendo horas extras o se lo impusieron por la política de turnos rotatorios, que afectan el descanso, el sueño y los reflejos; también es el caso de Otoniel, quien fue aplastado por un camión contra la puerta de embargo cuando estaba revisando la zona, algo que debería haberse evitado con las medidas de seguridad correctas; o la misma Marcela, que se vio envuelta en un problema romántico y fue asesinada imprudencialmente por una compañera celosa, que aunque la historia no lo explica, podría ser que el hombre involucrado fuese un superior que se aprovechaba de su posición de poder, algo común en las maquilas, o tal vez fuese simplemente uno de los tantos posibles conflictos interpersonales que se van a dar si se reúne mucha gente en un lugar hostil por un largo periodo, como es una fábrica.

Dicho espacio resulta desagradable y desgastante, lo que se refleja cuando la protagonista narra la situación de unos empleados que observa: “En otra parte, un grupo tiene las caras graves. Pienso que como yo, ellos también se sienten prisioneros”.²⁴ De modo que se da a entender que el sufrimiento y los sentimientos de encierro no son exclusivos de los espíritus encerrados en la fábrica, sino que los vivos también sufren dichas circunstancias. Los personajes principales del cuento son fantasmas que contemplan a los demás compañeros que continuaron con su vida y siguen trabajando. Se puede asumir entonces que la empresa no tuvo mayores consecuencias respecto a dichas muertes, en virtud de que sigue en funciones como si nada hubiese pasado, pareciera que los empleados fenecidos fueran herramientas u objetos reemplazables. Se trata pues

²³ Vid. E. García, *op. cit.*, pp. 11-18.

²⁴ *Ibid*, p. 13.

de establecer una analogía con la realidad, dado que los personajes van vagando sin que nadie pueda verlos. De tal forma, carecen de efectividad en la vida de los demás o en la propia maquila.

Respecto a la industria maquiladora, su crecimiento transformó Ciudad Juárez, impactó en el aumento de la población, en la introducción de las mujeres al trabajo remunerado y en la mancha urbana. Por una parte, en 1968 se anunció en los periódicos que por lo menos se contrataría a 1500 empleados en firmas electrónicas instaladas o por instalarse en la ciudad; por otra, se encontró que 23 de 35 fraccionamientos que se estaban investigando por las autoridades no cumplían con la obligación de construir áreas verdes.²⁵ El gobierno siguió trabajando en la ciudad y se pavimentó en el poniente, una parte de la colonia Altavista y otra del Arroyo Colorado, a la vez, en la ciudad se terminó la tercera etapa de pavimentación en los fraccionamientos La Fuente, Progresista, Álamos, San Lorenzo, Tercera Burócrata y San José.²⁶ Al año siguiente, el auge de la construcción continuó y para finales del mismo:

...se calculaba que diariamente se construían un promedio de 20 casas nuevas. Las llamadas casas de interés social ocupaban el primer renglón en la industria de la construcción [...]. Y mientras en los reglamentos y sobre los escritorios se trataba de poner orden, en las colonias populares empezaba la disputa por el acaparamiento de los predios. Al aumentar el valor de los lotes con la introducción de los servicios de agua y electricidad, líderes y acaparadores iniciaron una sorda lucha para apoderarse de la mayor cantidad de terrenos posibles. Eso hizo que las autoridades declararan que no había ya prácticamente ni un solo lote vacante en las colonias populares, aunque en realidad muchos de ellos fueron acaparados y permanecían baldíos.²⁷

De acuerdo con Raúl Flores *et al.*, “el problema del paracaidismo se recrudeció. Según autoridades, invasores procedentes de todas partes del país estaban creando un grave problema

²⁵ R. Flores *et al.*, *op. cit.*, pp. 85-86.

²⁶ *Vid. Ibid.*, p. 86.

²⁷ *Ídem.*

urbano sin que la autoridad municipal hiciera nada para frenarlos”,²⁸ es probable que fuera como consecuencia del acaparamiento de los terrenos en el año de 1971. Ese mismo año, se calculaba que el 37% de los habitantes de la ciudad vivían en casas de una sola habitación, mismas que carecían de todos los servicios públicos; esto dado a que, ante la escasez de viviendas adecuadas, se levantaban casas de madera y cartón en los arroyos, en las laderas de los cerros y hasta en media calle.²⁹

Por otra parte, en el año de 1969 las empresas maquiladoras ascendían a 17, donde laboraban 2,100 juarenses.³⁰ González de la Vara afirma que en 1970 había 22 maquilas en Ciudad Juárez, que empleaban a más de 3,000 trabajadores³¹ de una población total de 424,135 habitantes, cantidad que ya igualaba a El Paso, lo que no se quedaría estático, porque para el año de 1976, ya había 89 maquiladoras con una nómina de poco menos de 27,000 personas en Juárez, de un total de casi 570,000 habitantes. Durante esa década “empezaban a aparecer y a popularizarse los parques industriales y la población iniciaba su desplazamiento hacia el oriente de la ciudad [...], las tierras que fueron dedicadas al cultivo habrían de convertirse en asiento de plantas maquiladoras que empezaban a darle su rostro a la frontera”.³²

Asimismo, con relación a los años de 1970, González de la Vara expresa que: “el 80% de los operarios de las maquiladoras eran mujeres, mientras que muchos hombres estaban desempleados y se dedicaban a cuidar a los niños y la casa”,³³ cifra que coincide con lo referido por Consuelo Pequeño Rodríguez; además, de que aunque las mujeres no tuvieran los mejores puestos, esto provocaba que se generaran “cambios en la estructura familiar y problemas para los hombres, que

²⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁹ *Vid. idem.*

³⁰ *Vid. ibid.*, p. 85.

³¹ También concuerda con C. Pequeño Rodríguez, *op. cit.*, p. 126, pero ella maneja una cifra cerrada de 3,135 empleados.

³² R. Flores *et al.*, *op. cit.*, p. 89.

³³ M. González de la Vara, *op. cit.*, p. 153.

se sienten excluidos de una industria en crecimiento”.³⁴ Sin embargo, sobresale el hecho de que las mujeres eran mayoría pero en los puestos más bajos de la maquila, no entre los ejecutivos o administradores, como tampoco lo eran en el área económica de la ciudad en general.³⁵

Cabe resaltar que antes de que se instalara la industria maquiladora en Ciudad Juárez el papel de la mujer era mínimo en las actividades remuneradas y en el trabajo industrial, puesto que las que laboraban lo hacían en áreas como: la agrícola, en la pizca del betabel, fresa o tomate; la agroindustria, siendo empacadoras y enlatadoras; o el servicio, como auxiliares de oficina, estilistas, cajeras, vendedoras, dependientes de mostrador, recamareras, secretarias y empleadas domésticas en ambos lados de la frontera.³⁶ No obstante, esto cambió con la maquiladora porque se “daba una marcada preferencia hacia la contratación de una fuerza laboral femenina, ya que se consideran trabajos que demandan poca preparación y bajas remuneraciones”.³⁷ Con esta información se puede entender que la industria de la maquila no era benefactora, sino que se aprovechaba de la situación de los habitantes locales, contratando a personas inexpertas de las que se podía aprovechar, e ignorando a quienes no le parecían útiles, sin importar las consecuencias:

La “segregación laboral masculina” no se manifiesta en la falta de plazas laborales, sino en la no contratación que los mantiene al margen. [...] Así mismo, lo que casi no se menciona es que esa “feminización de la fuerza de trabajo” también significa la discriminación laboral de las mujeres mayores de 30 o 35 años. [...] Así, las políticas de contratación de la industria maquiladora dan lugar a una recomposición de la fuerza de trabajo de la ciudad, ya que se da la incorporación en su mayoría de mujeres, concretamente de mujeres jóvenes (16 a 24 años), que usualmente están alejadas del trabajo manual en la industria y de las actividades económicas remuneradas formalmente.³⁸

³⁴ R. Flores *et al.*, *op. cit.*, p. 95.

³⁵ *Vid.* C. Pequeño Rodríguez, *op. cit.*, pp. 128-129.

³⁶ *Vid. ibid.*, p. 127.

³⁷ *Ídem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

Pequeño Rodríguez menciona también diferentes aspectos que remiten a que el trabajo en la industria maquiladora no es agradable, como cuando cita a un empleador, quien expresa preferir la fuerza laboral de las mujeres porque “[...] el trabajo repetitivo es más fácilmente sobrellevado por la psicología femenina [...] [las eligen por] la naturaleza complicada, tediosa e intensa del trabajo de las ensambladoras”;³⁹ o cuando referencia a una trabajadora comentando que la elección de mujeres es por sus cualidades de delicadeza y paciencia, sobre todo la segunda, pues el trabajo diario y repetitivo requiere paciencia y tranquilidad, además se les considera seres manipulables emocionalmente por su empatía. Concluye Pequeño Rodríguez: “Así, en los discursos de las trabajadoras aflora continuamente el dilema de tener gratitud por el trabajo, frente al sentimiento de malestar por las condiciones laborales que viven en la industria”.⁴⁰

González de la Vara reporta, por una parte, que los trabajadores de las maquilas no eran deportados, sino personas que ya vivían en la ciudad o población migrante desde el mismo interior de la república y, por otra, que: “La industria maquiladora cambió la forma urbana de la ciudad al instalarse en lugares relativamente lejanos”.⁴¹ Esto implicó una transformación necesaria:

Así, durante los años setenta el crecimiento de la industria en Ciudad Juárez se da a la par del desarrollo de otras actividades importantes, como la de los servicios públicos (cuyo caso más claro es el crecimiento del transporte público que permita movilizar a miles de trabajadores diariamente) y la industria de la construcción para el mejoramiento de la vivienda. El gobierno comienza una política de crear infraestructura, con la construcción de colegios de bachilleres y la fundación de instituciones de educación superior como la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) en 1973.⁴²

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ M. González de la Vara, *op. cit.*, p. 153.

⁴² C. Pequeño Rodríguez, *op. cit.*, p. 127.

En el año de 1976 Estados Unidos estaba en recesión económica, lo que directamente afectaba a México, no obstante, en Ciudad Juárez, la devaluación del peso abarató los sueldos, por lo que mientras en El Paso se sufría una pérdida de hasta el 50% de ingresos en las tiendas, en el lado mexicano: “La devaluación del peso volvía más atractivas las inversiones en la industria maquiladora [...] los empleos maquiladores en Ciudad Juárez aumentaron a más de 30,000 durante 1977 y crecieron hasta 37,000 en 141 plantas para 1980”.⁴³ Pequeño Rodríguez utiliza datos similares, pero que varían ligeramente, dice que en 1980: “el número de plantas es de 111 y el número de empleados asciende a 39,402”.⁴⁴ Este mismo crecimiento laboral implicaba un aumento en la población por medio de la migración, dado que para ese año de un total de 718,000 habitantes que había en la ciudad, casi el 60% eran personas que no habían nacido en ella; además, el incremento humano fue más veloz que el desarrollo de la ciudad, lo que provocó mayor presión sobre los servicios y “se experimentaba un alarmante déficit de vivienda a pesar de que el Instituto del Fondo Nacional Para la Vivienda del Trabajador (INFONAVIT) había construido ya varias unidades habitacionales populares como las de Casas Grandes, Frontera, Aeropuerto y Satélite”.⁴⁵

A pesar de los problemas socioeconómicos que sucedían en México en general, y Ciudad Juárez en particular, González de la Vara reporta que en el año de 1983 la industria creció un 25% y para 1985 ya empleaba a 85 mil trabajadores en 180 plantas, cantidad que siguió aumentando porque en 1988 ya eran 300, los parques industriales habían ascendido a 15, aunque no todas las maquiladoras estaban dentro de ellos y se contaba con una nómina de casi 120,000 empleos directos, lo que representaba al 45% de la población económicamente activa en la ciudad.⁴⁶ Asimismo, con lo anteriormente dicho, afirma que “En Ciudad Juárez, el proceso económico más

⁴³ M. González de la Vara, *op. cit.*, pp. 156-157.

⁴⁴ C. Pequeño Rodríguez, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁵ González de la Vara, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁶ *Vid. ibid.*, pp. 158-159.

importante entre 1980 y el año 2000 fue la consolidación de la industria maquiladora”.⁴⁷ Menciona también que los empleos generados por la maquila en 1990 ascendían a 130,000, mientras que para el año 2000 ya eran poco más de 215,000, empero, la brecha de género en dicha industria había disminuido, registrando un 40% de empleados hombres y un 60% de mujeres.⁴⁸ No obstante, al igual que en las décadas anteriores, el progreso de la industria maquiladora trajo consigo diversas consecuencias negativas para la población juarense:

...los problemas que empiezan a crecer, como el ocultamiento de accidentes de trabajo, las cuestionables condiciones de higiene en los comedores y el desplazamiento de directivos mexicanos por parte de norteamericanos que ocupan los puestos más altos. Como consecuencia esperada, éstos y otros problemas acompañan la llegada de una actividad económica para la que la ciudad no estaba preparada: el transporte masivo es escaso e improvisado, la vivienda insuficiente y las condiciones de seguridad son frecuentemente cuestionadas. Junto con esto, se presentan también casos de empresas que huyen y dejan abandonados a sus trabajadores, lo que hace surgir el nuevo nombre de “maquilas golondrinas” por su facilidad para emprender el vuelo [...] la maquiladora ocupaba a más de la tercera parte de la población económicamente activa de la ciudad, aunque paralelamente con esa situación excepcional [...], también crece de manera importante el comercio informal, donde los vendedores callejeros dicen ganar hasta cinco veces más de lo que obtendrían como obreros.⁴⁹

Esto se reporta en la literatura, como en la obra anteriormente citada de Elpidia García, o, por ejemplo, en el cuento de Carlos Fuentes “Malitzin de las Maquilas”.⁵⁰ El texto de Fuentes cuenta la historia de Marina, mujer migrante que trabaja como operadora en una fábrica en Ciudad Juárez; es la más nueva de todas las empleadas y convive con sus compañeras a lo largo del cuento; además, tiene un amante llamado Rolando, que se da a entender que trabaja en las maquilas, pero

⁴⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁸ *Vid. idem.*

⁴⁹ R. Flores *et al.*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁰ Carlos Fuentes, “Malitzin de las maquilas”, en *Cuentos Completos* (pról., comp., y ns. Omegar Martínez). Fondo de Cultura Económica, México, 2013, pp. 581-601 [Letras Mexicanas].

es una especie de ejecutivo, siempre está haciendo “negocios” y hablando por su celular. La historita también trata sobre Leonardo Barroso, el dueño de la maquiladora donde laboran las mujeres y que intenta convencer a estadounidenses de invertir su dinero con él. En la narración, se ve reflejada la situación que vivían las personas en Ciudad Juárez, verbigracia, que todas las operadoras migraron desde el interior de la república para tener un empleo mejor remunerado y como consecuencia de la disminución del espacio rural. Por otra parte, se menciona que algunas de las obreras vivían en la colonia popular Bellavista y que tenían que tomar varios autobuses para trasladarse a su lugar de trabajo, hecho que, aunque el autor no lo resalta, en la realidad implica que esas mujeres se exponían a ser víctimas de acoso o de violencia. Esa misma colonia, en la ficción, la quieren comprar los empresarios, porque son terrenos baratos en los cuales pueden construir y aumentar su valor para multiplicar su dinero:

—Ted: el verdadero negocio no son las maquilas. Es la especulación urbana. El sitio de las fábricas. Los fraccionamientos. Los parques industriales. ¿Viste mi casa en Campazas? Se ríen de ella. La llaman Disneylandia. El que se ríe soy yo. Estos terrenos los compré a cinco centavos metro cuadrado. Ahora valen mil dólares metro cuadrado. Allí está el negocio. Te lo advierto. Éntrale.

—Soy todo oídos, Len.

—Las muchachas tienen que viajar más de una hora en dos camiones para llegar hasta aquí. Lo que nos conviene es crear otro polo al mero oeste de esta fábrica. Lo que nos conviene es comprar los terrenos de la colonia Bellavista. Son un andurrial, puras chozas de mierda. En cinco años, valdrán mil veces más. [...]

Se subieron de prisa al auto del líder Herrera, y Villarreal repitió la historia que había oído en la oficina de don Leonardo Barroso, iban a arrasar la colonia Bellavista para hacer fábricas, iban a comprar los terrenos por dos tlacos y a venderlos en millones, ¿qué iban a hacer ellos, tenían armas para impedir el despojo, para sacarle raja al asunto, para demandar que ellos también salieran beneficiados?⁵¹

⁵¹ *Ibid.*, pp. 591 y 597.

Con esta trama, parece que Carlos Fuentes presagió lo que pasaría en la vida real en Lomas de Poleo, cuando en 2003 la familia Zaragoza Fuentes reclamó la colonia como de su propiedad y empezó a hostigar a los vecinos para que se fueran, quitándoles la luz, amenazándolos, mandando golpeadores y cercando el lugar.⁵² También son visibles diferentes injusticias sufridas por las trabajadoras, como la falta de medidas de seguridad adecuada; el poco salario recibido y su nula oportunidad de crecimiento; además de los diversos abusos de poder y sexuales que se daban en las fábricas por parte de los superiores, cuestiones que reunidas todas, provocaban la constante rotación laboral:

Marina le dijo que con un hombre en casa podría defenderse mejor de los jaraseros sexuales de la fábrica. Se metían mucho con Dinorah porque la veían indefensa, nadie daba la cara por ella [...] —Por mí no te preocupes, chula —dijo Dinorah—. Yo me sé defender de todos los tentones de la fábrica. Y si me exigen un acostón para ascender, mejor me cambio de fábrica, total aquí nadie asciende para arriba, nomás nos movemos para los lados, como las cangrejitas. Marina le preguntó a Dinorah si había rotado mucho, éste era su primer trabajo pero oía que las muchachas se cansaban pronto de una ocupación y se iban a otra. Dinorah le dijo que después de nueve meses de hacer lo mismo, te empezaba a doler la cintura y se te amolaba la columna.

[...] pero la Candelaria les ganaba siempre la partida, era la amita de la rotación, cada seis meses cambiaba de plaza y cada vez que lo hacía su patrón suspiraba porque la agitadora se iba [...], llevaba quince en las maquilas, no quería amolarse la salud, ya había trabajado en una fábrica de pinturas y los solventes la habían enfermado —mira que pasarse nueve meses enlatando pintura para acabar pintada por dentro, eso dijo entonces— y es cuando conoció a Bernal Herrera [...] y Bernal le dijo Candelaria aquí no le dan agua ni al gallo de la pasión, lo que uno necesita debe ganárselo a pulso, aquí declaran los costos y utilidades que se les antoja, aquí no hay seguros por riesgo de trabajo, ni medicaciones, ni pensión, ni compensaciones por dote, maternidad o muerte.⁵³

⁵² Vid. Arturo Cano, “Lomas del Poleo: lucha entre pobreza y avaricia”. *La Jornada* (19 de marzo, 2009), Sociedad y justicia [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/2009/03/19/sociedad/048n1soc> [Consulta: 10 de noviembre, 2024].

⁵³ C. Fuentes, *op. cit.*, pp. 583 y 585.

Además, está el caso en el que una de las operadoras es desnudada por su jefa directa porque no trae el uniforme y debe cambiarse ahí mismo y después, como “pago” al supervisor que la defendió, deja que la observe vestirse. Es pertinente mencionar que otra de las cuestiones reflejadas es el desempleo de los hombres y la situación de jefas del hogar de las mujeres, que termina ocasionando problemas en las relaciones familiares, por envidia de los hombres o el sentimiento de que no hacen nada ellos por parte de las mujeres.

I.I.II Contexto de la violencia de género contra las mujeres en Ciudad Juárez y la impunidad

Teniendo en cuenta el enfoque de la presente investigación, es necesario definir el vocablo de víctima, el cual, entendido desde la concepción jurídica, se describe en el Artículo 4 de la Ley General de Víctimas de la siguiente manera:

Se denominarán víctimas directas aquellas personas físicas que hayan sufrido algún daño o menoscabo económico, físico, mental, emocional, o en general cualquiera puesta en peligro o lesión a sus bienes jurídicos o derechos como consecuencia de la comisión de un delito o violaciones a sus derechos humanos reconocidos en la Constitución y en los Tratados Internacionales de los que el Estado Mexicano sea Parte.

Son víctimas indirectas los familiares o aquellas personas físicas a cargo de la víctima directa que tengan una relación inmediata con ella.

Son víctimas potenciales las personas físicas cuya integridad física o derechos peligren por prestar asistencia a la víctima ya sea por impedir o detener la violación de derechos o la comisión de un delito.

La calidad de víctimas se adquiere con la acreditación del daño o menoscabo de los derechos en los términos establecidos en la presente Ley, con independencia de que se identifique, aprehenda, o condene al responsable del daño o de que la víctima participe en algún procedimiento judicial o administrativo.

Son víctimas los grupos, comunidades u organizaciones sociales que hubieran sido afectadas en sus derechos, intereses o bienes jurídicos colectivos como resultado de la comisión de un delito o la violación de derechos.⁵⁴

Considerando tanto dicha definición como otras, puede entenderse el término en palabras sencillas como aquella persona o grupo que sufre algún daño por causa ajena, propia o fortuita.⁵⁵

Por otra parte, desde fines del siglo pasado México ha sido afectado por violencia generalizada e impunidad. Dichas problemáticas se focalizaron en mayor medida en ciertas localidades por diversas razones, como que fuesen de difícil acceso para las autoridades o un punto geográfico estratégico. Tal es el caso de Ciudad Juárez por ser una ciudad fronteriza. Esta región fue asediada por distintas problemáticas, como son el narcotráfico, el narcomenudeo, los asaltos, los robos, las ejecuciones, las extorsiones de todo tipo como el derecho de piso, los secuestros, el car-jacking, las violaciones, entre los más trascendentes. Aunque estos temas son importantes, en virtud del presente estudio me enfocaré en cómo todo este crimen desembocó en la violencia de género contra las mujeres.

En específico, es pertinente revisar la mayor expresión de dicha violencia, que es conocida con el vocablo feminicidio, puesto que la población de Ciudad Juárez sufrió una cantidad impresionante de sucesos, a tal grado que además de ganar fama nacional e internacional, diferentes investigadores han buscado causas y soluciones a la cuestión, tratando de explicar el

⁵⁴ Congreso General de los Estados Unidos Mexicanos. *Ley General de Víctimas*. Ley publicada el 9 de enero de 2013, Última reforma 01 de abril de 2024. [En línea]: <https://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Federal/html/wo83189.html> [Consulta: 07 de marzo, 2026].

⁵⁵ Nimrod Mihael Champo Sánchez, “La víctima en el derecho penal”, en Campos Domínguez, Fernando Garardo et al. (coords.), *Entre libertad y castigo: dilemas del Estado contemporáneo*. UNAM, s.l., 15 de diciembre, 2015, pp. 237-246. [En línea]: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3104/13.pdf> [Consulta: 07 de marzo, 2026]. [Libros (Biblioteca Jurídica Virtual)]. Suprema Corte de Justicia de la Nación, “Víctima”, en Tesauro. [En línea]: <https://tesauro.scjn.gob.mx/vocab/index.php?tema=734&%2Fvictima=> [Consulta: 07 de marzo, 2026]. Enrique Uribe Arzate y Jesús Romero Sánchez, “Vulnerabilidad y victimización en el Estado mexicano”. *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, 14, 42 (mayo-agosto, 2008), pp. 75-95 [En línea]: <https://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v14n42/v14n42a3.pdf> [Consulta: 07 de marzo, 2026].

sistema que permite que se hayan dado y se sigan propiciando tantos casos con impunidad. Entre ellos, resalta Julia Estela Monárrez Fragoso, quien realizó una investigación sobre el feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez,⁵⁶ ocurrido entre los años de 1993 a 2004, aunque su investigación teórica abarcó una mayor temporalidad. Inicialmente, Julia Monárrez menciona que el término, según Jill Radford y Diana Russell,⁵⁷ se utiliza para designar “el asesinato misógino de mujeres cometidos por hombres”,⁵⁸ y hace referencia a que en los años mencionados se asesinó a 382 mujeres y niñas, al mismo tiempo que a más de 100 las torturaron. La investigadora también explica que la cantidad de mujeres reportadas como desaparecidas de 1993 a 2003 es de 4,587 según diversas fuentes; aclara que esto no abarca a todas las desaparecidas, solo a las reportadas y que, dentro del total de estas, existen algunas que se encontraron con vida y otras de las que únicamente se hallaron los cadáveres.⁵⁹

Es lógico que la investigación de Monárrez abarcara desde el año 1993, porque como indican Raúl Flores *et al.*, es el año en que inicia “[...] una larga cadena de asesinatos de mujeres que habrían de repetirse por largos años. Los primeros hallazgos tenían una asombrosa coincidencia: mujeres jóvenes, menores de 20 años, con huellas de violencia sexual y abandonadas en los muchos arenales que rodean la ciudad”.⁶⁰ Asimismo, consideran dicha problemática como una pesadilla que se convertiría en leyenda,⁶¹ subrayando que aunque las cifras variaban, para finales

⁵⁶ Julia Monárrez Fragoso, *Trama de una injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. El Colegio de la Frontera Norte/Porrúa, Tijuana, 2009, 324 pp.

⁵⁷ Jill Radford y Diana Russell, “Preface”, en Jill Radford y Diana Russell (eds.), *Femicide: The politics of Woman Killing*. Twayne Publishers/Maxwell Macmillan Canada/Maxwell Macmillan International, 1992, p. xi. Ellas definen el feminicidio como “the misogynous killing of women by men”; además, hacen una exploración de las diversas áreas que se relacionan con el feminicidio: el patriarcado, la estructura social, el racismo, la pornografía, la lucha de las mujeres, etcétera.

⁵⁸ J. Monárrez, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁶⁰ R. Flores *et al.*, *op. cit.*, p. 108.

⁶¹ *Vid. ídem.*

de siglo las organizaciones civiles –al igual que la investigadora Julia Monárrez– reportaban más de 300 mujeres asesinadas en la ciudad, puntualizando que no todas tenían señales de violación.⁶²

Con respecto al término de feminicidio, explica Monárrez que la palabra viene de dos raíces latinas, la de *fémica* (mujer) y la de *caedo, caesum* (matar), por lo que comenta que su significado sería “la muerte del ser femenino o con características de mujer, sea mujer o no”.⁶³ Opino que una definición más *ad hoc* debería remitir no en abstracto a “la muerte”, sino en específico al “asesinato” del ser femenino o con características femeninas, sea mujer o no. Por otra parte, la investigadora critica el uso de la palabra “femicidio”, misma que es una adecuación del término en inglés “femicide” y se utiliza en algunos lugares de habla hispana, argumentando que “femicidio” es un concepto incorrecto al referirse a la muerte o los asesinatos de las mujeres, dado que, por su raíz etimológica, no existe y en caso de haberlo, significaría el asesinato del fémur o algo distinto.⁶⁴

Monárrez comenta que los asesinatos de mujeres son diferentes entre sí, por lo que, para combatirlos y realizar agendas políticas efectivas, es necesario una clasificación: “El feminicidio en masa, cuando un número de mujeres es asesinado en un intervalo de tiempo por uno o más hombres [...]; íntimo, cuando las mujeres son asesinadas por sus parejas masculinas [...]; también hay variantes como el feminicidio infantil [...], y el feminicidio sexual serial”.⁶⁵

El concepto de “feminicidio sexual serial” –de esta manera tripartita– fue acuñado por la propia Monárrez, ella afirma haber introducido el término de “feminicidio” a la academia y al activismo social en 1998,⁶⁶ con el objetivo de hablar de los asesinatos de mujeres y niñas en Ciudad

⁶² *Vid. ídem.*

⁶³ J. Monárrez, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁶⁴ *Vid. íbid.*, p. 35.

⁶⁵ *Vid. íbid.*, pp. 40-41.

⁶⁶ Marcela Lagarde es una investigadora reconocida internacionalmente por haber acuñado el concepto de “feminicidio”. Julia Monárrez menciona que descubrió dicho término por primera vez en 1998, en un artículo escrito por Marcela Lagarde en 1994, a partir de ahí, Monárrez lo utilizó en eventos académicos.

Juárez, dados de forma continua y con marcas de violencia similares. Más tarde, decidió utilizar la construcción sintáctica “feminicidio sexual sistémico”, porque no todos los victimarios eran asesinos seriales.⁶⁷ Este concepto abarca también la clase social de la víctima, así como otras esferas que forman parte del sistema que permite estos crímenes, entre los cuales están el color de piel, la hegemonía de la violencia patriarcal y capitalista, así como la impunidad, las transgresiones y violaciones a la ley.⁶⁸

Monárrez denuncia que la esfera del gobierno inicialmente culpaba a las víctimas de estos asesinatos violentos, al responsabilizarlas de una conducta sexual “inadecuada” y por frecuentar centros nocturnos a altas horas de la noche; además, el gobierno llegó a declarar que algunas víctimas trabajaban en la maquila entre semana y se prostituían los fines de semana porque no les alcanzaba el dinero; sin embargo, Monárrez hace hincapié en que las autoridades se centraban en condenar la conducta de la mujer y sobre todo la sexual, ignorando el salario precario que recibían las víctimas en las maquilas, la atrocidad de los asesinatos y la incapacidad del sistema de justicia para resolver los crímenes.⁶⁹ Sergio González reportó que en 1998 llegó a Ciudad Juárez el experto en crímenes seriales Robert K. Ressler, invitado por la Procuraduría de la República⁷⁰ para apoyar al gobierno:

Un par de veces repitió que creía en la presencia de más de un asesino en serie en Ciudad Juárez, y recomendó a las mujeres dejar de ponerse «en riesgo»: —Muchas de las víctimas se pusieron en riesgo por haber ido a centros de baile, o por salir a trabajar muy temprano o salir muy tarde. Se debe educar al pueblo y a los medios de comunicación para sugerir que sea el padre, un hermano, un hombre el que las espere o las acompañe. La reportera Diana Washington de *El Paso Times* le preguntó: —La policía dice que las mujeres que murieron provocaron al asesino con su minifalda o su

⁶⁷ J. Monárrez, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸ *Vid. ibid.*, p. 27.

⁶⁹ *Vid. ibid.*, pp. 15-16.

⁷⁰ Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 125.

vestimenta...

Ressler sonrió antes de responder:

—No, no es así, ustedes o yo vemos una minifalda y nos parece atractiva, pero el psicópata tiene otra motivación, sus impulsos sexuales no son normales, su estructura mental y moral es diferente. La vestimenta no provoca un crimen.⁷¹

Julia Monárrez también comenta que los avances obtenidos han sido gracias a las protestas de las familias de las víctimas, de personas no relacionadas con las afectadas y de organizaciones no gubernamentales, las cuales presionaron al gobierno a tal grado que atraieron la atención de organizaciones internacionales. Dentro de las instituciones gubernamentales creadas para combatir esta problemática, resaltan la Fiscalía Especial para la Investigación de Homicidios en contra de Mujeres (FEIHM), en 1998, y el Instituto Chihuahuense de la Mujer, en 2002. Sobre la FEIHM, es importante mencionar que, en 2004, de los nueve titulares que había tenido, ocho presentaban cargos por negligencia u omisión en investigaciones de los crímenes.⁷²

También Flores, Gutiérrez y Vázquez resaltan esta especie de círculo o diagrama de flujo, en el cual, las autoridades por su ineficacia no consiguen hacer justicia, por lo que los criminales se mantienen en un estado de impunidad, provocando mayor indignación en la sociedad civil y en las víctimas secundarias de feminicidio, a la vez que esto lleva a la creación de las instituciones dedicadas a la solución de tales problemas. No obstante, entre octubre de 1995 y abril de 1996 se registraron 12 feminicidios en la ciudad a pesar de que el egipcio Sharif se encontraba preso.⁷³ Esto significó que se considerara la existencia de diversos grupos de asesinos. Es entonces cuando:

⁷¹ S. González, *op. cit.*, p. 129. La situación de culpar a las mujeres por salir sin un hombre también es visible en la obra de Perla de la Rosa.

⁷² *Vid.* J. Monárrez, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁷³ Sergio González reitera esta información, solo que él agrega al grupo de “Los Rebeldes” y menciona que la PGJECH explica que ellos eran los culpables de la mayoría de los crímenes y los que seguían ocurriendo eran hechos aislados, *op. cit.*, pp. 110 y 112.

Se empieza a hablar de uno o varios asesinatos en serie. Son detenidos algunos supuestos culpables, pero los asesinatos continúan y las hipótesis que los señalaban como autores de todas las muertes se derrumban. En medio de la indignación de parientes y amigos que ven lentos a las policías y al aparato judicial, cobran vida organizaciones no gubernamentales que toman la bandera de los crímenes contra mujeres. Es ésta la década de las ONG, que en Juárez surgen casual y trágicamente como consecuencia de la muerte de muchas mujeres. Se inicia una lucha en los medios de comunicación donde las autoridades –todas– son acusadas de tolerar y propiciar la impunidad. Pese al surgimiento de grupos y a la difusión de estos crímenes, la violencia continúa y algunos académicos se refieren a estas muertes como “crímenes de odio” o “feminicidios”.⁷⁴

Por otra parte, los autores mencionan que no toda la violencia en la ciudad está dirigida en contra de las mujeres, que, aunque de manera directa es cierto, se puede deducir que afectó al problema, porque entre más asesinatos y crímenes parecidos existiesen en la ciudad, más difícil sería para el aparato judicial realizar su trabajo y hacer justicia, mismo que fue sobrepasado, y lo sigue siendo, por la problemática que enfrentó:

Para fines de 1994, fuentes oficiales contabilizaban 217 asesinatos en ese año y las autoridades de todos los niveles consideraban la inseguridad como uno de los problemas principales. El Juárez de las calles pacíficas y las casas protegidas sólo con una puerta de tela de alambre, era cosa del pasado. Para fines de siglo, la ciudad empieza a llenarse de rejas, barandales, sistemas de alarma y, también, de un miedo que fue alimentado por las páginas de los periódicos, que con mucha frecuencia daban la nota de otra mujer más encontrada muerta en los alrededores de la ciudad. Junto con esto, empezarían también las ejecuciones entre bandas criminales, como resultado de ajustes de cuentas entre ellas. La aparición de cadáveres en cajuelas, envueltos en cobijas o con otras características peculiares, dio origen a términos como “encajuelado”, “encobijado”, o “entambado”, todos ellos bajo la denominación común de “ejecutados”.⁷⁵

⁷⁴ R. Flores *et al.*, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 109.

Podríamos concluir que la ciudad se convirtió en una especie de cárcel por la creación de las colonias privadas, prohibiendo el libre acceso nacional al que la Constitución otorga derecho. Además, respecto al tema de los feminicidios y la violencia generada por la llamada “guerra contra el narcotráfico”, José Ramón Alcántara y Jorge Yangali afirman que esto propició que el gobierno generara políticas con el objetivo de crear miedo en la ciudadanía para que apoyara el uso de la violencia en las medidas gubernamentales; asimismo, los coordinadores del libro *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?* distinguen entre la violencia reportada y la que subyace, dado que no toda la violencia existente se reporta e, incluso, no toda la denunciada se transmite o comparte por las instancias de gobierno y los medios de comunicación.⁷⁶

La función del teatro como un poderoso agente de conciencia y propagador de la problemática existente, como sabemos viene desde la Antigüedad, basta con recordar las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. En épocas más recientes, podemos hablar de las obras de Federico García Lorca y la adaptación que hizo Rafael Alberti de *La destrucción de Numancia* cervantina. Por lo anterior, me parece lógico que el teatro de la actualidad, en una zona fronteriza se haya dado a la tarea de reflexionar sobre los fenómenos sociales.

I.II Ética, necronarrativa y dramaturgos

I.II.I Ética en la representación

Teniendo en cuenta que las obras que se van a analizar tienen su propia narrativa con base en una problemática actual, es relevante cuestionar la forma en que se desarrollan las situaciones violentas

⁷⁶ José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali Vargas, en José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali Vargas (coords.), “Presentación” en *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?* Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2016, p. 13.

en estos escritos, puesto que al tocar dichos temas sensibles, con la consciencia de que existen víctimas reales y sus familiares, es posible que se caiga en la revictimización, término entendido como “[...] toda acción u omisión que lesione el estado físico, mental o psíquico de la persona víctima, convirtiendo a la persona de nuevo en una víctima”;⁷⁷ algunos ejemplos de cómo esto se podría dar en las obras son: si dentro de la secuencia lógica de los hechos se culpabilizara a la víctima de lo que le pasó; o si se representa de nuevo una escena con violencia explícita repitiendo el acto que sufrió alguna persona real.

En este sentido, Lindsay Priscila Hernández Lugay hila una serie de argumentos para concluir que es necesario contemplar la ética en la representación, recordándonos que vivimos en un país que ha sufrido violencia en extremo. Puesto que, el arte y el teatro específicamente se relacionan con el devenir histórico, además de que existe una correspondencia entre las obras y los espectadores, es pertinente analizar cómo esta violencia real es representada en el escenario.⁷⁸ De igual manera, afirma que desde la política y la sociología la violencia se vincula con el poder y el control, agregando que en la actualidad la violencia en el arte más que una imagen se ha convertido en un lenguaje. La investigadora también hace varias distinciones; por una parte, menciona que el arte puede ser únicamente la representación de escenas crueles u optar por la denuncia de la violencia. De manera similar, divide el trato que se le da a la violencia en las obras teatrales, explicando que puede ser de manera explícita o implícita, relacionando la explícita con la denuncia y la crítica; además, indica que el tipo y nivel de violencia que se toca en escena se relaciona con

⁷⁷ ECPAT Guatemala, “Capítulo IV”, en *Revictimización qué es y cómo prevenirla*. Asociación para la Eliminación de la Prostitución, Pornografía, Turismo, Tráfico Sexual de Niñas, Niños y Adolescentes – ECPAT/Guatemala, 2010, p. 15.

⁷⁸ Vid. Lindsay Priscila Hernández Lugay, en José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali Vargas (coords.) “La violencia en el teatro de Guadalajara. Planteamientos de la actualidad”, en *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿Ética y/o estética?* Ciudad de México. Universidad Iberoamericana, 2016, p. 337.

la forma en que se lleva a cabo.⁷⁹ Con lo planteado por Hernández Lugay surgen dudas sobre qué es lo que están haciendo los dramaturgos y cuál es su motivación, justo como las cuestiones planteadas por Gino Luque:

¿Qué autoridad tiene un dramaturgo, un director o un actor para apropiarse de una experiencia dolorosa que le es ajena y construir, a partir de ella, un producto estético? ¿No responden estos intentos a una voluntad irresponsable de alimentar la fascinación contemporánea por la violencia o a un deseo narcisista del artista por marcar su superioridad con relación a los perpetradores de aquellos actos brutales? ¿Es posible representar la violencia sin someter a las víctimas a una exposición que no las degrade aún más? Y sin embargo, ¿no representar la violencia política acaso no contribuye a su legitimación y perpetración? ¿No es solo por medio de su denuncia, que implica necesariamente alguna forma de representación, por lo que se evita que estos crímenes queden impunes y puedan ser vueltos a cometer? ¿No se trata, finalmente, de historias que también tienen que ver con los espectadores? ¿No le corresponde a las fuerzas de la resistencia, entre las que se podría alinear el teatro, volver visibles para la esfera pública a dichos cuerpos desaparecidos y hacerles, desde su carácter fragmentario o incluso, desde su ausencia, contar sus historias? Sin la representación de dichos actos de violencia, ¿tendría la audiencia acceso a estos testimonios y sería, por tanto, capaz de reconocer su rol y sus responsabilidades en esta historia?⁸⁰

Lindsay Hernández comenta que como nuestra sociedad ha vivido altos niveles de violencia, su capacidad de asombro ante la representación de la misma ha disminuido, por lo que sugiere que el espectador logra ser impactado debido a la realización de actos en escena muy cercanos a la realidad; incluso resalta que existe un poder que tienen las imágenes artísticas sobre quien las mira. Por parte del artista, menciona tres posibles motivaciones: la necesidad creativa que siente ante la violencia; el compromiso social; y/o que se trate de una cuestión comercial.⁸¹ Sobre estas

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 338-339.

⁸⁰ Gino Luque, “Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia”. *Pausa*, 30 (2008), [En línea]: <https://www.revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro-memoria-y-violencia/> [Consulta: 29 de mayo, 2024]. ¶ 5.

⁸¹ L. Hernández Lugay, *op. cit.*, p. 340.

cuestiones, comenta que existe la posibilidad de creer que la utilización explícita de la violencia se relaciona directamente con el objetivo de atraer más público; no obstante, defiende la libertad de los artistas para el manejo del arte y el uso de su creatividad; y, en consecuencia, se pregunta cuáles son los límites éticos que los teatristas asumen sobre su creatividad.⁸² Dicha idea sobre atraer más público o impactarlo con la violencia debe tenerse en consideración con respecto a las obras de los dramaturgos juarenses, en virtud de que la situación que ha vivido la ciudad convierte la violencia en un tema sensible y es irresponsable escribir para un beneficio egoísta ignorando cómo esto puede afectar de manera negativa a las personas individual o colectivamente. Además, lo referido por Hernández Lugay coincide con las palabras de Alba Saura e Isabel Guerrero, quienes abordan el asunto de la relación entre el teatro y el tema de la violencia en la actualidad:

Dadas las múltiples manifestaciones del binomio teatro y violencia, no es de extrañar que uno de los teóricos más influyentes desde el siglo XX sea Antonin Artaud, cuyo Teatro de la Crueldad revaloriza la relación de la violencia y el “ritual de la crueldad” [...] en la creación escénica. No sólo conduciéndonos a la violencia como temática, sino ahondando en un teatro violento por su capacidad de impacto ante el espectador; huyendo de “una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable”.⁸³

A propósito de la violencia en la representación, Hernández Lugay categoriza cuatro niveles: el del dramaturgo en su texto, el del director en la creación de la puesta en escena, el del actor que se provoca a sí mismo o permite que se le provoque, y el que se realiza hacia el espectador; sobre este último, aclara que los asistentes a las funciones tienen la libertad de irse, a la vez que reflexiona respecto a la interacción entre la audiencia y lo que se muestra, diciendo que si la violencia no es explícita ellos pueden no percibirla como tal. En relación con lo anterior, afirma que la ética y la

⁸² *Vid. ibid.*, pp. 340-341.

⁸³ Alba Saura Clares e Isabel Guerrero Llorente. “Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena”. *Cartaphilus Revista de investigación y crítica estética*, 14 (2016), p. 241.

estética no siempre están peleadas, puesto que los artistas pueden mostrar respeto hacia sus espectadores al realizar una representación estética de la violencia.⁸⁴

I.II.II Necronarrativas

Los escritores pueden verse motivados por diversas razones para escribir sobre temas sensibles, problemáticas sociales o para ilustrar la muerte, algunas de las cuales podrían ser el conseguir una beca o premio, provocar algún impacto en el espectador o hacerlo con un propósito de solidaridad comunitaria, como una especie de registro, memoria o protesta ante lo sucedido. Con respecto a esta última opción, existe el término necronarrativa, mismo que Magali Velasco Vargas explica de la siguiente forma:

Entiendo por necronarrativa el ejercicio discursivo periodístico, testimonial, de memoria histórica y también el de ficción que aborda –alegórica, metafórica, retórica o literalmente– los eventos de miedo, dolor y muerte, sus paradigmas, su colateralidad en el dolor de los cuerpos, el duelo, los muertos, los desaparecidos, los desplazados y los que quedan vivos, así como sus repercusiones arquetípicas en la cultura. Los espacios discursivos son habitados por necronarrativas y un lenguaje del dolor necesario para la preservación de la memoria [...]. Las necronarrativas se alimentan de la memoria y la percepción fenomenológica del contexto social, rescatan la memoria, reconocen las marcas identitarias, los nuevos actores y arenas de lucha, nuevos paradigmas sociales, culturales, estéticos, religiosos, políticos y económicos.⁸⁵

Más allá de que puntualmente algunos artistas puedan aprovechar las temáticas para conseguir beneficios personales, se entiende con lo afirmado por Magali Velasco que las necronarrativas son una respuesta lógica y, tal vez, incluso necesaria ante los diferentes hechos

⁸⁴ Vid. L. Hernández Lugay, *op. cit.*, pp. 343-344.

⁸⁵ Magali Velasco Vargas, en Nora Danira López Torres, Marlon Martínez Vela y Josué Sánchez Hernández (coords.), “Frontera y necronarrativas en Ciudad Juárez”, en *Literatura mexicana del norte*. El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, San Luis Potosí, 2019, p. 145.

ocurridos en Ciudad Juárez puesto que, desde el inicio de los feminicidios sexuales sistémicos en la década de los noventa, los crímenes violentos no se han detenido, lo que afecta a toda la población de alguna manera. Lo anterior es quizá la razón por la que los escritores juarenses remiten reiteradamente a plasmar los hechos crueles que han sufrido los habitantes locales:

Dentro del espacio geopolítico de la frontera entre México y Estados Unidos, Ciudad Juárez posee una representatividad simbólica. No se trata tan sólo de un centro urbano protagonista de eventos históricos y sociales que trascendieron los linderos nacionales, como el caso específico de feminicidios durante la década de los noventa [...]. Ciudad Juárez es cuna de importantes producciones literarias y ensayísticas, y su lectura nos permite situarnos en un sistema que involucra la inclusión de realidades a través de los sentidos y la intuición. La literatura, desde esta perspectiva, es una especie de radiografía y monitor social de la realidad de su espacio-tiempo comparable a la ficción de la literatura en otras partes del país. La escritura en esta frontera, entonces, puede ser entendida como una forma de episteme vinculada con los sucesos sociales.⁸⁶

Magali Velasco hace un repaso sobre varios conceptos relacionados con la necronarrativa de diversos autores, como las necroescrituras de Cristina Rivera Garza, la necropolítica de Achille Mbembe y la biopolítica de Michel Foucault, explicando este último término como: “una forma específica de gobierno que aspira a la gestión de la población a través de las disciplinas del cuerpo, es un mecanismo de poder sobre la biología y la anatomía, un poder que no prevé como objetivo matar, sino penetrar en varios aspectos de la vida: el biopoder”.⁸⁷ Sin embargo, puntualiza que en México “la sistematización de la violencia no se ejerce unilateralmente de y desde el Estado, otras fuerzas paralelas comprimen y desatan tensiones sociales”;⁸⁸ frase que resuena con respecto a la industria maquiladora en Ciudad Juárez: ¿no ha sido acaso un agente dominante y ha ejercido su

⁸⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁸ *Ídem.*

voluntad y poder a placer sobre la ciudad fronteriza? Queda claro con lo revisado y documentado que la maquila en coalición con el Estado ha utilizado a los habitantes para su beneficio, puesto que sin importar las consecuencias se construyeron parques industriales y fraccionamientos habitacionales; se propició el aumento de la población y de la mancha urbana sin planificación o recursos; se puso en peligro a los trabajadores, tanto dentro de las fábricas como en su recorrido de ida o vuelta a los lugares de trabajo, entre otras cosas.

Es de resaltar que los dramaturgos juarenses no han pasado por alto las diversas problemáticas sociales que atañen a su localidad, escribiendo piezas donde se denuncian dichas situaciones e, inclusive, tomando partido en contra desde su posición de ciudadanos, criticando y protestando.

I.II.III En torno a los dramaturgos de Ciudad Juárez

En el presente trabajo se priorizó la temática de la violencia de género contra las mujeres en el momento de elegir a los autores y sus obras para el análisis, seguido de la importancia y el impacto que tuvieron y han tenido los dramaturgos de los cuatro textos escogidos. Se eligió entre los primeros escritores que tocaron dicho tema, específicamente con relación a los casos de feminicidios que iniciaron en 1993. Entre los autores⁸⁹ se seleccionó a Edeberto Galindo y a Antonio Zúñiga por el tipo de tramas que desarrollaron; respecto a las autoras, se decidió trabajar con la obra de Perla de la Rosa y la de Guadalupe de la Mora, dado que son las primeras en

⁸⁹ Víctor Hugo Rascón Banda (Chihuahua, 1948–Ciudad de México, 2008) fue un famoso autor de la región, ganador de diversos reconocimientos a nivel local, nacional e internacional, entre los cuales tuvo: Primer lugar en el Concurso de Poesía 1970 del Ayuntamiento de Ciudad Juárez; Premio Nacional de Teatro Ramón López Velarde en los años 1979, 1981 y 1982; Premio Latinoamericano de Teatro 1981; Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2001; entre otros. Dado que tanto Antonio Zúñiga como Edeberto “Pilo” Galindo tocan cuestiones similares a las de Rascón Banda, se le dio prioridad a los primeros con el propósito de estudiar a autores que están vivos y siguen creando.

expresarse en tal sentido. Se revisará a los dramaturgos en orden cronológico con respecto a su fecha de nacimiento.

Edeberto “Pilo” Galindo es el dramaturgo más prolífero en la ciudad, como bien dice Margarita Salazar, “Hasta la fecha, nadie en Ciudad Juárez ha escrito tantas obras de teatro como él”,⁹⁰ dado que es autor de más de 60 textos dramáticos.⁹¹ Nació el 10 de noviembre de 1957 en Ciudad Juárez y en 1987 inicia su carrera en el teatro al fundar el Taller de Teatro 1939,⁹² mismo que en la actualidad lleva por nombre 1939 Teatro Norte Asociación Civil y sigue activo,⁹³ además, de poner en escena su primera pieza dramática: *El indolente*.⁹⁴ Es un dramaturgo multipremiado; en la Enciclopedia de la literatura en México se destaca de él lo siguiente:

Miembro del SNCA del Fonca 2009-2012. Premio Chihuahua de Literatura 2002, en el género de Dramaturgia, por *Morir con las alas plegadas*. Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido 2005, convocado por la UANL, por *El diputado*. Ganador del Certamen Nacional de Pastorela UANL 2006, por *Diablo a la diablo*. Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2007 por *La furia de los Mansos*, y 2008 por *Río Ánimas*. Mejor Dramaturgo en La Muestra Estatal de Teatro en Chihuahua 2013 por *El teatro mata*. Medalla al Mérito Cultural Víctor Hugo Rascón Banda otorgado por el H. Congreso del Estado de Chihuahua 2013. Mejor Dramaturgo en la Muestra Estatal de Teatro en Chihuahua 2014 por la obra *Bubble gum*. Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2015. Como director ha obtenido múltiples reconocimientos a nivel nacional.⁹⁵

⁹⁰ Margarita Salazar, “La literatura juarense: entre el realismo y la historia reciente”. *Nóesis*, 46, 23 (julio-diciembre, 2014), p. 369, n. 7. [En línea]: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85930565014> [Consulta: 20 de noviembre, 2024].

⁹¹ “Salvemos los lunes de teatro presenta ‘La Liga’, una puesta en escena de Edeberto ‘Pilo’ Galindo”. *Tv Azteca Cd Juárez* (25 de junio, 2024), sec. Noticias [En línea]: <https://www.aztecaciudadjuarez.com/noticias/la-liga-obra-dramatica-pilo-galindo> [Consulta: 20 de noviembre, 2024].

⁹² Coordinación Nacional de Literatura CNL, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA). “Edeberto Galindo”, en *Enciclopedia de la literatura en México. Fundación para las Letras Mexicanas* [En línea]: <http://www.elem.mx/autor/datos/108576> [Consulta: 20 de noviembre, 2024].

⁹³ *Vid. supra* n. 87.

⁹⁴ *Vid.* M. Salazar, art. cit., p. 369.

⁹⁵ Coordinación Nacional de Literatura CNL, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), art. cit.

Dentro de lo que más resalta entre las obras de Galindo es su relación con las problemáticas sociales, de manera reiterada sus textos representan algún evento trágico que sufrió la sociedad juarense:

Los conflictos sociales originarios de estas obras aparecieron de forma explícita en los diarios de la localidad, fueron eventos del conocimiento popular. Por tal razón es obvio que entre el discurso social de Ciudad Juárez y los textos dramáticos de Galindo se da un diálogo, según la teoría bajtiniana [...], porque el dramaturgo, por un lado, mantiene una comunicación con lo acaecido en la localidad y, por el otro, con un público, es decir, se da una relación dialógica que entraña la interacción de diversas voces, pretéritas y presentes. En las obras de Galindo vemos su intención de plasmar el discurso social de la ciudad, es decir, registrar hechos de la historia reciente de su contexto.⁹⁶

Susana Báez reivindica lo escrito por Galindo: por una parte, como una necesidad y una ayuda, puesto que sirve de denuncia y de apoyo para los receptores de dichos textos; y, por otra resalta las cualidades artísticas de su obra en sí:

La dramaturgia de Pilo queda inscrita en la literatura del norte no solo como un acto de denuncia social, sino como un recurso de resistencia cultural. Los receptores de sus obras hallan una de las puntas del hilo de Ariadna para no sucumbir a los minotauros que acechan a las jóvenes juarenses precarizadas, a quienes optan por una diversidad sexual, a quienes se ven sometidos a la normatividad hegemónica [...]. Pilo Galindo representa una de las voces de la dramaturgia del norte, de Chihuahua, de Ciudad Juárez, que por varias décadas no ha cesado de enunciar la aldea para referirse a lo universal. El aliento y la fuerza de su palabra mantiene la riqueza de sus inicios: una dramaturgia de alcance social, de lenguaje poético, de estructuras experimentales –dirá Mijares Verdín–, hipertextuales (polisémicas, fragmentarias, rizomáticas, irradianes, no lineales), de temáticas diversas, de vínculos con lo humano, lo histórico, lo político, etcétera.⁹⁷

⁹⁶ M. Salazar, art. cit., p. 373.

⁹⁷ Susana Báez, “Presentación, en Edeberto “Pilo” Galindo, *Antología Teatral*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2016, pp. 8-9.

En lo que concierne a Perla de la Rosa, la artista es actriz, directora y dramaturga, con 44 años de trayectoria, dado que inició en el teatro en 1980 con 16 años.⁹⁸ Por su trabajo en el teatro, el cine y las telenovelas ha ganado diversos premios, entre ellos, un Ariel por mejor actriz de cuadro por su participación en la película de Julián Hernández, *Mil nubes de paz cercan el cielo*, en el año de 2004; la Medalla al Mérito Artístico de Ciudad Juárez en el 2020; y el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón en el 2022 por su trayectoria.⁹⁹

En un comunicado de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, De la Rosa es descrita con estas palabras:

Feminista, gestora cultural y activista social desde las artes, en 2002 fundó la compañía Telón de Arena, con el objetivo de visibilizar y revertir la situación de violencia y descomposición social en su ciudad natal a través del teatro y la cultura. Es también fundadora y directora del Festival Internacional de Teatro sin Fronteras y [fungió como] Catedrática de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ).¹⁰⁰

Los factores social y político sobresalen dentro del trabajo de la dramaturga juarense, así como lo comenta la Secretaría de Cultura; de igual manera Ricardo Viguera lo menciona, calificando al teatro de Perla de la Rosa como “fiero y combativo”,¹⁰¹ para posteriormente

⁹⁸ Cfr. Perla de la Rosa, en Josefina Martínez, “VIDEO: Perla de la Rosa, la actriz juarense que quería dedicarse a la medicina”. *Norte digital* (19 de septiembre, 2023), sec. Frontera [En línea]: <https://nortedigital.mx/video-perla-de-la-rosa-la-actriz-juarense-que-queria-dedicarse-a-la-medicina/> [Consulta: 26 de noviembre, 2024] y Ricardo Viguera, “Prólogo”, en Perla de la Rosa, *Teatro en territorio de guerra* (pról. R. Viguera, entdor. J. Chabaud). Paso de Gato/Telón de Arena Ediciones, México, 2022, p. 9.

⁹⁹ Cfr. R. Viguera, “Prólogo”, ed. cit., p. 9 y Perla de la Rosa, *Teatro en territorio de guerra* (pról. R. Viguera, entdor. J. Chabaud). Paso de Gato/Telón de Arena Ediciones, México, 2022, solapa.

¹⁰⁰ Redacción, “Perla de la Rosa gana el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2022”. *Secretaría de Cultura* (Prensa, Comunicado) (13 de abril, 2022) [En línea]: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/perla-de-la-rosa-gana-el-premio-nacional-de-dramaturgia-juan-ruiz-de-alarcon-2022> [Consulta: 26 de noviembre, 2024].

¹⁰¹ R. Viguera, “Prólogo”, ed. cit., p. 10.

identificar algunas de las problemáticas que son denunciadas en sus textos, refiriendo que “se centra en las grandes injusticias sociales que padece Ciudad Juárez y que, como avanzadilla de tiempos futuros, crecieron hasta volverse males nacionales: el tráfico y desaparición de personas, el feminicidio, la preocupante militarización del país, la omnipotencia del narcotráfico y la violencia que ejerce la desidia de las instituciones”.¹⁰² La misma autora conoce lo que rige su teatro, esa prioridad que tiene respecto a sus obligaciones morales para con sus conciudadanos, expresando lo siguiente:

Estoy consciente de que mis trabajos de dramaturgia no trascenderán por su aportación creativa, sé que mi escritura es frágil, pero he escrito y dirigido con la intención de ser una voz solidaria con las víctimas de las violencias del poder y contribuir con la memoria o registro de los acontecimientos y prácticas políticas que devastan a nuestro país y causan un gran sufrimiento social. También me interesa escudriñar al poder, desnudarlo, ridiculizarlo y desde luego me interesa la dimensión humana en sus múltiples matices o claroscuros.¹⁰³

No obstante, a pesar de tener un marcado perfil social, identifica que eso no es sustento suficiente para el teatro, aunque lo considera imprescindible, ella afirma que las obras deben tener contenido estético y no ser aburridas o descuidadas justificándose en que poseen un propósito político.¹⁰⁴ Es pertinente mencionar que, con respecto a la obra a analizar de Perla de la Rosa, *Antígona*, la autora refiere haberse inspirado en el caso de María Sagrario González, joven víctima de feminicidio;¹⁰⁵ así, la Antígona de la dramaturga juarense regresa a la ciudad para encontrarse con el hecho de que su hermana Polinice está desaparecida, por lo que, decide buscarla y exigir

¹⁰² *Ídem.*

¹⁰³ “Perla de la Rosa”, en Chabaud, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁵ El caso de María Sagrario González será explicado a profundidad en el capítulo de Las víctimas.

justicia al gobierno, en específico, al personaje de Creón, mismo que tiene varias referencias claras al gobernador de Chihuahua de esos años: Patricio Martínez.¹⁰⁶

Por su parte, Antonio Zúñiga es dramaturgo, director y actor.¹⁰⁷ Respecto a su preparación profesional se licenció en Actuación por la Casa del Teatro de la Ciudad de México y obtuvo el grado de maestro en Artes Escénicas por la Universidad de la Rioja. Además, es importante mencionar que, al igual que Edeberto Galindo, es un escritor prolífico, ha creado más de 50 obras, entre ellas, 16 dirigidas a jóvenes.¹⁰⁸ Cuenta con una basta cantidad de premios, participaciones y reconocimientos, tanto nacionales como internacionales, entre los que se encuentran:

Premio Chihuahua 2012, con su obra *La señora del Chanel Numero 5*. Premio Nacional de Dramaturgia 2003 de la Universidad de Nuevo León, Premio Internacional de Guiones de Cortometraje de la Universidad de la Laguna, Tenerife, España 2006. Participante del XI Festival Internacional de Teatro de la Habana, Cuba. [...] Mención Honorífica de Premio Nacional de Dramaturgia «Manuel Herrera» de Querétaro. *El Tiradito, Crónica de un Santo Pecador*, Premio Nacional de Dramaturgia de Nuevo León 2002. *Panóptico*, Mención Honorífica en Premio Nacional de Dramaturgia de Nuevo León 2005.¹⁰⁹ El Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares 2016, el Nacional de Dramaturgia de Nuevo León, El Premio Almagro Off, 2014, por su obra *Mendoza*.¹¹⁰

Entre sus colaboraciones y trabajos, ha sido miembro de diferentes colectivos y agrupaciones, como el grupo teatral de Ciudad Juárez Alborde Teatro, al lado de Luis de Tavira y

¹⁰⁶ Vid. “Perla de la Rosa”, en Chabaud, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰⁷ Vid. Coordinación Nacional de Literatura CNL, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA). “Antonio Zúñiga”, en Enciclopedia de la literatura en México. Fundación para las Letras Mexicanas [En línea]: <http://www.elem.mx/autor/datos/106937> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].

¹⁰⁸ Vid. Centro Nacional de las Artes, “Antonio Zúñiga”. Secretaría de Cultura. [En línea]: <https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/antonio-zuniga/> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].

¹⁰⁹ “Antonio Zúñiga”. Mala letra Libros, sec. Dramaturgos [En línea]: <https://libros.malalettra.com/dramaturgos/antonio-zuniga/> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].

¹¹⁰ Vid. Centro Nacional de las Artes, art. cit.

Phillip Armand, así como de la Compañía de Teatro del Centro Dramático de Michoacán;¹¹¹ el Sistema Nacional de Creadores; y Carretera 45 Teatro A. C.,¹¹² entre otros.

Al igual que los demás dramaturgos que voy a analizar, cuenta con una obra que toca las injusticias sociales del norte de México, siendo descrito como un escritor que “plantea el problema de los indocumentados, la discriminación, las leyendas y la violencia, la corrupción y la traición en el norte de México”.¹¹³ Además, con respecto a sus obras, se puede leer en la Enciclopedia de la literatura en México lo siguiente: “*La zona del silencio* presenta la historia del secuestro de criminales, de prostitución y corrupción. La leyenda de *El tiradito. Crónica de un santo pecador* es la historia de fe y de indocumentados y sus ansias y peripecias por internarse en los Estados Unidos de Norteamérica. *Estrellas enterradas* es una visión personal sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez”.¹¹⁴

Con respecto a Guadalupe de la Mora, resalta el hecho de que como Perla de la Rosa, también inició como actriz, en 1984.¹¹⁵ La dramaturga, actriz y directora norteña es licenciada en Ciencias de la Comunicación y tiene el grado de maestra en Cultura e Investigación Literaria; además, ha profundizado en esa área con un diplomado de Especialización en Gestión y Políticas Culturales.¹¹⁶ Es pertinente comentar que trabaja junto a Perla de la Rosa en el mismo grupo teatral, puesto que es parte del “Consejo artístico de la Compañía Teatral Telón de Arena desde su fundación y me

¹¹¹ Vid. Coordinación Nacional de Literatura CNL, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), “Antonio Zúñiga”.

¹¹² Vid. Malaleta Libros, art. cit.

¹¹³ Vid. Coordinación Nacional de Literatura CNL, Instituto Nacional de Bellas Artes Y Literatura (INBA), “Antonio Zúñiga”.

¹¹⁴ *Ídem.*

¹¹⁵ Vid. “Guadalupe de la Mora Covarruvias”. The Magdalena Project. [En línea]: <https://themagdalenaproject.org/en/users/tel%C3%B3n-de-arena> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].

¹¹⁶ Vid. *ídem.*

desempeño en el proyecto TEATRO DE FRONTERAS como actriz, dramaturga y encargada de gestión de proyectos”.¹¹⁷

La obra de Guadalupe de la Mora por analizar se creó en un taller impartido por Enrique Mijares, publicándose como resultado del mismo. En el libro, el compilador la describe de la siguiente forma: “experimentada guionista de radio, [...] es la única con antecedentes de dramaturga entre quienes concluyeron su redacción en esta generación del taller; su obra *Almas de arena*, resultó finalista del premio ‘Gerardo Mancebo del Castillo’ 2001”.¹¹⁸ Sobre la pieza teatral, Mijares analizó las motivaciones de la autora y los retos que esto le requirió con estas palabras: “Guadalupe de la Mora escribió *Amor impune* para emprender la exploración del alma humana desde la atalaya del sicario que irónicamente se llama Salvador. Hacerlo implicó que se sumergiera de lleno en el tremedal de la mentalidad criminal, sus móviles, sus fibras íntimas, sus estrechos nexos con la familia, con el ayudante, con las víctimas”.¹¹⁹

En síntesis, en este capítulo se dio un repaso contextual de Ciudad Juárez, desde los años previos hasta la creación de las obras que forman el corpus de la presente investigación, revisando la influencia de la industria maquiladora en la ciudad; el aumento de la población y la mancha urbana; el crecimiento de delitos en general y la problemática de la violencia de género en específico. Además, se reflexionó con base en bibliografía sobre el tratamiento ético del sufrimiento ajeno en las puestas en escena y respecto al objetivo de las necronarrativas, para cerrar con una revisión grosso modo de los y las dramaturgas que se analizaron.

¹¹⁷ *Ídem.*

¹¹⁸ Enrique Mijares, “Prólogo”, en *En la frontera Norte. Ciudad Juárez y el teatro* (coord., comp., y pról. Enrique Mijares). Instituto Chihuahuense de la Cultura/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad de México, 2008, p. 19 [Colección coediciones].

¹¹⁹ *Ídem.*

II. VIOLENCIA REPRESENTADA: FÍSICA, EMOCIONAL Y SUGERIDA

Este segundo capítulo tiene la finalidad de exponer las diferentes violencias ejercidas por los personajes masculinos hacia los femeninos que representan los dramaturgos en sus obras, así como señalar e identificar los diversos símbolos que refieren tanto a la violencia de género contra las mujeres como, en específico, a la problemática de los feminicidios per se. Por practicidad y con base en que podría haber una evolución narrativa grupal, dado que los autores son contemporáneos y han cohabitado durante años en la misma ciudad, se decidió que en el presente capítulo y en los dos subsecuentes, se analicen las obras en orden cronológico.

Cada uno de los textos tiene su propia perspectiva para abordar las esferas que se analizarán en la presente tesis. Antes de empezar con el texto *Estrellas enterradas: Obra de teatro en cinco postes y un prólogo*¹²⁰ de Antonio Zúñiga, parece pertinente mencionar que es el pionero en tocar el tema de los feminicidios en la dramaturgia en Ciudad Juárez, misma que fue estrenada en 2001. Esto es relevante dado a la cantidad de feminicidios y mujeres que sufrieron desaparición forzada en la ciudad como se mencionó en el capítulo 1.¹²¹ La impunidad ante estos crímenes podría explicar las motivaciones de Zúñiga para que la única violencia mostrada en escena sea entre hombres e, incluso, haya una sensación de “justicia” al final de la obra, al contrario de la violencia hacia las mujeres, que no se muestra, solo se alude, se menciona o se representa con simbolismos.

¹²⁰ Antonio Zúñiga, *Estrellas enterradas: Obra de teatro en cinco postes y un prólogo*, en Gerardo Mancebo del Castillo, Humberto Leyva *et al.*, *Teatro de la gruta* (pres. Luis Mario Moncada). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Helénico, Ciudad de México, 2001, pp. 233-281. A partir de este momento, cuando se cite dicha obra, se pondrá únicamente el número de página entre paréntesis.

¹²¹ *Vid. supra* capítulo I.I.II.

II.I Estrellas enterradas

El primer símbolo que tenemos y se ve en todas las escenas es la cruz que se forma con el poste de luz y el travesaño que al estar en mitad de la arena de las dunas remite a una tumba; en razón de su tamaño “gigante”, lleva a que el desierto simbolice un cementerio enorme. “PRIMER POSTE / Mismo escenario. Atrás, un montículo de arena forma una pendiente suave y lisa en la que se refleja la sombra en cruz del poste central”. En la misma didascalia se menciona: “... hay un costal y algunos zapatos regados...” (p. 239), lo que remite al cuestionamiento que hace Obed acerca de niñas asesinadas, en una escena posterior, y que podría llevar al público a pensar en las mujeres desaparecidas en la ciudad. Además, el calzado femenino se ha convertido en un símbolo importante en la lucha contra la violencia de género y los feminicidios, como lo propone la artista mexicana Elina Chauvet, quien en 2009 inició en Ciudad Juárez con las instalaciones de cientos de pares de zapatos pintados de color rojo en un espacio público, intitulado precisamente “Zapatos Rojos”. Este proyecto de arte público y relacional ha sido reproducido en otras ciudades de México y del mundo: “Cada par es donado, teñido de rojo y representa a una mujer víctima de feminicidio o desaparecida; representa su ausencia y la voluntad de la ciudadanía para eliminar la violencia de género en el mundo... Zapatos Rojos ha tocado varias ciudades de Europa, Latinoamérica, México y Estados Unidos, convirtiéndose en un símbolo de la lucha contra la violencia de género”.¹²²

En la misma escena, hay otra acotación sobre Obed jugando con los zapatos, acomodándolos en forma de persona, relacionando de nuevo el símbolo con un ser humano; además, curiosamente,

¹²² Elina Chauvet, Zapatos Rojos: Instalación. ¶ 2-3 [En línea]: <https://www.elinachauvet.art/zapatos-rojos> - [Consulta: 8 de septiembre, 2023].

cuando Obed ata los zapatos y los lanza a los cables, tenemos la primera aparición de Bety, como una sombra:

*Obed vacía el costal de zapatos, para organizar con ellos una figura humana sobre la arena.
Ríe al ver su obra, corre y salta alrededor, mientras grita:*

OBED: ¡A la una, se la come Luna...! ¡A las dos se las ve Roy...! ¡A las tres, las besa Andrés...!
¡A las cuatro les quitan el zapato...!

Toma los zapatos amarrados por las agujetas para lanzarlos a los cables intentando que se prendan de los mismos. Una sombra de mujer aparece en la cima del montículo de arena... (p. 244).

Ambas situaciones están unidas por un diálogo de Obed, donde canta lo que parece una canción infantil, sin embargo, los verbos que utiliza pueden referenciar las violencias sufridas por las mujeres y los feminicidios, como se advierte por las frases: “Roy las ve”, “Andrés las besa” y “les quitan el zapato a las cuatro”. En el segundo poste de nuevo solamente hay alusiones, dado que lo único que se muestra es a Obed escribiendo sobre la arena, primero la palabra “Lula”, el nombre de su hermana; después la frase “La niña está triste” y, más tarde, cambia “triste” por “muerta”, representando la situación de su hermana desaparecida y que igualmente recuerda a Bety aunque ella no sea una niña.

La tercera escena inicia con la voz de Bety en la radio, diciendo que está sola, que quiere su zapato porque sin él no puede descansar, idea que se repite constantemente; de inmediato aparece en escena, vestida con uniforme escolar, bata de trabajo y un zapato azul eléctrico, color que puede representar la juventud, la vitalidad y la energía de Bety, así como la pérdida de todo eso por el zapato. Ella platica con Obed y le cuenta su historia, donde alude a su muerte diciendo que lo perdió todo y más tarde narra que al salir de la fábrica donde trabajaba, decidió no ir con sus compañeras y caminó a la estación de bomberos a esperar el camión; ahí fue acosada por unos muchachos: “BETY: [...] Unos muchachos se pararon y me empezaron a decir de cosas. Me hice

la disimulada y los ignoré, pero siguieron. Uno güero, con mal del pinto, me empezó a sacar la lengua y me dio miedo” (p. 259); por esta situación, ella decide subirse al auto de un desconocido, quien le da confianza, sin embargo, narra que él es su asesino:

Bety: [...] Luego lo vi todo en pedacitos porque agaché la cara y me entretuve con las uñas mientras le decía a dónde iba. No sé qué me contestó antes de que me pegara con el puño cerrado, el anillo se me apareció grandote en los ojos luego del tercer golpe. Qué raro, nunca me salió sangre. Me caí a un lado del asiento [...]. Me levantó del pelo y los ojos se me cerraron. Me arrastró con una mano, mientras que con la otra manejaba. No sé por dónde, pero daba muchas vueltas... o yo, más bien yo daba vueltas [...]. Me metió la cara entre sus piernas. Le mordí la pierna y me aflojó un poco. Le arañé la mano y me quedé con pellejos [...]. Abrí la puerta para salirme del carro, pero me detuvieron las rayitas blancas de la carretera que pasaban como rayo, una tras otra, sin detenerse. Luego él me jaló y dio la vuelta para que la puerta se cerrara. Sí, la puerta se cerró de fregazo [...]. Me volteó para quitarme los zapatos [...]. Batalló para quitarme el zapato, pero cuando al fin pudo se rio. Me quise levantar ya sin aire y me pegó con el tacón en la cabeza con toda su fuerza. Mientras me quedaba dormida alcancé a ver que amarró mi zapato en el espejo del carro [...]. Después me quedé dormida... Y hasta ahora, siempre pensé que estaba dormida... Pero estoy muerta. (pp. 260-261).

Parece pertinente resaltar que Zúñiga describe el asesinato de Bety, desde el diálogo del propio personaje, con violencia pero sin mostrar la acción en escena y termina con la víctima “quedándose” dormida. Después, Bety es revictimizada por Obed, puesto que se dan un par de momentos en los que él no quiere escucharla y le dice que se calle, primero cuando Bety le está diciendo que a ella no le gustan las estrellas porque están “enterradas en la noche” (p. 262), lo que representa a las mujeres desaparecidas y le da título a la obra, además, reafirmando esta idea, ella le dice que su hermana Lula es una de las estrellas.¹²³ “BETY: Se llama Venus... y es la que más

¹²³ Existe una coincidencia poética con esta idea de una víctima de feminicidio que se convierte en una estrella, dado que en las historias cosmogónicas de la cultura rarámuri rescatadas por Enrique Servín en su libro *Anirúame*:

brilla” (p. 262); y después se repite esta violencia de Obed hacia ella él se encuentra más alterado hasta que Bety se despide y se apaga la radio, misma que se había dado a entender que ella usaba para comunicarse con él: “OBED: ¡No quiero hablar!, ¡te retiro la palabra! ¡Les retiro la palabra a todos! ¡A todos ...!... ¡Yaaaaa... !¡Alto, alto! ¡Stooop! ¡Stooooop! / BETY: Como quieras. ¡Cambio y fuera! *El radio se apaga*” (p. 264). Esta situación resulta análoga a lo que muchas víctimas de violencia de género sufren, cuando van a las autoridades o cuando cuentan sus historias y son calladas, probablemente porque es incómodo escucharlas, es más fácil no hacer nada, evadir el problema y simular que no existe. Así lo expresa Belén Zurita, de la asociación Por ti mujer, cuando afirma que “se siguen cuestionando las declaraciones de las víctimas por no ser relatos profundamente coherentes y claros; se sigue cuestionando la actitud de la misma en los procesos; las mujeres siguen viéndose culpabilizadas por discursos y preguntas machistas de los mismos profesionales”.¹²⁴ Habría que decir también, que en pleno 2026, es reportado en el periódico La Jornada el alarmante hecho de que de cada 10 muertes violentas de mujeres reportadas solo una es investigada.¹²⁵

Como lo había mencionado, es en la cuarta escena en medio de una conversación tensa, en que el sobrino cuestiona a su tío acerca de lo que había hecha con su sobrina, cuando Obed le interroga directamente a Teófilo “Los zapatos del desierto, son zapatos de niñas, de niñas muertas,

historias de los Tarahumaras de los tiempos antiguos, en el capítulo “El Venado repudia a su mujer” se narra la historia de una mujer que su esposo la trata mal y después ella “desaparece”, por lo que, sus hijos van a buscarla y descubren que estaba en el cielo, entonces se unen con ella, formando lo que en la actualidad conocemos como el cinturón de Orión. Enrique Servín, *Anirúame. Historias de los tarahumaras de los tiempos antiguos*. Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, Oaxaca, 2015, pp. 29-30.

¹²⁴ Belén Zurita, “¿Por qué las mujeres no denuncian la violencia de género?”, en *Por ti mujer*, Violencia de género (24 de noviembre, 2021) [En línea]: <https://asociacionportimujer.org/por-que-las-mujeres-no-denuncian-la-violencia-de-genero/> [Consulta: 10 de marzo, 2026].

¹²⁵ Carolina Gómez, Alexia Villaseñor y Lilián Hernández, “Mujeres violentadas acusan indolencia de las autoridades, sus agresores siguen impunes y sin sentencias”. *La Jornada* (10 de marzo, 2026), Política [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/noticia/2026/03/08/politica/mujeres-violentadas-acusan-indolencia-de-las-autoridades-sus-agresores-siguen-impunes-y-sin-sentencias> [Consulta: 10 de marzo, 2026].

¿no?” (p. 269), pero él responde soltándole un golpe que lo tira suelo. Durante este pasaje se escuchan diálogos intercalados de Bety acusando a Teófilo:

OBED: La güera tenía diez ... más o menos. [...]. La güerita, La Lula, la niña, ¿te gustó? [...]
¿La mataste, dime, la mataste? [...].

BETY: Sí la mataste... luego de llevarla al terreno [...]. Le quitaste la ropa, le bajaste los calzones, la mordiste y le escupiste, le llenaste de baba el cuerpo...

OBED: El cuerpo de baba. [...]. La verdad... ¿tú la mataste, la mataste...? ¡Dime! [...]. Después de aquel día en el que estuvo contigo, a la güerita no la volvió a ver nadie [...]. Sí le hiciste eso. Tú estás enfermo y no lo quieres ver (pp. 268-273).

Aunque Teófilo lo niega todo reiteradamente en esta escena (pp. 270-273), podemos asumir que es verdad puesto que uno de los personajes que está narrando es Bety, quien representa a una joven asesinada y que se encuentra en un plano más allá de lo terrenal, con lo que se podría suponer que ella sabría del pasado de Teófilo y respecto a la historia, no tendría por qué mentir. Además, en la última escena, tenemos a Teófilo afirmando que le gustan las niñas y sus sobrinas, dando a entender que sí abusó de su sobrina y la asesinó: “TEÓFILO: Las niñas. Las niñas güeritas, las niñas hijas de mis hermanas que son también mías, las niñas que tienen miedo y que no dicen nada, que responden a una mirada y que se callan a otra [...]. Ahora ve las estrellas y dime cuál de esas es tu hermana Lula”.¹²⁶

¹²⁶ *Ibid.*, p. 277.

II.II *Lomas de Poleo*

Pasando a la obra de Edeberto “Pilo” Galindo *Lomas de Poleo: Morir con las alas plegadas*,¹²⁷ es relevante mencionar que hace múltiples referencias identificables a noticias y hechos sucedidos en la vida real;¹²⁸ sin embargo, el texto de Galindo está más enfocado en las descripciones de cómo fueron encontrados los cadáveres y qué violencias sufrieron; además, los personajes femeninos, en su mayoría, aparecen y tienen acciones y diálogos estando muertos, en un lugar que se entiende como un limbo; son pocas las apariciones de los mismos en vida.

Antes de iniciar la narración hay un texto introductorio que explica la situación de las mujeres en Juárez, de toda la violencia que se ha vivido así como de la impunidad que gozan los victimarios, la ineficacia tanto de las autoridades, hablando específicamente de los cuerpos policiacos y de las personas en el poder gubernamental:

En Ciudad Juárez, Chihuahua, México, en los años más recientes, se ha desatado una ola creciente de violencia que las autoridades no han sabido dimensionar en una medida real y justa. Por un lado, un ajuste de cuentas entre los cárteles de la droga y por otro, la falta de un compromiso serio y verdadero para combatirlo.

Sin embargo, hay dos nombres que causan horror y que constantemente ocupan las titulares de los diarios locales y que están ya asociados a lo espeluznante: “Lote Bravo” y “Lomas de Poleo”.

¹²⁷ Edeberto Galindo, *Lomas de Poleo: Morir con las alas plegadas*, en *Edeberto Galindo: Teatro* (ed. Enrique Mijares). Siglo XXI/UJED/Espacio Vacio, Durango, 2006, pp. 99-130. Estoy utilizando una edición del 2006, aunque es pertinente mencionar que el dramaturgo juarense ganó el Premio Chihuahua de Literatura 2002, en el género de Dramaturgia, por esta obra. A partir de este momento se pondrá únicamente el número de página entre paréntesis.

¹²⁸ Galindo había escrito anteriormente otra obra relacionada al tema de la violencia de género contra las mujeres y los feminicidios en el 2000: “*Amores que matan* es la historia de uno en particular, que me ha llamado la atención: El cuerpo de una mujer madura (cuarenta años) fue encontrado en el patio de una casa particular. Su cuerpo estaba cuidadosamente cortado en pequeños pedazos. No se encontró una sola gota de sangre, ni una sola mancha; cada una de las partes de su cuerpo estaba envuelta en papel periódico y dentro de una bolsa de plástico”. Edeberto Galindo, “Amores que matan”, en *Amores que matan y otras obras*, Gobierno Municipal, Ciudad Juárez, 2005, p. 74. En la presente tesis se decidió trabajar con el texto de *Lomas de Poleo* por el valor histórico y la riqueza del posible análisis, puesto que es una obra posterior que abarca varios casos y no uno en particular.

Estos son dos predios semidesérticos y alejados de la gran mancha urbana, en los cuales, con frecuencia son hallados los cuerpos de mujeres jóvenes –regularmente menores de edad– que fueron violadas y asesinadas de forma brutal. Una característica que se repite en muchos de ellos, es que les fue mutilado el seno derecho y cercenado el pezón izquierdo a mordidas. El número de estas jóvenes mujeres alcanza ya más de ciento cincuenta y el ochenta por ciento aproximadamente, fue encontrado de cinco años a la fecha. Y aunque las autoridades han capturado a algunos de los responsables, la verdad es que sucedió de una manera fortuita más que por una investigación profesional y de inteligencia policiaca y por supuesto, que la gran mayoría aún estén [*sic*] libres.

Lomas de Poleo¹²⁹ es una obra de teatro que consigna este hecho, de ningún modo resuelve nada, de ningún modo alivia nada ni esa es su pretensión, sólo registra para el mundo, para nosotros mismos una causa; establece acaso, un compromiso en el espacio y tiempo que nos toca vivir.

Poleo es una hierba desértica, que da una sola flor, que curiosamente, nace y muere en una misma noche, casi, como una apología a esas niñas que no alcanzaban a entender plenamente que estaban vivas. (pp. 99-100).

Creo que esta introducción sirve perfectamente para identificar el texto de Galindo, puesto que, aunque posee pasajes poéticos y narración ficticia, está llena de la realidad histórica de Ciudad Juárez, de las declaraciones de las autoridades a los medios de comunicación, de los reportes policiacos, de las notas periodísticas, la obra se siente en sí misma como un documento histórico,

¹²⁹ Así como Galindo lo refiere, es importante contextualizar que la obra está situada en Lomas de Poleo, una colonia (o asentamiento) perteneciente a la zona urbana de Rancho Anapra, a la orilla noroeste de Ciudad Juárez; que colinda con Estados Unidos, es una de las periferias de la mancha urbana; además, ahí se encuentra una de las carreteras que sirven de salida de la ciudad. En 1975 el área fue declarada propiedad de la Nación. Así como lo menciona el autor, en los años 90, los vecinos de la colonia sufrían de inseguridad, puesto que les robaban constantemente y se encontraron varios cuerpos de mujeres asesinadas. Por si fuera poco, en los inicios de la década del 2000, Pedro Zaragoza, empresario prominente de la región, declaró que el territorio era propiedad suya porque su padre lo había comprado anteriormente y trató de apropiarse del mismo, enviando empleados armados para destruir casas, cercar Lomas de Poleo, desalojar a los colonos con violencia, incluso hubo intercambio de disparos, entre otras acciones. La lucha legal (e ilegal) por el sitio duró años, concluyendo con la victoria de los colonos, dado que los documentos del señor Zaragoza no tenían validez. Arturo Cano, “Lomas de Poleo: lucha entre pobreza y avaricia”, *La Jornada* (19 de marzo, 2009) [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/2009/03/19/sociedad/048n1soc> [Consulta: 18 de noviembre de 2023]. En la actualidad, la última noticia es que el gobierno del alcalde Cruz Pérez Cuéllar inició el proceso para darle escrituración de propiedad a 420 familias de la zona en marzo de 2022, normalizando al fin la situación de los colonos. Staff, Gobierno Municipal (13 de marzo, 2022) sec. Sala de prensa, Noticias [En línea]: <https://www.juarez.gob.mx/noticia/3581/encabeza-cruz-prez-cullar-arranque-de-tramites-de-escrituracin-de-propiedad-de-420-familias-de-lomas-de-poleo> [Consulta: 19 de noviembre, 2023].

una recopilación de los hechos ocurridos en la ciudad desde diferentes puntos de vista oficiales y como lo dice el propio autor “consigna” lo que pasó.

La historia está dividida en dos planos, el plano terrenal y físico, donde los sucesos en su mayoría son narraciones directas de lo sucedido en la ciudad en aquellos años, y el plano del limbo, donde se encuentran y reúnen las mujeres y niñas asesinadas, en una especie de lugar paralelo a Lomas de Poleo, pero que abarca únicamente una casa en mitad de la colonia, donde siempre es de noche y todas las tiendas están cerradas. Al inicio, se cuenta cómo Maty sale a la tienda mientras es observada por Güicho y Mauro, para posteriormente, ser acosada, violada y asesinada por los mismos. Dentro de las violencias expresadas directamente, los diálogos nos indican el acoso mientras Maty suplica que la dejen en paz, después se narra a través de la voz de Maty todo lo que los hombres le hicieron:

Repentinamente un relámpago ilumina la tapia en el otro extremo del puente y descubre a MAURO y a GÜICHO que acechan a MATY. [...]

MATY (*Se suelta de MAURO, asustada*): ¿Qué té pasa, Mauro?

MAURO *sonríe con malicia*.

GÜICHO (*Se lame los labios con lascivia*): ¿Quiubo, chiquita ... por qué te ves así... tan rica?
[...]

GÜICHO (*Intenta abrazarla*): ¡Ay...! ¡Maticita...! ¡Qué buena te estás poniendo! ¡Mi Maty... mi Matisota!

MATY: ¡Suéltame! ¿Qué les pasa?

MAURO: ¡Aaay! ¡Mi Maticita...! ¡Vieras cómo te me antojas con ese vestidito ... vieras cómo te me antojas!

MATY: ¿Qué les pasa...? ¿Qué diablos les pasa, Mauro?

MAURO: Todos los días te miro pasar, por aquí, por allá, pasas, nomás pasas, de largo... siempre de largo, mi Maty... y pos... ya no te quiero mirar pasar...

GÜICHO: ¿A la güena... o a la mala vas a querer? Mi Maticita...

MATY *intenta regresar*.

GÜICHO (*Le tapa el paso*): No, no, no, chiquita... ¿A dónde vas...? ¿Eh? ¿A dónde vas, mamacita...?

MATY: Por favor... déjenme ir... me están esperando...

GÜICHO: ¿A la mala? ¿A la güena? ¿Cómo vas a querer, eh, chiquita...?

MATY (*Asustada, trata de contener el llanto*): ¿Qué les pasa, dime, Mauro, dime tú qué les pasa? ¿Por qué están así conmigo?

MAURO: ¿Sabes qué me pasa...? Maty, el sabor de tu pielecita me pasa por la garganta, revuelto con mi saliva amarga. Me baja por aquí, por el pecho, y luego por la panza, y se va volviendo dulce. Cada vez más y más dulce... Hasta que me llega hasta aquí (*Se agarra los genitales con vulgaridad*): ¡Y entonces te siento toda! Cuando nomás te miro pasar y me aguanto y me trago las ganas. ¡Y te cojo! ¡Y te muerdo! ¡Y te lambo! ¡Sin tocarte! ¡Sin rozarte siquiera! ¡Un pelo...! ¡Un poro...! ¡Eso me pasa, Maty! ¡El sabor de tu piel! ¡Ya hasta me he imaginado aquí...! (*Vuelve a agarrarse los genitales*): ¡Esa textura arenosa de tu lengua...! Mira... ya hasta me salieron callos en las manos de tanto soñarte.

GÜICHO (*Ríe con morbo*): ¡Aaay...! ¡Matildota! ¿A poco no se te hace agua la boca, eh?

MATY: ¡Por favor...! Ya no me estén diciendo cosas. Ya, ya me tengo que ir... E-está lloviendo...

GÜICHO: ¡Qué re-bonita te ves así! ¡Asustadita, temblando como una gelatina bien cuajada! ¡Hasta te tiemblan las nalguitas...!

MATY (*Conteniendo el llanto*): Ya... ya m-me... me tengo que ir...

GÜICHO: Entonces, ¿cómo vas a querer? ¿A la güena o a la mala... eh, mi Maticita?

MATY (*Cambio radical*): ¡¿Qué pues, muchachos...?! ¿A la buena! ¡Voy a querer a la buena! ¿Y ustedes? ¿Cómo van a querer ustedes?

GÜICHO: ¡A la güena!

MAURO: ¡A la mala!

GÜICHO: ¡Pos como sea!

MATY *se abalanza sobre MAURO y de un brinco enreda sus piernas en la cintura de éste, como si estuviera jugando* MAURO *trastabilla y cae riendo*.

MATY (*Con voz fuerte y clara*): ¿Y qué me vas a hacer...? ¿Eh, Mauro? ¿Me vas a rasgar la ropa, me vas a arrancar la piel así? (*Le arranca la ropa a jirones*): ¿Y luego me vas a llenar de tu baba pegajosa y hedionda...? ¿Eh, Mauro...? ¿Me vas a embarrar de tu semen venenoso e inútil? ¿Me vas a morder los pechos hasta arrancarme los pezones...? ¿Eh, Mauro...? (*Comienza a llorar con rabia e impotencia*): ¿Qué me vas a hacer...? ¿Vas a callar mis gritos pateándome la boca...? ¿Me vas a arrancar del pubis unos sueños que no son míos...? ¿Vas a enredar en mi pelo tus miserias...?

Y cuando no te alcance el cuerpo flácido y muerto, ¿me vas a profanar con tus dedos de ganzúa? ¿Eh, Mauro...? ¿Qué me vas a hacer...? ¿Me vas a sacar los ojos para que no te persiga mi última mirada? ¿Mi última suplica? ¿Para que mi último ruego no te agujere la conciencia? Dime, Mauro, ¿qué me vas a hacer? ¿Qué me vas a hacer?

GÜICHO (*Frotándose las manos*): ¡Mauro...! ¡Mauro...! ¡No te la acabes toda! ¡Déjame tantita...!

MATY: ¿Qué me vas a hacer, Mauro...? ¡Dime! ¡Dime! ¡¿Vas a cobrarte con mi cuerpo lo que te debe la vida...?! ¡¿Vas a ensuciarme con toda tu mugre...?! ¡¿Me vas a culpar de tus culpas...?! ¡¿Me vas a arrancar el corazón?! ¡¿Así...?! (*Hunde su mano en el pecho de MAURO, le arranca el corazón y con él en la mano, levanta el brazo dejando que la sangre escurra por su antebrazo. Grita*): ¿Entonces, Mauro? ¿Qué más da que a la buena o a la fuerza sea...? ¡Si de todos modos ya me partieron el alma! ¡Y la vida...! ¡Y la madre...!

GÜICHO (*Excitado*): ¡Sigo yo, Mauro...! ¡Sigo yo...!

MATY: ¡Sí! ¡Sí! ¡Sigues tú! ¡Sigues tú...! ¡¿A ti no te importa que ya esté muerta...?! ¡¿Que ya no sienta?! (*Salta sobre él y enreda sus piernas en su cintura; arquea el cuerpo dejándolo caer hacia atrás mientras él la sostiene de las nalgas*): ¡Ya no me muevo, pero todavía estoy tibia! ¿Me sientes...? ¡Hace dos minutos... apenas dos minutos, todavía respiraba...! ¡Ya no respiro, pero tengo los ojos abiertos todavía...! ¡Con todo mi pánico y mi dolor en ellos! ¡Ya no te veo, pero pareciera que te miro...! ¡Tu puño contra mi cara muerta me exige un grito! ¡Un gemido! ¡Un aliento...! ¡Mi pezón se quedará en tus dientes y mi muerte llenará tu vida...! ¡Sí...! ¡Sí! ¡Sigues tú... sigues tú...! (pp. 100-103).

El acoso mostrado por parte de los victimarios es crudo y claro, con palabras lascivas que violentan a Maty, a la vez que ignoran la voluntad de la víctima quien reiteradamente les pide que paren y los interroga sobre su comportamiento. Resaltan las palabras del autor, quien dijo en una entrevista: “Alguien me cuestionó si pondría en el escenario la violación. No, ya las mataron una vez, no hay que volverlas a matar. En la primera escena de Lomas de Poleo, la chica tumba al suelo al violador y le saca el corazón, mientras le preguntaba qué iba a hacer con ella. Volvieron a interrogarme, ‘Pero, ¿la chica le está haciendo eso al muchacho?’. No, ella le está haciendo lo

que a ella le hicieron. Invertimos el papel, porque no quería volvérselos a hacer”.¹³⁰ Aunque el feminicidio no se muestra en escena, el público puede entender perfectamente que lo narrado le sucedió a Maty, además de que sí es violentada verbalmente por los violadores y asesinos, por lo que se puede afirmar que sí hay violencia explícita en esta escena. Añadiendo también que Maty llora mientras les hace lo que ellos le hicieron, transmitiendo el dolor que ella vivió.

A partir de este momento, Maty pasa a existir en ese plano del limbo, donde se encuentra con Erika y Nancy, otras víctimas y, desde entonces, las evidencias de la violencia de género contra las mujeres son representadas a través de descripciones y narraturgia, como podemos ver cuando se describe cómo entra Maty a la casa donde están las otras mujeres: “*Maty abre la puerta y entra. Trae el vestido desgarrado, sangre entre las piernas, algunos golpes en su cara son muy evidentes; sus labios están rotos y su cabello lleno de hierba*” (p. 105). Otra de las maneras en que la violencia es mostrada, es mediante la reiteración de que, en el limbo, las mujeres asesinadas huelen muy mal, lo cual es verbalizado por las mismas víctimas y que parece referenciar a que son cadáveres en putrefacción: “MATY: Es que... huele muy feo... ¿a qué huele? [...] (*Nancy trata de abrazarla para que se tranquilice*). ¡Suéltame! ¡Suéltame! ¡Hueles muy feo! ¡Apestas! [...] oliendo, no sé... esa peste repugnante que traemos encima [...] ANGÉLICA: [...]. Están horribles y huelen horrible... ¡Apestan! [...] ¡Y este maldito olor...! [...] ¡Los olores en los sueños, no huelen...! [...] ERIKA: [...] ¡Por eso la peste que traemos encima! ¡Este horrible olor que nos pudre!” (pp. 106, 107, 121 y 125). Es interesante este detalle, puesto que aparte de ser un recordatorio de que las mujeres están muertas, también sucede en este espacio que no es real, así que es un sufrimiento que tienen las víctimas en el “más allá”.

¹³⁰ Sandra Rosas, “Sentí la obligación de escribir sobre la trata y los feminicidios: ‘Pilo’ Galindo, dramaturgo juarense”, *SinEmbargo* (29 de febrero, 2020). [En línea]: <https://www.sinembargo.mx/29-02-2020/3739179> [Consulta: 30 de abril, 2023].

Tal como se describe a Maty al entrar a la casa con Nancy y Erika, los demás personajes de mujeres asesinadas son caracterizados con las consecuencias de lo que sufrieron, desde las didascalias hasta los diálogos mismos de sus compañeras cuando, por ejemplo, Maty llama la atención por los golpes que tiene en la cara: “ERIKA (*Observa la cara de MATY y se acerca a ella*): Oye... ¿por qué traes la cara así? ¿Qué traes en la cara? / MATY (*Nerviosa, retrocede*): ¡C-cómo...? ¿Cómo la traigo? / ERIKA (*Insistente, vuelve a acercarse a MATY*): ¿Qué es lo que traes en la cara, Maty? / NANCY: ¡De veras! ¡Qué fea te ves! [...] MATY: [...] ¡Me vi en el espejo y estoy horrible...!” (p. 107). También se ve por medio de la didascalia en la primera aparición de Angélica: “*Una bolsa de plástico le cubre la cabeza. Trae una pantalonera roja en una sola pierna y hasta la rodilla. La piel manchada, sucia, amoratada. Sobre la blusa, en el seno derecho, se trasmina la sangre que gotea fresca aún. Se quita con toda calma la bolsa que le cubre la cabeza, uno de sus ojos luce hinchado y amoratado, los labios reventados, el cabello muy aterrado*” (p. 109). Otro de los ejemplos es el diálogo de Erika cuando describe su propio cuerpo y expone cómo llegaban otras víctimas a “vivir” con ella y Nancy: “ERIKA: [...] ¡Tú lo sabías, Nancy...! Tú lo sabías... por eso tanto amor por mis piernas descarnadas, por mis pechos mutilados. Mis dedos sin uñas. ¡Por eso la ternura por mi vagina destrozada y mis ojos secos...! [...]. Por eso llegaban con el vestido roto, con la ropa desgarrada, saliéndose del plástico y la tierra” (p. 126). Las representaciones de las víctimas son fuertes, denota la violencia que se ejerció sobre ellas y es impactante tanto leerlo como verlo representado, sin embargo, parece importante mencionar que estas descripciones son similares, incluso idénticas a las publicadas en los periódicos y por intensas que sean, lo más doloroso e impactante es que son cosas que le pasaron a mujeres en la vida real.

Asimismo, existen pasajes dentro del texto que parecen desdibujar la línea entre la ficción y la realidad, dado que las descripciones sobre cómo fueron encontrados los cadáveres de las

víctimas no solo remiten a noticias reales, sino que los personajes que verbalizan el estado de los cuerpos y la vestimenta de las mujeres asesinadas son figuras que en la vida real lo llevaron a cabo, como fueron profesionales de la salud, autoridades y familiares de las víctimas, añadiendo que Galindo hace uso del mismo lenguaje que estas personas manejan; se siente como si estuviésemos reviviendo lo que pudimos haber visto en la televisión, el periódico o directamente:

MÉDICO 2: (*Asiente mientras examina el cuerpo de una mujer tendido desnudo sobre la mesa de autopsias. Enumera*): Muestras de violación multitudinaria. Penetración por las dos vías. Hematomas en casi todo el cuerpo, principalmente en la cara. Esquemosis por succión en pectoral y región media también del pecho. Aproximadamente diez horas de fallecida [...]

PADRE (*De rodillas, con la mirada vaga, como ido*): [...] tenía tierra y zacate en un puño, pedazos de sus uñas se quedaron en las piedras... estocada, con todos sus intestinos destrozados... tenía trece años y más de treinta puñaladas en todo el cuerpo. La reconocí por los pies... me la destrozaron [...]

LA FISCAL (*Arrogante*): Efectivamente, se encontró un cuerpo dentro de una bolsa de plástico. Al parecer se trata de una mujer de entre veinticinco y veintiocho años de edad y tiene entre tres y cinco días de haber fallecido. Su muerte, al parecer fue provocada por estrangulamiento y presentaba además, veintiuna heridas punzo-cortantes en diferentes partes del cuerpo. Al parecer, fue sometida a un severo castigo antes de ser asesinada [...] tenía marcas de golpes muy severos, principalmente en los glúteos, como si la hubiesen pateado... Su himen, al parecer, está intacto [...]

ENFERMERO 1 (*Al público*): Se encuentra una osamenta presumiblemente de mujer, en el cerro bola; sus huesos están esparcidos por diferentes lugares [...]. Se considera que esta persona puede tener de dos a cuatro meses de haber muerto, ya que los restos carecían de tejidos blandos ni siquiera se encontró fauna cadavérica.

ENFERMERO 2 (*Al público*): [...]. La menor fue sometida a un severo castigo antes de ser estrangulada. La menor presentaba hematomas en la mayor parte del cuerpo, así como cincuenta heridas punzo-cortantes... No ha sido identificada ...

ENFERMERO 1: María Rocío Cordero, 11 años, se encontró en un tubo de desagüe por la carretera Casas Grandes; estrangulada, violada vía anal y vaginal...

ENFERMERO 2 (*Se quita el tapabocas*): En Lomas de Poleo se encontraron los cuerpos de cuatro jovencitas, aún no han sido identificadas tres; los culpables que están detenidos [...] (pp. 105, 114, 119, 128 y 129).

Estas mismas descripciones, recordando su grado de realidad, pueden provocar sentimientos de compasión y pena, así como causar impotencia, coraje y desprecio por estos personajes y sus paralelos en la vida real teniendo en cuenta que algunos diálogos son figuras de autoridad. Por último, existen dos monólogos de Güicho, quien a modo de narraturgia explica, por una parte, su sentir al matar mujeres, mientras se escenifica qué es lo que le hace a las mujeres; y por otra parte, narra cómo pensó que una de sus víctimas estaba muerta, sin embargo, fingió haber fallecido para poder mantenerse con vida y es gracias a esto que sobrevive y puede denunciar a su atacante. En la primera parte, aunque Güicho está solo, hay diálogos y didascalias que aluden y simulan el ataque a la víctima:

GÜICHO (*Parado a la mitad de la pendiente, una ligera brisa mueve sus cabellos, con altivez*): [...] la primera vez que las matas, uno se mata también... (*Se desplaza por la pendiente, como persiguiendo a su víctima. Saca un cuchillo de sus ropas*): ¡No corras, pendeja! ¡No corras...! ¡Si corres te tengo que perseguir y me canso y si me canso me encabrono! (*Grita*): si me encabrono te cojo muchas veces y te mato muchas veces ¡No corras! Se supone que no debes escaparte. ¿Te imaginas si te escapas? ¡Me chingo, me chingo! ¡No corras, pinche lepa culera...! ¡No corras! ¡No corras! ¡No corras! (*La atrapa y hunde repetidas veces el cuchillo en la tierra como si apuñalara a su víctima*): Te dije que no corrieras. ¡Te dije que no corrieras! ¡Te dije que no corrieras! ¿Cómo te llamas? ¡No me importa cómo te llamas! ¡Me vale madre quién seas! (*La voltea y grita desesperado*): ¡No grites! ¡No grites! ¡Me aturdes... me aturdes, mocosa! ¡Cállate de una vez! (*Le da un golpe muy fuerte*): De todos modos ya no te oye nadie aquí ¡Que te calles, pendeja! No te vas a callar, ¿eh? (*Saca una bolsa de plástico y se la coloca en la cabeza*): Así ya casi no te oigo te oigo muy lejos al menos, como si estuvieras en otra parte así, quietecita... muévete poquito, así... como si te gustara... Ey, ey, ey, ¿qué te pasa? ¿Qué te pasa? ¡Ey, cabrona! (*Le quita rápidamente la bolsa porque se le está asfixiando*). Mira, mira, ni creas que te me vas a morir... a mí no me gusta cogerme a las muertas.

Primero lo primero, después... ¡muérete, babosa! ¡Pero muérete callada! (*Vuelve a colocarle la bolsa en la cabeza*): Esto es pa'no oír tus chillidos... y pa'no llevarme tus ojos conmigo; no me gusta que mis muertas me miren, ni llevarme sus gritos. Ora sí... descansa, chiquita... descansa todo lo que quieras. (*Se sube los pantalones*): ¿De qué color tenías los ojos...? No sé... parecían de vidrio de tanto que lloraste. Ahí después, si te encuentran, voy a saber cómo te llamabas... de perdis pa saber a quién me estaba cogiendo. (*Se desplaza por la pendiente con prisa torpe, a veces parece perder el equilibrio*): ¡Ay, mocosa...! Me exprimí todo... ¡Tanto que me emborrachó...! [...] Ya después es otra cosa, te comienza a gustar el dolor en su cara; la mueca del miedo se va definiendo muy suave [...] (pp. 109-110).

Aunque no hay un personaje femenino en escena, la violencia verbal remite a que este pasaje representa recuerdos del victimario que sí sucedieron, las mismas acotaciones pueden permitir visualizar los hechos ocurridos a una o varias mujeres. En el segundo monólogo, se ilustran las consecuencias que sufre una mujer que sobrevive a un ataque sexual e intento de asesinato, desde las descripciones del mismo Güicho hasta las didascalias que corresponden a Sonia y sus acciones, donde se representa a una mujer desesperada y herida gravemente por haber recibido una violencia brutal:

La tapia.

Nervioso, GÜICHO prende un cigarro.

SONIA, tirada en la pendiente, aparentemente muerta.

GÜICHO: No se movía... ya no oí su respiración y sus ojos parecían haberse cerrado para siempre, tibia todavía, pero dura, tiesa, yo la tiré ahí, la dejé por muerta, esos cuerpos ya no tienen ningún sentido, ninguna belleza... ya no laten, ni se hinchan, ni nos miran... le pegué suficiente, bastante... más que eso, pues mucho más... ¡Pinche mocosa terca! Nunca se resistió a morirse... Debí haberle tronado la cabeza con la piedra, la confianza, dicen... mata al hombre... [...]. Yo estuve un buen rato ahí con ella... ¡Nunca se movió! ¡No resollaba! [...] ¡No! Yo no oí su resuello, estaba muerta.

SONIA se levanta con dificultad, se duele de los golpes, se queja, solloza [...]

SONIA, con dificultad, baja por la pendiente [...]

¡No se movía! ¡No respiraba! ¡Estaba muerta! [...] ¡Mocosa! ¡Méndiga! ¡Cabrona! ¿Por qué no te moviste? ¿Por qué no respiraste más fuerte? [...]. Yo la maté! ¡Yo la maté! [...].

SONIA (*Se duele, camina y cae varias veces, llora; se da cuenta de su situación*): ¡Mamá...! ¡Ayúdenme! Alguien, ayúdeme... alguien, ayúdeme. Por favor, ¡ayúdenme!

GÜICHO: Yo la dejé ahí... ya no se movía [...]

SONIA (*Llega hasta la calle, va desnuda, grita desesperada*): ¡Ayúdenme! ¡Ayúdenme! ¡Me quiere matar! ¡Me quiere matar! (pp. 122-124).

Es pertinente mencionar que ambas escenas están llenas de violencia verbal de Güicho contra sus víctimas, con palabras que expresan su desprecio y odio hacia ellas. Resalta la crudeza en el texto de Galindo que, aunque menciona que no quería “volver a hacerles” lo mismo a las mujeres, en escena los personajes que representan a los victimarios tienen diálogos fuertes y explícitos, que dejan la duda de si todos estos insultos y lascivia no podrían, acaso, ser una forma de revictimización. Claro que hay que tener en cuenta las palabras del autor, que tanto en la misma obra (pp. 99-100), como en la introducción de *Amores que matan*,¹³¹ o en la entrevista con Sandra Rosas,¹³² denota un claro propósito de denuncia y de documentar lo sucedido, y si los hechos son muy fuertes, el hacerlo más ameno es tergiversarlo y crear un recuerdo de algo que no pasó, o cuando menos no sucedió como se documenta; entonces, tal vez la decisión de representar tal crudeza es un compromiso con la verdad.

II.III *Antígona*

Respecto al texto de Perla de la Rosa, *Antígona: Las voces que incendian el desierto*,¹³³ obra publicada en 2004, debemos tener en cuenta que la dramaturga está hablando de una problemática

¹³¹ Vid. *supra* 125.

¹³² Vid. *supra* 127.

¹³³ Perla de la Rosa, *Antígona: Las voces que incendian el desierto*. En *Teatro en Territorio de Guerra* (pról. Ricardo Vigueras). Paso de Gato/Telón de Arena, México, 2022, pp. 27-58. [Anatomías Textuales]. Es de destacar

que atañe a las mujeres y esa podría ser una razón para explicar por qué ella no es explícita a la hora de describir las violencias que las mujeres padecen, sino que se dedica a contar lo sucedido en los diálogos de los personajes, aún menos explícita que Zúñiga; también, otra razón que podría responder a su respeto a la hora de hablar de las violencias es que tuviera en cuenta que su obra sería representada frente a familiares de víctimas, justo como lo describe Chirinos Bravo en su artículo sobre Perla de la Rosa, donde comenta que la obra fue presentada ante más de 26,000 espectadores, dado que tuvo varias puestas en escena, algunas de ellas en secundarias y otras en barrios marginados, donde se encontraban familiares de las víctimas y posibles víctimas futuras, precisando que la obra fungió como una de las nuevas modalidades funerarias, al presentar la escena en la morgue con los cuerpos que el gobierno negaba.¹³⁴

Asimismo, este texto tiene paralelismos con *San Lorenzo o la persecución de los cristianos*,¹³⁵ obra de Ysla Campbell, puesto que ambas son piezas teatrales escritas por mujeres del norte de México, que retoman un personaje y una historia de antaño para explicar una problemática actual y elaborar una protesta, además, en los dos casos es prácticamente nula la escenificación de la violencia física contra las mujeres,¹³⁶ más bien es contada y se toca con respeto.

que esta obra se representó en 2004, aunque la edición que yo utilizo fue publicada en 2022. A partir de este momento únicamente se pondrá el número de página entre paréntesis.

¹³⁴ Karin Chirinos Bravo, “Visibilizando otras narrativas de la nación en el discurso dramático de Perla de la Rosa”. *Cultura Latinoamericana*, 32, 2 (julio-diciembre, 2020), pp. 154-155 [En línea]: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.32.2.6> [Consulta: 13 de octubre, 2023].

¹³⁵ Ysla Campbell, *San Lorenzo o la persecución de los cristianos* (pról. Ricardo Vigueras). Destiempos, Ciudad de México, 2021, 58 pp.

¹³⁶ En *San Lorenzo*... se encuentran dos hechos referentes a la violencia contra las mujeres, una didascalia explícita que dice lo siguiente: “centuriones que llevan a unas mujeres y las maltratan”; y referenciado en un diálogo de esta forma: “Unas mujeres llevaban / a empujones y alaridos; / si supieran sus maridos, / a los perros las echaban”; y una implícita, donde golpean a una joven y su madre se queja ante el centurión. Es pertinente resaltar que, estrictamente, lo escrito con la intención de escenificarse no parece revictimizante.

Antígona inicia con un personaje femenino narrando los peligros de ser mujer sin entrar en detalles, pero siendo clara y contundente: “Ser mujer aquí es estar en peligro. Por ello decidimos construir refugios bajo la arena, cubrirnos de arena, ampararnos bajo la arena para continuar viviendo. Se trata de ocultarnos, de desaparecer de la vista del enemigo” (p. 27). Aunque no expresa específicamente qué le pasa a las mujeres, es obvio que están bajo amenaza constante y que han tenido que adaptarse a la posibilidad de morir, de igual manera, como el subtítulo de la antología lo dice, las mujeres tienen un enemigo que las caza puesto que están en un “territorio en guerra”.

En la escena I se narra la historia de tres hermanas, Elena, Isabel y Clara, esta última trabajaba en la fábrica y solo se alude a ella, las otras dos escuchan los gritos de una mujer que está siendo asesinada afuera de su casa; deciden no salir ni asomarse por temor a ser vistas y también a ser atacadas. Lamentablemente, creían que su hermana estaba trabajando, pero a la mañana siguiente descubren que su hermana era la mujer que gritaba, por lo que Elena toma un cuchillo para liberar el cadáver de Clara y, en medio de una discusión entre ellas, aparece un hombre, que viendo a Elena “armada”, la persigue y se la lleva, ante una Isabel estupefacta que no hace nada.

ELENA: ¿Y ahora, en dónde estará?... (*Silencio. Se escucha un alarido de terror. Silencio.*)
Vamos a ver.

ISABEL: ¡Quédate sentada! Quien quiere ver, es visto. (*Silencio.*) No tratamos de ver lo que había sucedido. [...]

ELENA: ¡Claro!, renunció y la liquidaron, por eso pudo comprar comida. Seguro ella también ya decidió quedarse en un refugio como nosotras. O tal vez es tiempo de regresar a nuestro pueblo. (*Se escucha un segundo grito horrorizado.*) ¿Quién grita ante nuestra puerta?

ISABEL: Alguien a quien están torturando.

ELENA: Deberíamos ir a ver.

ISABEL: ¡Quédate aquí! (*Pausa.*) Y no fuimos a ver qué había ocurrido. [...] ¡Elena, Elena, no salgas! Nuestra hermana está ahí afuera. ¡Ah, cómo nos engañamos! ¡Está ahí, su cuerpo masacrado frente a nuestra puerta!

ELENA: (*Sale. Grita espantada. Entra muy alterada.*) ¡La mataron, la mataron! Fue ella quien gritó pidiendo ayuda. Un cuchillo, dame un cuchillo para cortar la cuerda con que la ataron. Voy a liberarla, voy a traerla adentro para calentarla, para devolverle la vida. [...]

HOMBRE: ¿Y ustedes quiénes son? Esta mujer apareció asesinada frente a su puerta. ¿La reconocen?... ¿Qué es de ustedes? La muy idiota desobedeció las reglas de seguridad. Mira que salir sola a la calle, sin un hombre.

ISABEL: No. No la conocemos.

HOMBRE: ¿Y ella? ¿Qué hace con ese cuchillo?

Elena sale corriendo, el hombre la persigue. Inmediatamente ISABEL cierra la puerta. Se ha quedado paralizada. Igual que no brindó ayuda al grito de la supuesta desconocida en la noche, tampoco se atrevió a salir a ayudar a Elena. El pánico fue toda su respuesta. Ahora tras la puerta y frente al público, concluye la reconstrucción de los hechos.

ISABEL: Miré a mi hermana Elena. ¿Para liberar a nuestra hermana y devolverle la vida, iría a buscar la muerte? Clara tenía un solo deseo: vivir. (pp. 31-32).

Como se había mencionado líneas arriba, no se ve el asesinato en escena, ni siquiera hay una descripción, solo se indica que Clara estaba atada y que el hombre se llevó a Elena. Aunque la ausencia de detalles y que solo se escuchen los gritos de una de las víctimas podría ser un recurso dramático, hay un propósito doble en esta decisión; por una parte, se respeta a las víctimas reales y a los familiares al no revictimizar a las mujeres con escenas de violencia explícita y, por otra parte, está el mensaje que se sobreentiende al asimilar la escena, la inacción de las hermanas de Clara permite al asesino actuar con libertad, tal vez si se hubieran asomado o hubieran salido, Clara seguiría viva; además, el evitar actuar al oír a otra víctima, no libra a Elena de tener el mismo destino, los criminales en la historia tienen tanta impunidad que pueden entrar a la casa de las mujeres y llevarse a una sin que haya consecuencias para ellos, así que, después de leer la escena,

queda la noción de que solo es cuestión de tiempo para que Isabel tenga un final similar al de sus hermanas.

En la escena III aparece Creón, gobernante de Tebas en la obra y evidente referencia a Patricio Martínez,¹³⁷ gobernador de Chihuahua entre los años 1998 y 2004. Respecto al tema del capítulo presente, se observan en el texto los pensamientos de Creón, desde un discurso que pronuncia hasta su debate con dos empleados suyos sobre lo que debe de hacer para solucionar la situación, uno de ellos llamado Víctor y el otro identificado como Consejero; en ambos momentos resalta que tanto las palabras como las acciones de Creón indudablemente revictimizan a las víctimas, este gobernante se dedica a atacarlas y a planear cómo evitar problemas futuros para él.

CREÓN: [...]. Ciudadanos, han querido que mi mandato desaparezca y nos calumnian para llenarnos de vergüenza. Se habla de muertes, cientos de muertes; de cadáveres de inocentes mujeres que yacen sin más tumba que el desierto. ¡Mentira! ¿De qué muertes hablan? [...]. Por lo tanto, no podemos tolerar que las lastimeras voces de miserables mujeres sin patria encuentren eco entre la gente bien intencionada. No podemos permitir que tras sus mezquinos intereses nos conviertan en rehenes de la mentira y el chantaje. Desde la altísima responsabilidad que ustedes, ciudadanos, me confirieron al elegirme su gobernante, declaro que no hay muertas. Que no existen cuerpos que identificar. Y esto es muy claro. No existen. Y quien contradiga mi dicho estará obligado a presentar las evidencias. [...]. Las mujeres reportadas como extraviadas están vivas. Y son bastante más vivas que nosotros. Esta tarde tuvimos noticias de tres de las reportadas como desaparecidas, se les ubicó en un balneario del Mediterráneo. En esta ciudad nadie debe llorar a esas muertas, que solo son producto de la fantasía de mercenarias sin escrúpulo alguno. A esas mujeres les digo: no son de Tebas. Y si no son fieles a esta ciudad que generosa las recibió como una madre, deben marcharse. [...] Insisto: serán considerados enemigos de la ciudad y recibirán, como enemigos, todo el peso de la ley [...]

¹³⁷ Se desarrollarán más a fondo los pormenores acerca de esta figura y sus paralelismos entre el exgobernador de Chihuahua, el Estado grande y Creón, el gobernador de Tebas, la ciudad grande, en el capítulo IV.III, dedicado a los victimarios en *Antígona*.

CONSEJERO: En la ciudad cada vez son más las voces inconformes. Las mujeres todo lo que piden es justicia. A mí me parece que algo tenemos que hacer, algo, no sé, darles, no sé, alguna... satisfacción...

CREÓN: ¡Justicia! ¡Bah! Estafadoras. Todos sabemos lo que quieren. Tendrán un poco de lo que nunca han tenido. Así veremos el precio de su dolor. A ver, Víctor, invéntese algo, y dígame a su equipo que se pongan creativos, que diseñen una buena campaña para desmentir a esas, que para eso les pago, para que me den soluciones no problemas... ¡Ah!, y que me trabajen muy bien lo de las nuevas maquilas que llegan a la ciudad, pronto seremos la capital global (pp. 33-35).

La violencia que ejerce Creón es bastante clara; sin caer, de momento, en violencia física, realiza un ejercicio injusto del poder, desde su posición soslaya la violencia existente en la ciudad y descalifica a las personas que se quejan, difama a las víctimas e incluso niega que existan; además, decide amenazar a cualquiera que quisiese protestar por la situación creando una ley donde se castigará a quienes digan que hay muertas. Con lo anteriormente mencionado, se puede afirmar que Perla de la Rosa refleja una violencia de género sistémica contra las mujeres, donde, por una parte, existen los criminales que asesinan, violan y desaparecen mujeres sin recibir ningún tipo de castigo y, por otra parte, la esfera del gobierno, misma que debería protegerlas, decide evitar el problema y busca la solución más fácil, la cual consiste en negar su existencia y criminalizar a quien se atreva a contradecirlo, con lo que no solo revictimiza a las víctimas, sino que, además, en vez de castigar a los criminales, los termina protegiendo y dándoles, indirectamente, impunidad.

En la cuarta escena, Antígona junto a otras personas buscan cuerpos de las víctimas en mitad del desierto, entonces, aparece Ismene para platicar con su hermana, ambas llevan a cabo un debate, en el cual Antígona apela por seguir buscando a la tercera hermana, Polinice, mientras Ismene cree que lo mejor es seguir con sus vidas y hacerle caso al gobierno, para evitar más dolor y problemas. La protagonista declara: “Locura es la que nos ha hundido en la desgracia a ti y a mí,

y a toda mujer sobre esta tierra” (p. 35), reiterando el estado trágico de las mujeres en la ciudad. También, resalta el aspecto negativo de no haber encontrado el cadáver de su hermana, puesto que, más que la esperanza de que siga viva, es el tormento de pensar que puede seguir sufriendo: “¿Y quién nos asegura que nuestra hermana no continúa sometida a la humillación del sufrimiento? ¿Podrías asegurar que la crueldad de su agonía ha cesado? ¿Y si esta noche el horror de la propia muerte la estuviera atormentando?” (p. 36).

Seguidamente, Antígona resalta una de las consecuencias de la política de Creón y de la violencia de género sistémica contra las mujeres, refiriéndose al miedo que producen las mismas y cómo este provoca inacción en su hermana: “Hablas desde el miedo. Te han aterrorizado. Ahora solo miras por ti, ¿es así como piensas salvarte? Crees que enmudeciendo no vendrán por ti” (p. 37). Más adelante, cuestiona el injusto ejercicio de poder que lleva a cabo Creón a la vez que menciona el factor socioeconómico de las víctimas, sobre cómo la clase social de bajos recursos es vulnerable e incluso hace una metáfora sobre el lugar que ocupan las mujeres pobres en la sociedad: “¿Y quién es Creón para decretar que mi muerta es menos muerta o menos ciudadana que los muertos en paz de todos los días? ¿Y es nuestra pobreza la que nos castiga? Ciudadanas pobres y extranjeras, desde niñas condenadas al exilio, a vagar guiando a Edipo, nuestro padre; cargando su pobreza y sus culpas. Y en tantos años de andar atisbando los caminos, una sabe cuál es su lugar, el de sus muertos” (pp. 37-38). Este diálogo de Antígona, así como la obra misma, recuerda a las palabras de Julia Monárrez quien, cinco años después, en su investigación sobre el feminicidio sexual sistémico, denunció que la esfera del gobierno inicialmente culpaba a las víctimas de estos asesinatos violentos.¹³⁸

¹³⁸ *Vid. supra* n. 68.

De igual forma, De la Rosa a través de su personaje hace mención de la existencia de más de 200 cadáveres de mujeres no identificados, que el gobierno trata de ocultar y negar, situación que diferentes notas periodísticas e investigaciones mencionan, como la realizada por Jorge Álvarez, en la que afirma que esa es la versión oficial, la de 200, pero que según organizaciones no gubernamentales mencionaban que eran hasta 500 cadáveres;¹³⁹ otro ejemplo es el de Martha Martínez, quien en una nota periodística de 2003, comenta que la Procuraduría General de la República (PGR) afirmaba que eran 255 mujeres asesinadas sin identificar, pero la cifra real era de más de 300 cadáveres, número que el gobernador negaba atacando a quienes protestaban: “Patricio Martínez García reiteró su acusación a las organizaciones civiles de ‘inventar y exagerar’ la cifra de 300 mujeres desaparecidas [*sic*] y mil desaparecidas”.¹⁴⁰ Por último, casi al final de la escena, Antígona reitera de una forma poética la desgracia que han sufrido las mujeres en la ciudad: “Muchas han muerto bajo la complicidad del tirano, han aparecido destrozadas sin más tumba que este desierto, consumidas por el sol inclemente de esta ciudad de ojos muertos, porque la justicia no a todos favorece por igual” (p. 39).

En la escena V se desarrolla un acto religioso en memoria de las víctimas, en el cual se encuentran una reportera, Eurídice, madre de Hemón y esposa de Creón, además de familiares afectados por los asesinatos y desapariciones forzadas de las mujeres. En modo de diálogo diegético, se menciona la violencia sufrida por las mujeres, entre lo expresado por una de ellas, la reportera y en lo que significan las respuestas de Eurídice, cuando, por ejemplo, la mujer le dice a Eurídice: “MUJER 2: [...]. Si no pueden devolvérmela viva, no hay consuelo que puedan darme

¹³⁹ Vid. Jorge Álvarez, “Las muertas de Juárez. Bioética, género, poder e injusticia”. *Acta Bioethica*, 2, Año IX (2003), pp. 219-228.

¹⁴⁰ Martha Martínez, “Cuatro mil desaparecidas en Ciudad Juárez: Soberanes”. *Cimacnoticias* (22 de julio, 2003), [En línea]: <https://cimacnoticias.com.mx/2003/07/22/cuatro-mil-desaparecidas-en-ciudad-juarez-soberanes/#gsc.tab=0> [Consulta: 3 de noviembre de 2023]., Se aclara que la cifra de 300 mujeres aludiría a las asesinadas.

[...] ¡Mentira! Ustedes nos engañan. Ustedes la tienen... Por favor devuélvanmela. Asesinos, son unos asesinos.” (p. 40); o cuando la reportera cuestiona: “REPORTERA: [...] ¿Son comprensivos los motivos del decreto que dictó su esposo? [...] ¿Entonces por qué se niega la existencia de los cuerpos que han encontrado? Se habla de más de doscientos cadáveres que se encuentran en la morgue, ¿Por qué no se castiga a los culpables? [...] Señora, a lo largo de diez años también han aparecido asesinadas varias niñas, sin que hasta el momento se haya hecho justicia...” (pp. 40-41); al igual, que en los diálogos de Eurídice, que culpabiliza a las víctimas y a sus familiares, a la vez que, reconoce únicamente a ocho víctimas: “Eurídice: [...] mi esposo ordenó que se cubrieran los gastos del funeral de estas ocho víctimas, que son todas las que se han encontrado” (p. 42), situación que representa cómo los hombres en el poder y el gobierno, invisibilizan a las víctimas, desestimando la cantidad y haciendo el esfuerzo mínimo, probablemente aceptando solo lo que no podían negar, esos ocho cadáveres encontrados en un campo algodonero, hecho de la vida real como lo comenta Gladis Torres en una nota periodística, cuando denuncia que el Estado mexicano fue llevado a una corte internacional e incluso se les dio una sentencia, sin embargo, nunca hubo castigo para los responsables:

Fue también durante la gestión de [Patricio] Martínez García cuando en 2001 aparecieron en el Campo Algodonero los cuerpos de 8 mujeres asesinadas y con rasgos de tortura sexual, caso emblemático que fue llevado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CoIDH) y por el que el Estado mexicano mereció una sentencia en 2009. Aunque uno de los puntos de la sentencia de la CoIDH señala que el Estado deberá «dentro de un plazo razonable» investigar a las y los funcionarios acusados de irregularidades y aplicar las sanciones correspondientes así como investigar y sancionar a las personas responsables de hostigar a familiares de las víctimas, lo cierto es que en su segundo informe de cumplimiento de la sentencia ante la Corte (emitido en diciembre de 2011) el Estado mexicano señaló que no se pueden fincar responsabilidades administrativas a los funcionarios

involucrados toda vez que éstas ya prescribieron al tiempo que señala, muchos de ellos ya no laboran en las instancias de procuración de justicia.¹⁴¹

En la escena IX Antígona y Hemón entran a la morgue donde se encuentran los cadáveres que constantemente han sido negados por Creón, situación mencionada antes, a la que hace referencia Chirinos Bravo¹⁴² cuando habla de las nuevas modalidades funerarias, puesto que al llevar la obra a escena, frente al público, se hace visible lo que el gobierno había ocultado; asimismo, respecto a la trama, esto sirve para que Hemón se dé cuenta de que lo que decía su padre era mentira: “ANTÍGONA *traspasa la puerta, encuentra varias gavetas, las abre una a una y lo único que encuentra son despojos donde toda humanidad ha quedado irreconocible. HEMÓN, turbado ante la evidencia, suelta un sollozo y se queda inmóvil*” (p. 45). Por su parte, Antígona abre una bolsa esperando encontrar a Polinice, sin embargo, descubre el cadáver de una joven que no reconoce, lo que le causa dolor y compasión, por lo que, quiere sacar el cuerpo de la chica de ahí, pero como se tienen que retirar rápido, ella decide volver después, lo que sucede en la escena XI, donde Antígona regresa y es atrapada por un guardia, el cuál abusa de ella sexualmente manoseándola y la captura para llevarla ante Creón: “GUARDIA: ¿No te da asco tocar cadáveres? ¿Qué tienes ahí? (*Mete la mano bajo su falda, la abraza y baila con ella al igual que lo hiciera con la muchacha muerta.*) Estás tan tibia... (*interrumpe el ataque*), pero soy un profesional y debo entregarte” (p. 47).

En la escena XIII tenemos el encuentro de Antígona con Creón, donde la primera le va reclamando los asesinatos, los abusos y crímenes que han sufrido las mujeres bajo su gobierno sin

¹⁴¹ Gladis Torres Ruiz, “Priista negligente y omiso en feminicidio, aspira a senaduría”, *Cimacnoticias* (18 de mayo, 2012) [En línea]: <https://cimacnoticias.com.mx/2012/05/18/priista-negligente-y-omiso-en-feminicidio-aspira-a-senaduria/#gsc.tab=0> [Consulta: 17 de noviembre de 2023]. También es un hecho reportado por Diana Washington, op. cit., pp. 15-16 y 34-35.

¹⁴² Vid. *supra* nota 132.

que se haya hecho justicia, además, de las decisiones políticas que han revictimizado a las mismas, como lo podemos ver en los siguientes diálogos:

ANTÍGONA: [...] Sé que ordenarás mi ejecución [...]: Para ti no ha bastado desaparecer a mi hermana y arrebatarle la vida como a cientos, miles de otras. Ya les quitaron la vida y ahora tú pretendes ignorarlas, borrarlas, quitarles su nombre y su historia. Pretendes no dejar huella de esta infamia prolongada y repetida a lo largo de décadas. A mi hermana y a todos los muertos de esta guerra sostenida por ti, les niegas la identidad [...]. Tu ley es una aberración repudiada por todos. ¡Una ley que nos niega la justicia! ¡Yo te exijo justicia! [...]. Desde que tú gobiernas, el número de mujeres que habita la ciudad ha disminuido y seguirá disminuyendo (pp. 49-50).

Por su parte, Creón, en vez de asumir su responsabilidad, se dedica a responder con amenazas, insultos e incluso violencia física:

CREÓN: [...] ¿Sabías lo que se ordenó respecto a esas muertas? [...]. Si apreciaras tu vida no te atreverías a hablarme así [...]: Y a ti esta ciudad te exige silencio. Tebas ya no te reconoce, ya no te llama su hija. Eres la fruta podrida, eres como una enfermedad que todo lo contamina. [...] Debería arrancarte la lengua, hacer que desaparezcas o someterte a suplicios que domén tu mente perversa [...].

Desesperado, le tuerce la muñeca

[...] ¡Cállate! [...]. Por última vez, ¡cállate! ¡Te lo ordeno! [...]. Estás buscando que te mate [...]. Creón toma una urna y saca cenizas, las arroja contra Antígona [...] ¿Qué sabes de política? ¡Eres mujer! Si no fuera por eso, ya te habría hecho pagar caro cada una de tus ofensas. Si no fuera por Hemón, ya te habría mandado cortar la cabeza [...]. El odio no ha nacido en mí, pero ten mucho cuidado, la ocasión no puede repetirse (pp. 48, 51-52).

La obra termina con un intento de asesinato contra Antígona, en la escena XVII, donde se entiende que Creón sí trató de deshacerse de ella, no obstante, Hemón se encuentra con ella y se sacrifica para salvarla: “*Se escucha una ráfaga de disparos, HEMÓN cae muerto protegiendo a*

ANTÍGONA *con su cuerpo. Nunca escuchó las palabras de la mujer que amó*” (p. 57); y posteriormente, con un monólogo a forma de cierre, donde Antígona se compadece de la ciudad, de las víctimas, de los gobernantes que les han tocado y desaparece de escena, dejando únicamente sus zapatos, lo que nos recuerda al símbolo utilizado por Zúñiga y desarrollado y perfeccionado por Elina Chauvet:¹⁴³

ANTÍGONA: [...]. Han asesinado toda esperanza. Te ha abandonado la ley [...]. Tus traidores gobernantes te han entregado a la ignominia, se enriquecen de tus miserias. Y no satisfechos de tus lamentos y tus lágrimas, quieren la sangre de tus hijos y tus hijas. Quieren con horrores doblegarte, quieren subyugar te con espantos, hasta que no quede de ti rincón del alma que no tiemble, hasta que no enmudezcan tus voces de protesta, hasta que seas esclava por voluntad propia. [...]. Te abandonó la justicia. ¿Te das cuenta? No hay justicia [...]

Oscuro lento sobre los zapatos, que han quedado como única presencia en el escenario (p. 58).

II.IV *Amor impune*

En el caso de *Amor Impune*,¹⁴⁴ de Guadalupe “Lupita” de la Mora, tenemos una cuarta historia original que, por una parte, coincide con la cotidianidad de la historia de Zúñiga, dado que el conflicto principal gira en torno a una familia y por otra parte retoma la violencia que generó el crimen organizado y que pudimos ver desde el aspecto político con De la Rosa y desde el periodístico con Galindo, aquí lo vemos en primera persona, por así decirlo, al tratarse de Salvador, un sicario, y su relación con su esposa y su hija. Una particularidad de la obra, que contrasta con relación a las otras tres analizadas, es que la trama se desarrolla de forma no lineal, sin embargo,

¹⁴³ *Vid. supra* n. 122.

¹⁴⁴ Guadalupe de la Mora, “Amor impune”, en *En la frontera Norte. Ciudad Juárez y el teatro* (ed. Enrique Mijares). Instituto Chihuahuense de la Cultura/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, 2008, pp. 203-223. A partir de este momento únicamente se pondrá el número de página entre paréntesis.

es perfectamente comprensible, aunque dado que el personaje de Salvador padece de demencia, tal vez senil, hay escenas que en una primera vista pueden resultar confusas, pero en la relectura se entienden sin problema. Asimismo, es importante comentar que el texto solo muestra violencia verbal por parte de Salvador hacia su hija y su esposa, pero se nos cuenta a través de los diálogos los actos atroces que el protagonista cometió con relación a la violencia de género contra las mujeres. Existen también escenas de violencia explícita realizada por el protagonista hacia sus víctimas, no obstante, no es el tema en cuestión.

En la primera escena, tenemos a Salvador, quien en dicho pasaje sufre de demencia, y a su esposa, identificada como “Mujer” por las palabras de ella se entiende que ha sido violentada por él y sufrido por sus acciones; además, el hombre en varias ocasiones la agrede de forma verbal:

MUJER: Dicen que el amor de Dios es infinito y su perdón debe serlo, pero el mío no. Que te hayas metido con tu familia, eso sí no se puede perdonar... y ojalá el amor de Dios tampoco sea suficiente [...]. Pero no te voy a dejar ir así nomás... el sacrificio se paga, el dolor se paga, hay muchas maneras de sufrir...

SALVADOR: [...]. Eso, [¿]cómo no lo había pensado antes[?], eres una rata... te escurres por las rendijas, roes todo lo que encuentras... una rata que ya carcomió lo que me quedaba de tranquilidad.

MUJER: [¿]Cuántas noches, cuántas madrugadas tienes que pagar[?]. Eso es lo de menos... no te voy a dejar dormir y no te voy a dejar morir [...]. Hasta hubiera preferido no saber nada [...]. Mi mayor deseo es que tu conciencia no te deje en paz, que no te vayas de este mundo sin saber lo que has hecho...

SALVADOR: [...]. Cada vez que te cogía rezabas un Padre Nuestro o sabrá Dios qué chingados. ¡Tan mojigata! Ya ni siquiera para eso sirves... tienes las carnes escurridas de tanto lloriqueo, más valiera que te hubieras acostumbrado [...]. Gloria, nunca conocí a ninguna puta con ese nombre. Ojalá hubieras visto qué viejas, eso era juventud (pp. 203-205).

Se entiende por lo expresado por la Mujer que su esposo le ha hecho daño, que hay cosas que no puede perdonar, sin embargo, cabe subrayar que la mujer sigue preocupándose por su esposo, lo que es una realidad de muchas víctimas de violencia de género, quienes siguen justificando y permanecen cerca de aquel hombre que les hizo daño, así como se ve a lo largo de la obra. En la segunda escena solo hay un diálogo donde la mujer expresa directamente lo que sufre por parte del hombre y referencia la condición mental que padece el marido: “MUJER: Ya no soporta ni la luz. De veras está mal, ahora sí dice cosas, ve cosas, me insulta, se quita la ropa y se pasea” (p. 206). Posteriormente, en la escena 5, existe otra conversación entre el matrimonio, donde se repiten las agresiones verbales de Salvador, quien se ve como con plena consciencia de sus acciones y sus facultades mentales intactas. Además, a la violencia verbal explícita se le agrega que ignora a su esposa mientras habla, casi realizando un monólogo entre las dos partes, a pesar de esto, la mujer sí le responde sus dudas:

El hombre se arregla frente al espejo.

SALVADOR: Esa loción huele a jabón barato... ¡qué mal gusto tienes!

MUJER: No te pido que te arrepientas. Nomás vámonos. Puedes dedicarte a otra cosa... esas cosas que haces...

SALVADOR: Ocúpate en algo...

MUJER: Por favor, nunca te he pedido nada...

SALVADOR: ¿Qué pasó con mi camisa?

MUJER: Si no te quisiera ya te hubiera dejado, te juro que ya te hubiera dejado.

SALVADOR: Déjame, pero en paz [...]. Mira nomás, ¿por qué no aprendes a planchar? Como si fuera cosa del otro mundo (pp. 209-210).

Se repite la misma dinámica, donde el protagonista dice y hace lo que quiere, afectando a su esposa, pero sin recibir consecuencias para él, mientras ella, abnegada, le suplica que cambie y que la escuche. En la escena 7 interactúan Isabel y Salvador, de nuevo se entiende que el hombre

se encuentra ya en un estado mental deteriorado. En esta ocasión, lo que resalta en la escena son los sentimientos que tiene Isabel, la hija, por todo lo que hizo el padre como persona y la violencia que directamente ejerció sobre ella, mezclado con esos sentimientos de admiración que tiene una hija por su padre, los cuales, se volvieron en decepción y odio:

ISABEL: Para mí que deberíamos entregarte y que te pudras en la cárcel. Total, ya todos te buscan [...]. Cuando recibí la noticia, supe que habías sido tú. Te odié... Quisiera que no fueras mi padre... Todas esas pesadillas tuyas... eran verdad [...]. Sentí que quería verte a ti... en su lugar [...].

SALVADOR: Lo máspreciado... Por tu “tequieromucho” de niña... sería capaz de...

ISABEL: No me importas [...]. Me da vergüenza pensarlo, pero es que eras tan importante para mí. Yo quería quedar bien siempre, verte feliz... Cuando llegabas de madrugada y te sentía subir a mi cuarto, sufría un escalofrío y simplemente quería que me contaras. Quería existir para ti, pero como una hija, como lo más importante en tu vida. No como alguien a quien puedes usar... ¿Por qué me hiciste eso? Lo echaste todo a perder, papá (pp. 213-214).

En la escena 8 tenemos un tercer diálogo entre los esposos, donde se reitera lo que se vio en las otras escenas; él la maltrata verbalmente mientras ella expresa el sufrimiento que le ha causado su relación:

SALVADOR: También hay un olor denso a putrefacción, y un vómito que te cubre el alma.

MUJER: La primera vez que me abrazaste sentí que el mundo no era suficiente. Recé, recé mucho para que aquel presentimiento no fuera cierto. Hacer lo correcto. Cuántas veces evité las respuestas. Es como mirar de lado y dejar que el odio y los rencores se multipliquen a tu alrededor. Querer ignorar que la posibilidad de la alegría se quedó a medio camino [...]. Cerrar los ojos para no reconocer al dolor usurpando el lugar del placer.

SALVADOR: Y una rata que me roe por dentro [Ya le había dicho antes que ella era una rata] [...]

MUJER: El asco [...]. Ese sacrificio que me pertenecía, se convirtió en complicidad... Como trozar de tajo una vida juntos y dejar que se desangre. Reconocer que mi felicidad era un invento barato [...]. Me maldigo una y tres veces por haberte amado (pp. 215-216).

En la escena 9, tenemos la revelación de que Salvador violó a su hija Isabel, quien lo verbaliza. Parece que a esto se refería ella cuando le reclamaba en la escena 7 que lo había echado todo a perder después de preguntarle las razones; sin ser específica, lo que podía dar a entender que le recriminaba haberle contado historias sobre sus crímenes, pervirtiendo su mente inocente; sin embargo, queda claro, hasta por la composición dramática, que Isabel hacía alusión al abuso sexual recibido por su padre. Además, se mencionan distintas maneras en las que Salvador ejercía violencia hacia su familia y las consecuencias de esta:

ISABEL: Él nunca supo ser cariñoso con nadie, mamá [...]. Nunca te escuchó. Estaba en otro mundo, mamá. [...]. Se dedicó a matar [...]. Somos familia de un asesino [...]. La primera vez que me contó cómo lo hacía... me dio asco. Él quería mi complicidad para sentirse mejor. Sentir que alguien lo comprendía. Pero no pude, mamá. Mató. Hizo sufrir a muchos, ¿Dónde acomodas eso? Me dio asco y me llenó de miedo.

MUJER: Te dio la vida... Todo lo que tienes.

ISABEL: No la quiero. Ya no sé qué hacer con ella. Tengo vergüenza [...]. Ojalá sintiera por un momento el miedo de todos sus muertos [...]. Está mal. Y nos arrastra. Reacciona, podemos hacer algo, ayúdame.

MUJER: No lo voy a dejar [...].

ISABEL: Le debes... le debes una vida miserable. Tu soledad de todas las noches. Yo te veo llorar. Te he oído maldecirlo. También le debes una hija que no guarda más que odio.

MUJER: Siempre regresas a lo mismo. La vida de las mujeres es así.

ISABEL: No me vengas con eso. Ahora no, mamá. ¿Quieres oír quién mató a mi marido?

MUJER: Te habías divorciado.

ISABEL: Por su culpa.

MUJER: Eres lo más importante para él, no te haría daño.

ISABEL: Tan importante que arruinó mi vida. Me violó, mamá.

MUJER: Eso no fue así.

ISABEL: Así se llama. Que tú no lo quieras oír no quiere decir que no haya pasado.

MUJER: Tienes que dejar el rencor, Isabel.

ISABEL: Sí... Voy a dejarlo ir cuando él también se vaya de este mundo. No lo quiero frente a mis hijos (pp. 216-219).

Isabel hace un recuento de los daños, cuando le dice a su madre, no solo sobre los crímenes de Salvador, sino sobre cómo las violentaba a ellas y las secuelas de esta violencia; por su parte, el personaje de Mujer tiene estos comportamientos y pensamientos relacionados al síndrome de Estocolmo o el síndrome de la mujer maltratada, conceptos que se desarrollarán en el siguiente capítulo y cuyas características se reflejan en defender a su agresor y no querer abandonarlo, incluso, argumentar para que su hija lo perdone y le agradezca que le haya dado la vida, o, por ejemplo, tratando de disminuir la gravedad del hecho de que Salvador asesinó al exesposo de Isabel, como si por la cuestión de estar separados no fuese tan malo.

Para terminar el capítulo II, se puede resumir que se identificaron e interpretaron los diversos símbolos que manifestaban la violencia de género en las piezas tratadas. Se señaló la violencia expuesta en sus diversas formas: narrada, aludida, verbal, física, caracterizada, ejercida en acciones políticas, y en revictimización. Así como en sus múltiples esferas: intrafamiliar, pública, social, política. Cabe mencionar que los hechos más atroces que sucedieron en las obras se dieron en momentos narrados o referenciados, dado a que la mayoría de las agresiones representadas eran en un nivel verbal.

III. VÍCTIMAS, ÉTICA Y ESPECTACULARIDAD: PERSONAJES VIVOS, MUERTOS Y ALUDIDOS

*Mi sentimiento más frecuente es amor.
Lo que más me gusta es cantar, conversar, divertirme,
compartir, estar con mi familia y dedicarles tiempo.*
María Sagrario González Flores (1980-1998)

Las obras escogidas para el análisis presentan variedad en cuanto a las representaciones de los personajes de las víctimas, por una parte, los autores masculinos hacen uso de personajes femeninos que hablan desde el más allá, aparecen como fantasmas¹⁴⁵ o son aludidos; en comparación con las dramaturgas, quienes centran su representación en personajes vivos, que sufren la sociedad y cómo deciden responder. Particularmente en el caso de *Estrellas enterradas: Obra de teatro en cinco postes y un prólogo*, Zúñiga hace uso de dos personajes, el de Bety y el de Lula, la primera aparece como un fantasma que clama por justicia y castigo, mientras que la segunda únicamente es mencionada por los personajes con diálogo, aunque no aparece en escena.

III.I Reflexiones sobre María Sagrario

Como se vio en el capítulo anterior, Bety no se encuentra en paz, dice que no puede descansar hasta encontrar su zapato azul que le hace falta, anda deambulando, cuenta la historia de su tragedia y aunque no fue víctima de Teófilo, quiere que él pague por sus actos, lo que recuerda las ideas de Jorge Dubatti sobre el teatro de los muertos, cuando refiere a que la utilización de fantasmas siempre remite a una injusticia o a una deuda que debe ser pagada:

Como todo fantasma, [se trata de] un muerto con un deseo o cuentas pendientes [...]. Levy-Daniel le da la palabra a los muertos como una forma teatral de presentificación del ausente y del que no tiene voz, procedimiento de compensación simbólica y fricción política en una cultura como la argentina, donde en la dictadura el horror institucionalizó las desapariciones y habrá por siempre

¹⁴⁵ Otra obra donde también sucede esto, es en la de *Perlas a los cerdos*, de Román Bahena, otro dramaturgo hombre, quien en su drama narra la historia de Marisela Escobedo, los feminicidios de ella y su hija, esta segunda, tiene diálogos en su condición de espíritu.

miles de cuerpos sin duelo [...]. Los muertos cuyos cuerpos han desaparecido (y esa desaparición los ha enmudecido incluso físicamente, porque ni siquiera sus restos pueden hablarnos) [...].¹⁴⁶

Estas palabras coinciden con lo dicho por el autor en 2002 cuando la obra de teatro se estaba representando y opinaba sobre la situación de la ciudad: “Es una injusticia; no puede ser que un país [...] permita que en un estado, por muy alejado que esté del centro, se asesine a 300 mujeres en seis años. La impunidad es cruel, tajante y dolorosa, y eso responsabiliza a todos los mexicanos por no exigir que se resuelva el problema”.¹⁴⁷ Al hablar de las motivaciones de la representación es imposible no referenciar la protesta inherente que existe al crear un personaje víctima de feminicidio y tocar el tema de la violencia de género en una obra.

Bety, en relación con lo expuesto por Dubatti, funge como personificación de una víctima de asesinato que ha sido enmudecida, por lo que exige justicia con sus palabras, tanto al exponerle a Obed lo que le sucedió y sacar ese hecho a la luz, que dentro de la historia es una incógnita para todos, puesto que se entiende que la muchacha sufrió una desaparición forzada, como al pedir explícitamente que se castigue a Teófilo. La protagonista parece representar las víctimas de feminicidio primarias y secundarias, puesto que como primaria fue asesinada y en relación con las secundarias se dedica a mantener viva la memoria de los crímenes reclamando que se castigue a los culpables. Esta cuestión hace que Obed recuerde lo sucedido a su hermana Lula y lo motiva para enfrentarse a Teófilo. El epítome del deseo de venganza de Bety se da al final de la obra, poco antes de que Obed le dé descargas eléctricas a su tío, mientras la protagonista canta:

¹⁴⁶ Jorge Dubatti, *El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino*. Cena 15, s.l., s.f., 16 pp. [En línea:] <https://pdfs.semanticscholar.org/6960/e7a992bae7666b3a504cccbbdb74652cfa62.pdf> [Consulta: 16 de mayo, 2024].

¹⁴⁷ Mariana Norandi, “*Estrellas enterradas* muestra el drama de Ciudad Juárez”. *La Jornada* (9 de noviembre, 2002), Espectáculos, ¶ 2. [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/2002/11/09/23an1esp.php?printver=0> [Consulta: 16 de mayo, 2024].

OBED *va hasta donde está la caja de controles. BETY aparece atrás cantando cual sirena. TEÓFILO está girando y gritando como alucinado.*

BETY: Que pague con su carne.
Y no pase de mañana o pasado.
Que trece Diablos mujer, que trece
Diosas de la muerte
Borren su nombre.
Que empiece un viento en su corazón.
Que apague su vela.
Que muera en un camino.
Que le aplaste un carro.
Que le aplaste una bicicleta.
Rómpele una pata.
y si se muere, voy a estar riendo.
Métele un cuchillo en su corazón,
Clávale un clavo en su cuerpo ...

OBED *acciona la palanca. En el poste se produce una explosión. TEÓFILO lanza un grito. Su cuerpo se convulsiona pero queda pendiente del poste amarrado de los pies. Sobre la arena se proyecta su sombra en forma de un Cristo al revés. (pp. 277-278).*

Es probable que ese deseo de castigo sea un recurso dramático de Zúñiga para encarnar la situación de impunidad que se vivía en la ciudad y en el país, pero también, un reflejo de su propio sentimiento de impotencia y desesperación por un Estado que no ofrece seguridad a sus habitantes. Por otra parte, es importante reconocer que no todas las acciones y diálogos de Bety se dan en emociones catalogadas típicamente como negativas; en ocasiones le platica a Obed cuestiones casuales que muestran su personalidad, cosas que le gustan y disgustan; incluso, llega a tener tonos lúdicos en su lenguaje y acciones, jugando con las palabras o realizando dibujos en la arena, con lo que se puede deducir que estas características fueron empleadas por el autor para emular los pensamientos y la forma de hablar de una muchacha de 17 años, los cuales son observables en los siguientes pasajes:

BETY: ¿Cuántas veces repites lo mismo? Como yo, siempre empiezo algo que no termino y al otro día lo mismo. [...]

BETY *dibuja un avión en la arena y sigue hablando sin ser vista por OBED.*

BETY: ¿No te aburres? Yo sí. (*Brinca en el avión*) [...]. Es lo que más detesto; levantarme tan temprano y cuando más a gusto estoy en mi cama. [...]: Patas de cable diecisiete, como yo... [...]. Chamba instantánea, como el cofimeit. (OBED *se ríe*) [...]. (*Le hace cosquillas. OBED contiene la risa.*) Un cable tras otro, miles de cables de colores. Hasta dejar el arnés de alambres como panza de marrano, como tripas de gato. (*Arrecia las cosquillas, OBED se retuerce, y abre los ojos y la busca sin poder mirarla. Ella lo toma de la mano y él se detiene al contacto.*) [...]. ¿Cómo te llamas? (OBED *mima su nombre*). Qué raro... a mí me gustan los nombres raros [...]. Como a mí con la Chacha cara de caballo, supervisora maclein, hija de san petesburgo... (OBED *pone cara de circunstancia*) Peter Burgs, el camarón, el dueño de la fábrica, alias el demonio rojo, cara de tomate y nalgas pintas... bueno así dice la Chayo que las tiene el güero. (pp. 254-257).

Es pertinente subrayar que, aunque el autor afirmó que se basó en varios casos para la obra, en el texto solo hay dos víctimas y particularmente son identificables diversas coincidencias o referencias en el personaje de Bety en relación con el caso de María Sagrario, joven víctima de feminicidio, que “desapareció el 16 de abril de 1998, dos meses antes de cumplir 18 años. Su cuerpo, martirizado, se localizó semanas después en el desierto de Chihuahua”,¹⁴⁸ además de coincidir en la edad de 17 años y que el fantasma de Bety ronde un desierto, se da la situación de que las dos laboraron en una fábrica; en el caso de María, “Sagrario trabajaba desde los 15 años en la maquila para ayudar a su familia”,¹⁴⁹ por lo que, se puede deducir que entró a trabajar en 1996, al igual que Bety, quien expone: “También trabajo. ¿Sabes? 14 de agosto del 96. Fecha de ingreso inmediato, por la vía rápida” (p. 256); asimismo, ambas fueron víctimas de desaparición

¹⁴⁸ Daniela Pastrana, “Más que matar porque puedo, matar para ser alguien. Juárez, el laboratorio”. *Pie de página* (26 de mayo, 2021) Mujeres y feminismos, ¶ 1. [En línea]: <https://piedepagina.mx/mas-que-matar-porque-puedo-matar-para-ser-alguien-juarez-el-laboratorio/> [Consulta: 29 de mayo, 2024].

¹⁴⁹ Natasha Dupeyron, “Episodio 01 - Sagrario”, [En línea]: <https://www.diezmulieres.com/escucha-sus-historias/diezmulieres/sagrario> [Consulta: 29 de mayo, 2024].

forzada en un día normal de trabajo, el personaje de Zúñiga cuenta que fue secuestrada regresando a casa, mientras en la vida real: “María Sagrario González Flores salió de su hogar a las 4:30 horas del 16 de abril de 1998 para ir a trabajar a la maquiladora y nunca más volvió al hogar”.¹⁵⁰

Teniendo en cuenta lo mencionado parece apropiado recordar una pregunta que hizo Gino Luque: “¿es posible representar por medio del lenguaje (verbal o corporal) una experiencia de dolor físico que se resiste a ser interpretada mediante cualquier ejercicio conceptual?”,¹⁵¹ en mi opinión, se puede añadir la parte visual o la indumentaria, porque es reconocible el tratamiento ético y estético que Zúñiga le da en su obra a los hechos violentos hacia las mujeres, dado que en el caso de Bety se limita a narrar lo que le sucedió, sin caer en descripciones grotescas como las de algunos periódicos locales y nacionales, a la vez que simboliza su estatus con la ausencia de un zapato, consiguiendo transmitir lo que le sucedió y su estado fantasmal, sin describirla con heridas o sangre; por otra parte, en el caso de Lula, se sugiere lo que le pasó, dando a entender de manera clara que fue abusada y asesinada, pero sin relatar nada que pudiera caer en el morbo o una revictimización, creando incluso, una poderosa imagen que da título a la obra, la de que las víctimas de feminicidios son estrellas enterradas.

Podemos concluir que Antonio Zúñiga les da un trato estético y respetuoso a los personajes femeninos representados, generando únicamente la duda de si es necesario o correcto retratar a una muchacha como un fantasma que no descansa y quiere venganza, sobre todo, en el entendido de que la misma tiene referencias marcadas a una víctima real. Tal vez en ese entonces era lo

¹⁵⁰ Araly Castañón, “Femicidios en Juárez III: La niña que nació marcada”. *Ciper* (10 de agosto, 2015) Actualidad, Violencia en México, ¶ 16. [En línea]: <https://www.ciperchile.cl/2015/08/10/femicidios-en-juarez-iii-la-nina-que-nacio-marcada/> [Consulta: 29 de mayo, 2024]. Diana Washington Valdez también reporta “Sagrario González, de 17 años, quien trabajó como obrera en una maquiladora, desapareció en abril de 1998 al salir de su trabajo”. *Cosecha de Mujeres: Safari en el desierto mexicano*. Océano, Ciudad de México, 2005, p. 15.

¹⁵¹ Gino Luque, “Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia”. *Pausa, Violencia i Teatre*, 30 (2008), [En línea]: <https://www.revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro-memoria-y-violencia/> [Consulta: 29 de mayo, 2024]. ¶ 5.

propio y la metáfora de las estrellas enterradas no fuese lo suficientemente fuerte, teniendo en cuenta que es la primera obra teatral en tratar el tema y que no se había detenido a nadie por el asesinato de María Sagrario, incluso, aún ahora, 26 años después del hecho doloso, Paula Flores Bonilla, su madre, afirma que: “Las autoridades lo saben. El caso de mi hija sigue abierto y aunque haya un culpable desde el 2005, José Luis Hernández Flores, que está pagando una condena de 28 años, yo sigo queriendo que lo vuelvan a declarar porque yo creo en su primera declaración ministerial donde él involucra a más personas”,¹⁵² por lo que, *Estrellas enterradas*, en relación con este crimen y otros tantos que siguen sin ser resueltos, fungía y lo seguirá haciendo, así como refiere Gino Luque al hablar sobre la escenificación de hechos violentos en el teatro: “[...] un acto de denuncia y en una acción de lucha contra los proyectos de olvido o de dominio sobre la memoria [...]”.¹⁵³

III.II Dramaturgia y periodismo

Lomas de Poleo: Morir con las alas plegadas, entre las obras revisadas, es la que contiene mayor cantidad de personajes femeninos con nombre y diálogo que son víctimas de violencia de género y feminicidio, dando un total de siete, a las que se les puede añadir una que sufrió un intento de asesinato; además, existen descripciones de los cadáveres de otras seis mujeres, entre los cuales, se encuentra una con nombre y edad; también, sumado a estas 14 víctimas, se menciona que la banda “Buscando el Crimen” confesó 14 asesinatos; por lo tanto, suponiendo que no se superponen, en la obra se identifican 27 mujeres víctimas de asesinato.

¹⁵² Verónica Martínez, “Una escultura contra el olvido: justicia plena para María Sagrario”. *La Verdad Juárez* [En línea]: <https://laverdadjuarez.com/2024/04/30/una-escultura-contra-el-olvido-justicia-plena-para-maria-sagrario/> [Consulta: 29 de mayo, 2024].

¹⁵³ G. Luque, *op. cit.*, ¶ 8.

Dentro de las protagonistas se encuentran cuatro jóvenes víctimas de feminicidio, Maty, Erika, Nancy y Angélica, ellas existen en, como he mencionado, un lugar paralelo a Lomas de Poleo, en una especie de limbo; la primera en aparecer y la única que vemos con vida antes de ser asesinada es Maty. Ella es el personaje más complejo de la historia, puesto que además de realizar acciones estando viva y en su estado fantasmal, también tiene un pasaje en el que actúa de forma extraña, como provocando a sus victimarios y con una actitud cínica, un recurso que en palabras de Edeberto Galindo buscaba evitar violentarla de nuevo.¹⁵⁴

Inicialmente, en su primera didascalia aparece como una muchacha que disfruta estar viva: “*Se detiene a la mitad del puente y levanta los brazos y el rostro, disfruta el aire fresco. Lame el agua de la lluvia que cae en su rostro y rueda hasta la comisura de sus labios*” (p. 100), después, hay una acotación extraña, probablemente con un objetivo artístico, en la que danza con quien será uno de sus feminicidas: “*MATY sigue caminando, llega hasta ellos, levanta los brazos y se entrelazan los dedos de sus manos con los dedos de MAURO. Sus cuerpos se juntan hasta pegar sus pelvis en una figura plástica, como una danza lenta y erótica. La música se interrumpe de súbito*” (pp. 100-101); enseguida, la narración vuelve a un tono realista, en el que es visible el miedo y la preocupación de Maty tanto en sus diálogos como en las indicaciones de estos, con respecto al acoso de sus asesinos: “*MATY (Se suelta de MAURO, asustada): ¿Qué te pasa, Mauro? [...] Ssí, yya me voy... e-está lloviendo y... y m-me están esperando. [...] ¡Suéltame! ¿Qué les pasa? [...] Por favor... déjenme ir... me están esperando... [...] (Asustada, trata de contener el llanto): ¿Qué les pasa, dime, Mauro, dime tú qué les pasa? ¿Por qué están así conmigo?*” (p. 101), se nota desconcertada, incluso, varias veces se traba al hablar, mostrando nerviosismo. La escena termina con Maty en una actitud fantasiosa, donde se lanza sobre sus victimarios, mientras describe

¹⁵⁴ Vid. *supra* n. 127.

lo que ellos le van a hacer a la vez que ella le rompe la ropa a uno y le saca el corazón y, aunque en general mantiene esa actitud confrontativa y segura de sí, en un momento llora.¹⁵⁵ Tomando en cuenta lo declarado por el autor, resultan incómodos e incongruentes los detalles sexuales, como la “danza erótica”, o que la protagonista enrede sus piernas “juguetonamente” en sus atacantes, además, de que uno de ellos la toma por “las nalgas”, como si hubiera algo lúdico y sensual en el acto, así como también, las descripciones tan detalladas de lo que ellos le iban o le estaban haciendo, porque aunque salgan de la voz de ella mientras simula atacarlos, es fácilmente entendible por un lector o espectador que eso lo sufrió Maty. Dicha situación, remite a la problemática que plantea Gino Luque sobre la representación de actos violentos, al comentar que se requiere elaborar un código mediante el cual se pueda aludir a dichos actos sin caer en la reproducción de los mismos. El conflicto se halla en parte en no caer en el morbo, ni (re)traumatizar al público que de forma constante es expuesto a hechos atroces en los medios masivos de comunicación. Se debe encontrar el punto medio entre el hecho abismal y el individuo, para que los espectadores puedan dialogar con los eventos dolorosos. He ahí que radica la duda sobre cómo llevar a cabo ese performance teatral para representar a personas reales, ajenas a las víctimas y al creador, sin profanar ni revictimizar su memoria e imagen, restituyendo incluso su identidad y dignidad.¹⁵⁶

Con las palabras de Gino Luque en mente, es pertinente preguntarse si el autor no está cayendo en el morbo, cuestionar si no fue demasiado impresionante, tanto como para (re)traumatizar al público, y en vez de obtener un diálogo, en el que se propicie en los espectadores pensamientos y acciones, para que reaccionen y hagan algo ante esta problemática social, lo que termina provocando es una reacción adversa o de shock, por la cual, la respuesta sea evitar el tema

¹⁵⁵ *Vid. supra* pp. 60-61.

¹⁵⁶ G. Luque, *op. cit.*, ¶ 4.

y la obra. Una posibilidad es que se haya priorizado el impacto emocional de la obra o la documentación verosímil de lo sucedido en Ciudad Juárez, sobre la dignidad de las víctimas representadas.

Por otra parte, a modo de paréntesis, es llamativo que tanto en la obra de Galindo como en la de Zúñiga, existe una especie de castigo hacia los agresores, lo que pudo ser motivado, como mencioné antes, por el sentimiento de impotencia que existía en los dramaturgos y su deseo de justicia, generando que buscasen, aunque sea solamente en la ficción, una situación donde estos criminales recibían el merecido que ellos pensaban adecuado.

Posteriormente, Maty pasa a existir con las otras víctimas en el limbo, donde en general, se encuentran en un estado trágico, tanto físico como emocionalmente. Se identificó en el capítulo anterior, que las protagonistas muestran evidencias de violencia física y abuso sexual como, por ejemplo, la suciedad, el olor desagradable que constantemente refieren los personajes, los moretones, la sangre que le escurre a Maty por las piernas, entre otras cosas. Aparte de dichas cuestiones, el ambiente del lugar es deprimente; los diálogos están llenos de melancolía; la vivienda que habitan es descrita como casucha; el sol nunca aparece, por lo que se entiende que están en una noche perpetua; a lo que se le añade que las muchachas parecen no comprender por completo su situación, como si tuvieran una neblina mental que les impidiese tomar consciencia, y, en los momentos que la concepción de que están muertas aparece como posibilidad mencionada por alguna, generalmente Nancy, una de ellas, rehúye a esa idea, a veces con un gran temor, hasta que lo acepta casi en el final de la obra, cuando estalla el clímax.

La situación trágica y las emociones tristes o desagradables son observables a lo largo de todo el texto, a través de las declaraciones de las muchachas y las acotaciones:

Interior de casucha. El viento golpea las ventanas y los techos. [...]

ERIKA: Amargos, los días han estado amargos. Llueve y no llueve. Amanece y anochece muy pronto. (p. 103).

ERIKA (*Con risilla pícaro*): A veces se me figura que ya no me puede ver nadie... (p. 106).

MATY: ¡Ya estoy harta de ustedes! ¡De que nunca se preocupen por mí! ¡De que nunca me hagan caso! ¡Harta de ser invisible! ¡De que nadie me vea nunca! ¡Ni siquiera como una pinche sombra que pasa y molesta la vista! ¡Harta de no ser ni un murmullo que estorba para oír otras cosas! ¡Harta de sentir que no me quiere nadie! ¡Harta, todos los días, de querer morirme, para ver si muerta me vuelvo importante! (p. 108).

La confusión en las protagonistas es visible constantemente en sus palabras, como si no supiesen dónde están, quiénes son o qué les pasó:

MATY: [...] ¿Por qué me siento así? ¡Como si estuviera soñando y no pudiera despertar! ¿Por qué no puedo despertar? [...]

NANCY: ¿Cómo vas a despertar si todavía no amanece, eh? La gente duerme por las noches... y sueña.

MATY: ¿Ustedes también están soñando?

NANCY: No. Nosotras todavía no nos hemos dormido. (p. 107).

MATY: Qué raro... yo también traía el vestido roto, y también sangre. A mí me escurría, pero tú... la traes seca entre las piernas. Qué raro... ¿cómo te llamas?

ANGÉLICA: Me llamo... Me llamo... No sé cómo me llamo... No me acuerdo. ¿Por qué no sé cómo me llamo?

MATY: a ti... no te han encontrado todavía. [...]

ERIKA: No es posible que no te acuerdes cómo te llamas. Todas tenemos un nombre.

ANGÉLICA: No... no me puedo acordar... (*se tapa la cara con las manos*): ¡Tengo miedo! ¡Tengo mucho miedo! [...] (*A punto de llorar*) ¡Yo tenía un nombre! ¡Yo me llamaba de alguna manera...! ¡Yo era alguien! ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué están haciendo en mi casa? ¿Por qué no se van?" (pp. 117-118).

Y tanto el miedo como ese vaivén entre evadir que están muertas y aceptar la realidad es identificable en pasajes como los siguientes:

ERIKA: ¿Tú crees que estemos muertas?

NANCY: Los muertos no toman café. (p. 104).

ERIKA: [...] Y a veces me da la sensación de que un día se va a poner muy oscuro... tan oscuro, que ya nunca vamos a ver salir el sol. ¿No te da miedo?

NANCY: ¡Mucho... me da mucho miedo! (pp. 104-105).

MATY: Para eso nos está maquillando Nancy, para que ya no estemos tristes. Para que ya no se nos note que tenemos los ojos secos y la voz desgarrada; que dejamos las uñas en la hierba o en la tierra; para que no se nos note que algo nos ahoga; para que no se nos note que estamos...

NANCY: ¡Cállate...!

MATY (*Tímida*): Tristes... (p. 112).

MATY: Vamos a maquillarlas, Angélica... A ver si así se calman y se sienten mejor.

ERIKA (*A MATY*): Eso del maquillaje tampoco es cierto. ¡No hay un rubor que nos quite el frío! ¡No hay un perfume que nos devuelva la ternura! ¡No hay un colorete que nos quite el miedo y nos borre los terrores! ¡No hay un delineador que nos reviva...!

Silencio.

NANCY (*Cae de rodillas llorando*): Yo nomás iba pasando ahí... venía de visitar a mi papá... yo no los conocía, me taparon los ojos y la boca y me subieron... me pegaron mucho... cuánto me pegaron, los cuatro se metían en mi cuerpo y me mordían (*Pausa*). No me regañen... no se enojen... no se vayan...Tengo... apenas tengo doce años... Y no quiero quedarme sola, todas las que se van me dejan aquí sus miedos... Y ya no quiero tener más miedo.

Silencio.

MATY: ¿Nos mataron...? (pp. 126-127).

Una vez que en el mundo real arrestan a los asesinos y hallan los restos de las cuatro protagonistas, se puede inferir, por lo sucedido en la obra que ellas al fin pueden descansar, y es en ese momento cuando salen a escena las otras tres víctimas de feminicidio que aparecen con nombre y diálogos en la obra, mismas que se llaman Miriam, Adriana y Silva; no obstante, su participación es mínima, dado que se da a modo de epílogo, como dando a entender que, aunque unas mujeres fueron encontradas y las autoridades dijeron que todo había acabado, el ciclo o la historia se iba a seguir repitiendo porque se seguían asesinando mujeres. Considero que este es un

mensaje complejo y probablemente lo más importante y mejor conseguido en la obra dramática, puesto que, a diferencia de las cuestionables e impactantes, a primera vista, escenas de violencia, este final requiere un esfuerzo mental por parte del público, parafraseando a Laura Guerrero Guadarrama,¹⁵⁷ “la experiencia del espectador es una experiencia de interpretación” y Galindo consigue comunicar una imagen inicialmente esperanzadora, después, devastadora, y finalmente diligente (¿imperativa?), porque ha narrado la historia de cuatro mujeres dándoles un cierre, para después destruir esa posible o mínima paz, con una escena que indica que el problema no ha acabado; sin embargo, si se medita lo sucedido, el cierre gestáltico y lógico en el cerebro de quien haya observado la obra, es que alguien tiene que hacer algo para combatir ese asunto, seguido de la pregunta ¿quién? Y ¿quién más si no es el mismo espectador? Se narró en toda la obra que el sistema de justicia es ineficaz y la única mujer que se salva, Sonia, es porque un civil iba caminando y la vio, entonces, la respuesta es fácilmente deducible.

III.III Ser mujer es estar en peligro

La obra de Perla de la Rosa, entre las cuatro, es la que tiene el mayor número de víctimas de feminicidio, puesto que, como se vio en el capítulo anterior al revisar dicho texto, se menciona en varias ocasiones que hay más de 200 cadáveres de mujeres en la morgue de la ciudad. Dicha situación responde a la realidad del gobierno de Patricio Martínez en Chihuahua, como se ha documentado en la presente tesis. Asimismo, otro evento real referenciado, es el de los campos algodonereros, donde se encontraron ocho cuerpos de mujeres asesinadas. Respecto al resto de personajes femeninos que son víctimas de violencia de género en el drama de la autora juarense,

¹⁵⁷ Laura Guerrero Guadarrama, *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2012, p. 64.

parece ser que buscó englobar la mayor cantidad de ejemplos posibles, considerando que abarca diferentes estadios, como lo son el de la mujer que realiza sus actividades cotidianas dentro del sistema y es asesinada; el de quien trata de seguir las órdenes e indicaciones del gobierno y resulta víctima secundaria; el de la que intenta confrontar la situación y es ejecutada por eso mismo o sufre un intento de feminicidio; además de otros, como los de aquella que muere simplemente como un efecto colateral de la violencia del crimen organizado o el de la mujer que aunque todavía no ha sufrido nada directamente, ya teme por su vida y más por la de su hija.

En la “Escena I. Una de tantas historias”, como habíamos visto, da cuenta de la situación de tres hermanas: Clara, Elena e Isabel. Clara representa como su nombre lo dice, “claramente”, cómo la sociedad en todas sus esferas permite que sucedan los feminicidios, situación que Julia Monárrez ha denunciado al desarrollar el término feminicidio sexual sistémico,¹⁵⁸ pero se puede reconocer la responsabilidad de áreas como el Estado desde la definición de Marcela Lagarde:

El “feminicidio” es la culminación de la violencia contra las mujeres. Variadas formas de violencia de género, clase, étnica, etaria, ideológica y política contra las mujeres se concatenan y potencian en un tiempo y un territorio determinados y culminan con muertes violentas: homicidios, accidentes mortales e incluso suicidios se suceden y no son detenidos ni prevenidos por el Estado. Más aun, a los homicidios se suman la violencia de la injusticia y la impunidad.¹⁵⁹

La situación del personaje es que desarrolla su vida de forma funcional y es asesinada en plena calle, sin que nadie intervenga, sus hermanas la escuchan, pero se debe entender que más vecinos debieron oírla y tampoco reaccionaron, no salieron a ayudarla ni llamaron a la policía. El feminicidio de Clara refleja un fallo sociopolítico de la comunidad en la que vive, debido a que ni

¹⁵⁸ De este término se habla más en el primer capítulo, específicamente en el apartado de violencia de género contra las mujeres.

¹⁵⁹ Marcela Lagarde y de los Ríos. “Feminicidio, delito contra la humanidad”, en *Feminicidio, justicia y derecho*. Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe, 2017, p. 357. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv253f4j3.22?seq=1> [Consulta: 27 de enero 2025].

es defendida ni se le hace justicia. Además, cabe mencionar, que el hombre que aparece revictimiza e insulta a Clara culpándola de su feminicidio, justificando que: “La muy idiota desobedeció las reglas de seguridad. Mira que salir sola a la calle, sin un hombre” (p. 30), y cuestiona a las hermanas sobre si la conocen, como si fuesen a recibir consecuencias por la “desobediencia” de su hermana. Con relación a ellas, Elena sufre una desaparición forzada por la única razón de querer desatar a su familiar, aun cuando no había hecho nada “malo” o riesgoso, como infringir alguna ley, o denunciar a un criminal que podría buscar venganza o protestar contra un gobierno incapaz e impotente; es una víctima, de igual manera, a pleno día, en su casa, sin siquiera haber salido de ella. Isabel en menos de 24 horas se convierte dos veces en víctima secundaria de feminicidio, al perder a sus hermanas. Ella refleja un evidente comportamiento de indefensión aprendida, término acuñado por Martin Seligman, quien relaciona dichas conductas con la depresión, además de que indica que: “So, one cause of learned helplessness seems to be learning that reinforcers cannot be controlled”,¹⁶⁰ que aunque en la traducción literal y en su trabajo académico, se relaciona con los reforzadores de conductas, se puede interpretar con esa declaración que una persona puede aprender a dejar de defenderse si conceptualiza o cree que no importa lo que haga, no influirá en

¹⁶⁰ Martin E. P. Seligman, “Learned Helplessness”. *Annual Review of Medicine*, 23 (1972), p. 409. [En línea]: <https://axelkra.us/wp-content/uploads/2021/04/document.pdf> [Consulta: 28 de enero 2025]. Martin Seligman realizó diversos experimentos con perros a los cuales les daba descargas eléctricas. Explica que el comportamiento normal de un perro ante ese estímulo es correr frenéticamente defecando, orinando y aullando, hasta que accidentalmente se mueve del lugar donde recibe la descarga y poco a poco aprende qué hacer cuando es dañado para evitar seguir sufriendo. No obstante, informa que a más de 150 perros les dio constantes descargas eléctricas inevitables, en las cuales, no importaba qué hiciera el perro, no dejaba de ser torturado. Posterior a esto, les hizo el experimento normal en el cual, cuando iniciaba la descarga, existía un lugar donde no les aplicaba corrientes eléctricas. Afirmó que el 60% de los perros que recibieron anteriormente descargas eléctricas inevitables, no se movieron, solo se tiraron al suelo a gemir en lo que pasaba la tortura; esto en comparación con los perros sin entrenamiento, donde solo el 6% no aprendió a evitar las descargas. Seligman también revisó experimentos análogos con ratas, ratones, gatos, peces y personas, encontrando resultados similares. Descubrió que lo que acuñó como indefensión aprendida, no se limitaba a la aplicación de las descargas, sino que en general, volvía más inadaptables a los sujetos de experimento, tardaban más en aprender cosas nuevas y en evitar cosas desagradables. También encontró similitudes entre dicho concepto y la depresión humana, al notar que en esta segunda, existía disminución de la esperanza y de los intentos por cambiar el entorno. Es pertinente mencionar que este concepto sigue siendo utilizado y motivo de estudio en la actualidad, su importancia es rescatada en estudios actuales como el de Ma. De Lourdes Martínez Cerda y Consuelo Rubí Rosales Piña, “La Indefensión Aprendida: un asunto de interés para el estudio de procesos psicológicos y sociales”. *Sinergias educativas*, 4, 1 (enero-junio, 2019), pp. 23-45 [En línea]: <https://goo.su/slbGtE> [Consulta: 28 de enero, 2025].

su entorno, solo está a merced de lo que le pase. De esta manera, Isabel es un agente pasivo en su vida, que teme de forma constante y piensa que estando en el exterior en cualquier momento sufrirá un mal, por lo que sugiere: “Tal vez lo mejor sería quedarnos definitivamente en el refugio... las tres. Podríamos trabajar desde aquí, como las otras, y cambiar lo que hagamos por comida con los acarreadores” (p. 29), sin cuestionarse si esa es la calidad de vida que ella o sus hermanas quieren y a la que tienen derecho. Aunque no se puede asegurar que si hubiesen salido a ayudar a Clara cuando la escucharon gritar ella hubiera sobrevivido, queda en evidencia que era la única manera de tener posibilidades de salvarla, dado que el ignorarla era condenarla a su muerte y ahí se vuelve a ver cómo el miedo de Isabel la domina e incluso influye en Elena cuando la primera le ordena que no salgan ni se asomen: “¡Quédate sentada! Quien quiere ver, es visto” (p. 29).

También refleja dichos comportamientos cuando persiguen a Elena frente a ella y “*El pánico fue toda su respuesta*” (p. 30), porque si ni en el refugio se encuentra a salvo, ¿cuándo comenzará a defenderse? Isabel refleja a una persona que no es mala, pero las consecuencias de su inacción y su temor culminan con los asesinatos de sus hermanas, demostrando el argumento de Perla de la Rosa que pone en la voz de Antígona cuando dice “El mal sucede porque los buenos no hacen nada” (p. 42).

Otra tríada de hermanas que aparecen en la obra y representan una versión análoga y expandida de esta primera escena, es la de Antígona, Ismene y Polinice. Polinice al igual que Clara fue víctima; Antígona como Elena, toma cartas en el asunto; e Ismene, de la misma forma que Isabel, busca no sufrir represalias. La situación de Polinice y Antígona refleja la realidad de la misma autora, puesto que, en su retorno a Ciudad Juárez, conoció tanto el caso de María Sagrario, como a su familia, en específico, a su madre Paula Flores y a su hermana Guillermina:

Las dos [Paula Flores Bonilla y Guillermina González Flores] formaron Voces sin Eco, la primera organización para realizar rastreos e investigaciones por su propia cuenta, son quienes iniciaron la pinta de cruces rosas en postes, muros y otros. A mí me asombraba Guillermina, que era una jovencita decidida a encontrar a su hermana y me dije “He aquí una Antígona”, ella asumía radicalmente su compromiso de hermana. Su amor la alentaba a buscarla, aunque fuera para darle sepultura. Entonces me propuse hacer una Antígona que busca a su hermana Polinice desaparecida en la ciudad de Tebas, que se opone al tirano Creón, quien niega las desapariciones y asesinatos de mujeres, que las criminaliza, el personaje aludía en varios momentos al gobernador de Chihuahua, Patricio Martínez (pp. 24-25).

Hay que tener en cuenta que, aunque el cadáver de María Sagrario fue hallado en 1998, Perla de la Rosa se entera de la situación alrededor del año 2000, escribe y estrena la obra en 2004 todavía con el caso sin resolver, puesto que no es sino hasta el año 2005 cuando las autoridades declararon culpable a José Luis Hernández Flores, quien, además, en palabras de Paula Flores no era el único responsable,¹⁶¹ por lo que, se puede decir que se hizo justicia parcialmente o de forma mediocre. Respecto al personaje de Antígona, se entiende por los diálogos de la obra y lo referido por la autora que, aunque la inspiración proviene de Guillermina, existe una especie de proyección o auto inserción de la dramaturga juarense, en vista de que los reclamos de la protagonista son los mismos que realiza De la Rosa en la vida real: “Pronto me di cuenta que solo yo podía escribir lo que necesitaba decir acerca de los feminicidios desde la voz de Antígona [...] la posibilidad de escribir mi Antígona, desde mi propia indignación y desde la auténtica necesidad de desmentir las versiones oficiales que, en los primeros años de este siglo, negaban el fenómeno feminicida y criminalizaban a las víctimas y sus familias”.¹⁶²

¹⁶¹ *Vid. supra* n. 153.

¹⁶² “P. de la Rosa”, en Chauvet, *op. cit.*, p. 20.

Respecto a lo que sucede en el texto, el personaje de Ismene es la representación más detallada de una mujer pasiva, que es buena moralmente, pero tiene miedo y por eso mismo no se atreve a actuar; prefiere obedecer a sus protectores y/o posibles opresores, con la esperanza de salir ilesa. Aunque el género de Ismene podría ser indistinto para que los espectadores se reflejen en ella, no es indiferente para sus problemáticas, puesto que en diversas ocasiones son inherentes a su condición de mujer, como cuando le replica a Antígona: “Ten en cuenta que somos mujeres: no podemos luchar contra los hombres. Nuestras débiles fuerzas nos obligan a obedecer. Para no sufrir, sigo al que manda” (p. 37). La obra difiere del texto de Sófocles en varias cuestiones; si bien pueden ser circunstanciales, no obstante, en el caso particular de Ismene, me parece pertinente destacar un hecho en específico, teniendo en cuenta que el personaje griego tiene una escena donde se “redime” y pide ser castigada al igual que Antígona, puesto que cambió de opinión y no puede vivir quedándose sin hacer nada; por su parte, el personaje de la dramaturga juarense se queda sin actuar, únicamente discute con Antígona para tratar de convencerla de evitar acciones, porque es lo más seguro y porque el miedo no se lo permite, justo por eso su plática termina de la siguiente manera: “ISMENE: Ahora, simplemente, no tengo el valor. / ANTÍGONA: Y el día que lo encuentres no habrá brazos de hermana que te reciban. Esta lucha no es tuya. Has dicho lo preciso. (*Sale.*)” (p. 37), para después no volver a presentarse en escena.

Otra cuestión que agranda el contraste entre ambas es que la Ismene de Sófocles es invitada a luchar por una causa que no le afecta directamente, es más una obligación moral, el enterrar a su hermano, a diferencia de la Ismene de Perla de la Rosa, que no solo tiene el deber moral de buscar a su hermana; también es una fémina que corre el peligro de ser asesinada como ella y las más de 200 mujeres que tienen en la morgue, es una de las afectadas cuando las personas en el poder dicen que no hay muertas, como Antígona misma expresa: “Al negar su muerte también se niega su

vida” (p. 36); entonces, tiene más razones, incluida su propia supervivencia, para unirse a la causa de su hermana. Considero dicha diferencia como una imagen que mimetiza de una manera adecuada la inacción y la resistencia que en la vida real demuestran las personas contra las problemáticas sociales, ya sea que estén motivadas por mantener su comodidad o por el miedo a las represalias. Además, es posible que, se conozca o no la obra original, se espere que Ismene apoye a su hermana, así como lo hace Hemón, sin embargo, ella no vuelve a aparecer y esa ausencia puede crear una incomodidad porque no existe esa catarsis personal de que se cumpla la expectativa romántica de ver a ambas hermanas reunidas; a la vez que los espectadores pueden sentir la frustración de observar a Antígona hacer su lucha básicamente sola, con lo que se generan las dudas de ¿qué hubiese ocurrido si Ismene se hubiera sumado?, tal vez una consecuencia positiva es que no mandaran matar a Antígona porque hay otra testigo, o porque tendrían que eliminar a las dos; incluso, escalando esta idea, ¿y si además de Ismene se le hubieran unido más mujeres? Entre más personas involucradas, más complicado sería que las consecuencias negativas existieran.

Además de lo mencionado sobre Antígona, se encuentran varias similitudes no solo con Guillermina, sino también con las madres buscadoras. Existen casos famosos como el de Miriam Rodríguez, historia que fue llevada al cine;¹⁶³ víctima secundaria de feminicidio quien, a consecuencia de su búsqueda y la negligencia y/o incompetencia de las autoridades, terminó asesinada al conseguir capturar y enjuiciar a los que raptaron a su hija en una lucha que duró años:

¹⁶³ *La civil* (dir. Teodora Mihai; mús. Jean-Stephane Garbe; elenc. Arcelia Ramírez, Álvaro Guerrero, Ayelén Muzo; guion Habacuc Antonio de Rosario y Teodora Mihai; fot. Marius Panduru; mont. Alain Dessauvage). Bélgica/Rumania/México, 2021, 140 min. [Película].

Desde 2014, Rodríguez rastreaba a los responsables del secuestro y asesinato de Karen, su hija de 20 años. La mitad de ellos ya estaban en la cárcel, no porque las autoridades hubieran hecho su trabajo sino porque ella los persiguió por su cuenta, con una meticulosa obsesión.

Se cortó el pelo, se lo pintó, se hizo pasar por encuestadora, trabajadora de salud y funcionaria electoral para conseguir los nombres y direcciones. Inventó excusas para conocer a sus familias: abuelas y primos que, sin saber, le daban los más mínimos detalles. Los registraba en un cuaderno que guardaba en el maletín negro de su laptop con el que hizo la investigación y los rastreó, uno por uno [...].

En total atrapó a diez personas en una desesperada búsqueda de justicia que la volvió famosa pero vulnerable. Nadie desafiaba al crimen organizado y ni hablar de encarcelar a sus integrantes.¹⁶⁴

Aunque el trabajo de Miriam Rodríguez fue sobresaliente y reconocido, incluso por autoridades, en diversas ocasiones no se le dio la ayuda que pedía, como bien lo relató un oficial de la ley:

“Nunca había visto algo así”, contó el agente al recordar el momento en que Rodríguez le mostró sus archivos y los detalles que había reunido. “Eran increíbles”, dijo el policía, que pidió que no se le identifique con su nombre porque no contaba con autorización para declarar en público.

“Había recurrido a todos los niveles de gobierno y le habían cerrado las puertas”, recordó. “Ayudarla a perseguir a la gente que se llevó a su hija me dio mucho gusto y mucho placer como servidor público”.¹⁶⁵

Esta misma falta de apoyo volvió a ocurrir, puesto que Rodríguez llegó a pedir escoltas armadas para que la cuidaran por si el cartel estaba harto de sus actividades, y, posteriormente, cuando casi dos docenas de convictos escaparon del penal donde estaban encerrados varios de los criminales que ella capturó, las autoridades dijeron que enviarían patrullas a su casa y a su trabajo

¹⁶⁴ Azam Ahmed, “Acechó a los asesinos de su hija por todo México, uno a uno”. *The New York Times en Español* (13 de diciembre, 2020), ¶ 3, 4 y 10, [En línea]: <https://www.nytimes.com/es/2020/12/13/espanol/tamaulipas-desaparecidos-miriam-rodriguez.html> [Consulta: 25 de febrero, 2025].

¹⁶⁵ *Ibid.* ¶ 71-72.

de manera periódica, no obstante, esto no impidió que ella fuese asesinada el 10 de mayo de 2017.¹⁶⁶

Otro incidente conocido es el de Marisela Escobedo,¹⁶⁷ de quien existe un documental,¹⁶⁸ mujer que al igual que Rodríguez fue víctima secundaria y directa de feminicidio, dado que era madre de Rubí Marisol Frayre, de 16 años, quien perdió la vida a manos de su pareja, Sergio Rafael Barraza; y después de que Escobedo luchó por justicia, ella terminó asesinada por un socio criminal del feminicida de su hija.¹⁶⁹ El trabajo de Marisela también es reconocido, la CNDH resalta lo siguiente:

La increíble decisión motivó a Marisela a presentar una queja ante la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), la cual expidió la Recomendación 44/2013, donde se evidenciaron las fallas del sistema judicial en Chihuahua, pidió correcciones, la investigación de los servidores públicos que intervinieron y una disculpa pública por parte del Estado. Asimismo, la CNDH condenó las actuaciones de la Fiscalía General del Estado (FGE) y señaló la revictimización de Marisela Escobedo y su familia el 3 de mayo del 2010, cuando se absolvió al asesino de Rubí. Aunado a ello, este organismo nacional determinó diversos derechos humanos que fueron violados en este caso: legalidad, seguridad jurídica, trato digno, debida procuración de justicia y derecho a la verdad [...] Marisela Escobedo se convirtió en activista y símbolo de la lucha contra la impunidad en México e inició una serie de protestas para exigir la recaptura del asesino de Rubí, mediante marchas y haciendo peticiones a las autoridades.¹⁷⁰

¹⁶⁶ *Vid. ibid.* ¶ 126-132.

¹⁶⁷ Perla de la Rosa escribió el guion de un dramafilm dedicado a Marisela Escobedo, mismo que después dirigió y fue presentado de marzo a abril de 2021, “Un grito en el desierto: (guion para dramafilm)”, en Perla de la Rosa, *Teatro en territorio de guerra* (pról. Ricardo Vigueras, entrev. J. Chabaud). Paso de Gato/Telón de Arena Ediciones, México, 2022, pp. 219-253. [Anatomías textuales].

¹⁶⁸ *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (dir. Carlos Pérez Osorio; mús. Amado López; prod. Vice Studios Latin America, Scopio; guion Carlos Pérez Osorio; fot. Alex Pedraza). Netflix, México, 2020, 109 min. [Documental].

¹⁶⁹ *Vid. CNDH, Marisela Escobedo Activista social y víctima que protestaba por el feminicidio de su hija Rubí.* Secretaría Ejecutiva, Noticia [En línea]: <https://www.cndh.org.mx/noticia/marisela-escobedo-activista-social-y-victima-que-protestaba-por-el-feminicidio-de-su-hija> [Consulta: 26 de febrero, 2025].

¹⁷⁰ *Ibid.* ¶ 3-4.

Este hecho también llegó al teatro, debido a que Alejandro Román Bahena, escribió una obra dramática, en la cual, dándole un tratamiento poético a la historia, narra los problemas que pasó Escobedo en cuanto a la relación amorosa que mantuvo Rubí con su asesino, y cómo la madre persiguió constantemente a la hija sin lograr convencerla de dejar a Sergio; para de forma posterior, plasmar la búsqueda y la contienda que llevó a cabo Marisela Escobedo, donde encontró los restos del cadáver de Rubí; y finalmente, culminar con la muerte de la luchadora social.¹⁷¹

Es triste el notorio paralelismo de lo que escribió Perla de la Rosa en 2004 con lo que le sucedió en la vida real a las anteriormente mencionadas madres que perdieron a sus hijas víctimas de feminicidio. Sobre todo porque tanto ella como los otros autores analizados en la presente tesis y muchas personas más, denunciaban la violencia que se vivía en el país, la impunidad con la que operaban los criminales y la ineficacia e ineficiencia de las autoridades para poder darle fin a esta problemática que aún ahora no está superada. De este modo, el personaje de Antígona llega a la ciudad para encontrar cientos de asesinatos de mujeres, que parecen no importarle a los individuos que ocupan el poder; responde de forma lógica, esperando empatía y pidiendo ayuda de quienes confía, recibiendo apoyo de un Hemón incrédulo, que termina sumándose a su lucha y un sorprendente rechazo de Ismene, en vista de que en teoría ella debería estar más dispuesta a hacer algo al ser una víctima directa por Polinice y una víctima potencial porque podría fallecer asesinada en cualquier momento. Así, decidida, con sentimientos de tristeza y coraje, Antígona avanza poco a poco, descubre los cuerpos en la morgue, que eran negados por las autoridades; y sigue adelante hasta enfrentarse cara a cara con el gobernador, confrontándolo y responsabilizándolo por lo sucedido.

¹⁷¹ Vid. Alejandro Román Bahena, *Perlas a los cerdos*. FOEM/Gobierno del Estado de México, Toluca de Lerdo, Estado de México, 2012, 128 pp.

No obstante, en el desarrollo dramático, la protagonista, aunque logra lo que se propone y parece imparable, al final lo que obtiene es el homicidio de Hemón y su posible muerte. Se puede entender que la lucha solitaria de Antígona tenga este destino a causa de que nadie se suma a ayudarla, y tal vez la respuesta a la falta de apoyo se deba al temor, justo como reflexionaba el progenitor de un joven, víctima del crimen organizado, que hablaba sobre Miriam Rodríguez: “‘Mire, ella hizo lo que nosotros queremos hacer’, dijo el padre del muchacho, también llamado Luciano al cumplirse el tercer mes de la desaparición de su hijo [*sic.*]. ‘¿Pero cómo terminó Miriam? Muerta’. / ‘Es el temor de nosotros’, añadió”.¹⁷² Teniendo en cuenta los sucesos de la vida real, se puede concluir la validez del argumento de De la Rosa, que al ignorar la problemática y dejar que unas cuantas personas sigan luchando en soledad, solo se conseguirá que los asesinatos y feminicidios continúen ocurriendo y los criminales sigan impunes. La manera de detener esto o de disminuirlo, es que la sociedad se una, que se confronte a las autoridades y se les exija justicia, que se trabaje en asociaciones civiles y se apoye a las víctimas; la indiferencia y el temor, no pueden sino únicamente aumentar cualquier mal que aflija a la ciudad y a la comunidad.

Existen otros personajes con breves apariciones que merece la pena recordar, destaquemos a la madre buscadora nombrada Mujer 2 en la escena V, quien enfrenta y le reclama a Eurídice, esposa de Creón, sobre los cuerpos de las víctimas de feminicidio encontrados en los campos algodonereros; la madre del asesino, en la escena VI; la progenitora de la escena VIII, que realiza un monólogo en el cual comenta que su hija quedó sepultada lejos de la ciudad; y la Mujer 1 que en la escena X narra el acontecimiento en el que casi muere a causa de la ejecución de alguien más, situación que como se argumentó en el capítulo anterior, refleja la importancia mínima que tienen las vidas de las mujeres para los delincuentes.

¹⁷² A. Ahmed, art. cit., ¶ 22-23.

Destaca la decisión de la autora de mantener sin nombre propio a estos personajes; es probable que lo haya hecho con el propósito de dimensionar la cantidad de víctimas existentes. Utiliza el sustantivo como un medio para expresar que son demasiados los feminicidios y la población afectada por dicha problemática, tal vez, de haber bautizado a sus personajes, se podría entender que son problemas particulares. Otra idea que coadyuva a este argumento es que la escena X se titula “La anécdota”, nombre que parece referir que la comunidad en general ha sufrido algo similar, como si cualquiera pudiera contar una historia, o peripecia, así.

Respecto a los personajes *per se*, cabe mencionar que tanto Mujer 2 de la escena V como Mujer de la escena VIII, representan directamente a las madres víctimas de feminicidio secundario, que al igual que Antígona, en específico la primera, se embarcan en una lucha que parece interminable y llena de obstáculos, donde las autoridades, en vez de ayudar estorban, complican las situaciones y ocultan evidencias, con lo que, protegen a los victimarios y les cierran las puertas a las personas afectadas.

El caso particular de la progenitora del criminal en la escena VI, presenta una dicotomía emocional y moral, ¿cuál y cuánta responsabilidad tiene ella del comportamiento de su hijo? ¿Qué debería sentir y hacer con respecto a los actos delictivos de él? Sin exculparla es notorio que su posición la enfrenta a una resolución que podría percibirse hasta imposible. Dada la poca información que otorga el texto, se obtiene el sentimiento de remordimiento e incomodidad con la situación, al mismo tiempo que prioriza el bienestar y el perdón de Dios para su hijo, como se lee en su rezo: “MUJER: Dios te salve, María, llena eres de gracia, el señor es contigo. Bendita eres entre todas las mujeres... Santa madre de Dios, protégelo. Tú que como madre sabes de estos dolores... (*Solloza.*) Señor, perdónalas por provocarlo. Tú sabes que él solo obedece, que ejecuta tu voluntad. Señor, tú lo sabes, ¿verdad?” (pp. 42-43).

Por último, es relevante reflexionar sobre el cadáver de la víctima de feminicidio que es incluido en el drama, en las escenas de la morgue. Llamen la atención los detalles erótico romántico sexuales de la interacción entre el Guardia y dicho personaje: “GUARDIA: ¿Otra vez vagando?, no escapes del refugio de la muerte. / *La levanta y al sentir su cuerpo, la estrecha al suyo, luego inicia una breve danza fúnebre, un solo compás, lento, íntimo... la coloca en la plancha.* ANTÍGONA y HEMÓN *son testigos.* / GUARDIA: Aquí frente a mí, una más, niña de pies descalzos, tan fríos como la culpa. / *Suavemente le besa los pies*” (p. 46), dicha situación, remite a las palabras anteriormente citadas de Gino Luque, en específico, cuando pregunta al respecto de cómo evitar la degradación a las víctimas que son representadas, a la vez, que contrapone el hecho de que evitar su escenificación es una forma de legitimar la violencia, entonces, argumenta la necesidad de la denuncia para que los crímenes no queden en la impunidad y el olvido.¹⁷³

Es un momento complicado que incluso contrasta con el análisis de Chirinos Bravo,¹⁷⁴ también referenciado con anterioridad, donde afirma que la obra de la autora juarense lleva a cabo una nueva modalidad funeraria, al poner en escena, de manera simbólica, cuerpos de mujeres que sufrieron desaparición forzada ante espectadores que son víctimas de feminicidio secundario y posibles víctimas de los mismos actos violentos. El único cadáver, propiamente materializado, es manipulado por uno de los criminales de la historia, donde se ve envuelto en un baile íntimo y recibe un beso en los pies. Es cuestionable pensar hasta qué punto es una imagen apropiada, sobre todo considerando que el texto fue representado frente a más de 26,000 personas, reiterando, que entre ellas, se incluyeron familiares de mujeres asesinadas. No obstante, viendo el texto en su conjunto y el cuidado y respeto que la dramaturga juarense demuestra hacia las víctimas en general, es posible que este momento forme parte de la protesta que se quiere realizar. Un probable objetivo,

¹⁷³ Vid. *supra* n. 93.

¹⁷⁴ Vid. *supra* n. 139.

podría ser provocar incomodidad en quien presencie la obra, al mismo tiempo que, se busca generar la metáfora de que incluso en su condición de fallecidas, las mujeres no dejan de ser abusadas y manipuladas por los victimarios, lo que representaría adecuadamente un sinfín de casos, de manera sintética, al realizarlo en una sola escena; basta con recordar las descripciones de periódicos que incluye Edeberto Galindo en *Lomas de Poleo* o repasar algunos de los trágicos eventos reales documentados por Diana Washington, donde reiteradamente se hace mención de los daños y mutilaciones que sufrieron los cuerpos de las mujeres víctimas de femicidio, como por ejemplo:

“[...] Gladys Janeth Fierro, de 12 años [...]. Sufrió abuso sexual y fue estrangulada.

[...], Silvia Rivera Morales, de 17 años [...]. Su seno derecho había sido cortado y el izquierdo mordisqueado por dentadura humana.

[...] Sagrario González, de 17 años, [...] fue ultrajada, estrangulada y apuñalada. (15)

[...] Olga Alicia Carrillo Pérez [...] tenía 20 años (p. 19) [...], el seno derecho fue cortado de tajo y el izquierdo había sido literalmente arrancado a mordidas. Se la apuñaló en varias ocasiones, su cuello estaba fracturado y había señales de que fue violada. (p. 20)

[...] Adriana Torres Márquez, de 15 años, [...]. El cuello de la joven sufrió fracturas durante su estrangulación. Expertos forenses revelaron que otras víctimas también tenían el cuello roto al ser estranguladas y especularon que sus atacantes las agredían así con el fin de obtener un mayor placer sexual. Los especialistas explicaron que la fractura de la nuca, en determinado punto de las vértebras cervicales, ocasiona convulsiones que es precisamente lo que los asesinos deseaban provocar. (p. 25)¹⁷⁵

Para resumir, Perla de la Rosa consigue ilustrar un amplio espectro del sistema que permite, provoca y promueve la violencia de género contra las mujeres a la par que lleva a cabo una protesta. Tanto sus personajes como las circunstancias socioeconómicas de los mismos son diferentes, con lo que hace visible la magnitud de la problemática social en la que están envueltos. Referencia eventos históricos de manera directa: la situación de María Sagrario y Patricio Martínez; y de

¹⁷⁵ Diana Washington, *op. cit.*

forma indirecta: las madres buscadoras, por poner algunos ejemplos. En mi opinión, el trabajo de la autora es respetuoso sin que ello signifique que no sea fuerte y contundente, o caiga en la autocensura, a consecuencia de que verbaliza las diversas violencias y los más de 200 cuerpos de mujeres asesinadas que eran invisibilizados y negados por el mismo Estado.

III.IV Violencia de pareja y abuso sexual infantil

El texto de Guadalupe de la Mora consta en su totalidad de dos personajes que son víctimas de violencia de género contra las mujeres, Mujer e Isabel, la esposa y la hija del villano protagonista que es Salvador. A pesar de la sucinta cantidad femenina la representación es sustanciosa, debido a que la autora logra identificar en ella cualidades que reflejan la situación de muchas mujeres en la realidad. La condición de vida de la cónyuge vuelve oportuno referenciar las estadísticas sobre la violencia en México.

En relación con diferentes fuentes que van desde 2009 a 2021, las mujeres mexicanas de 15 años o más denuncian un promedio, en el cual, tres de cada diez han sido violentadas por su pareja y, en general, el 70% ha sufrido violencia alguna vez en su vida. Claudia Jaen, Sofía Rivera, Elga Amorin y Leonor Rivera, afirman que: “En México, en las encuestas nacionales se estimaron prevalencias de violencia de pareja del 33% en mujeres derechohabientes de los servicios de salud [...] y de 46% en mujeres mayores de 15 años provenientes de población abierta”.¹⁷⁶ Por su parte, el Sistema Nacional de Protección de Niñas, Niños y Adolescentes, en 2019 refería que según datos de la Encuesta Nacional sobre Violencia en el Noviazgo (ENVIN), los porcentajes de los diversos tipos de violencia que habían experimentado las adolescentes entre 15 y 17 años eran un

¹⁷⁶ Claudia Iveth Jaen Cortés, Sofía Rivera Aragón *et al.*, “Violencia de Pareja en Mujeres: Prevalencia y Factores Asociados”, *Acta de investigación psicológica*, 3, 5 (2015). ¶ 5 [En línea]: <https://www.redalyc.org/journal/3589/358943649010/html/> [Consulta: 18 de marzo, 2025].

76% de orden psicológico, 17% de carácter sexual y 15% física [sic].¹⁷⁷ En septiembre de ese mismo año, Ignacio Medina y Adriana Medina, en su artículo sobre la violencia contra las mujeres en relaciones de pareja, con citas de 2017, declararon lo siguiente: “En particular en México, 66.1% de las mujeres de 15 años y más sufrió algún incidente de violencia por parte de cualquier agresor mientras que 43.9% de dichas agresiones proviene de su compañero (esposo o pareja, exesposo o expareja, o novio) durante su última relación”.¹⁷⁸ A su vez, existen números relevantes que se hayan en la página del INEGI, algunos de los mismos, para su mejor comprensión, se vertieron en la siguiente tabla:¹⁷⁹

Año/Rubro	Área Rural	Área Urbana	15-24 años	25-34 años	55-64 años	65 y más	Sin escolaridad	Escolaridad Superior completa
2016	54.2%	69.3%	66.6%	70.1%	62.7%	54.4%	51.8%	72.6%
2021	60.3%	73%	74.6%	75%	64.9%	56.1%	54.7%	77.9%

Las estadísticas del INEGI exponen diferencias significativas entre los indicadores de las categorías consultadas, que alcanzan un rango de hasta más de 20% entre ellas. Acerca del área de las mujeres encuestadas, la disparidad en ambos años es de más del 12%; en el caso de los grupos etarios, sobresale la cuestión de que a mayor edad menos reportan haber sido violentadas en su vida; en lo relativo a la educación oficial, hay una correlación directa, siendo aquí donde los porcentajes están más separados, con una distancia de hasta 23.2% en 2021, entre quienes no tienen ningún tipo de escolaridad y las que concluyeron algún estudio superior. Al tener en cuenta que

¹⁷⁷ Sistema Nacional de Protección de Niñas, Niños y Adolescentes. “Violencia en el noviazgo: no es amor, no es amistad”, en *Blog. Gobierno de México* (19 de febrero, 2019) [En línea]: <https://www.gob.mx/sipinna/articulos/violencia-en-el-noviazgo-no-es-amor-no-es-amistad?idiom=es> [Consulta: 18 de marzo, 2025].

¹⁷⁸ Ignacio Medina Núñez, Adriana Medina Villegas, “Violencia contra las mujeres en las relaciones de pareja en México”. *Intersticios sociales*, 18, (septiembre, 2019), ¶ 1 [En línea]: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642019000200269#fn2 [Consulta: 18 de marzo, 2025].

¹⁷⁹ INEGI, “Violencia contra las mujeres en México” [En línea]: <https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/> [Consulta: 19 de marzo, 2025].

los factores relacionados con mayor cantidad de agresiones reportadas en la encuesta son los de alto grado de estudios formales, vivir en zona urbana y ser jóvenes, la conclusión lógica es que estos grupos no son los más agredidos, sino que son los que tienen mayor consciencia sobre lo que implica una relación sana, qué cosas están permitidas y qué conductas son abusivas.

Es pertinente resaltar que los datos anteriormente citados, aunque útiles y pueden ilustrar la problemática social de la violencia de género contra las mujeres, son permeados por diversas cuestiones que podrían propiciar una noción errónea, por ejemplo: 1) el hecho de que algunas encuestas utilizaron indicadores generales como “haber sufrido violencia en algún momento de su vida” o “haber sido violentada alguna vez por su pareja”, sin aclarar si esa violencia fue ejercida por hombres, cuándo fue el hecho y si se sigue manifestando, con lo que, se podría deducir incorrectamente que el 100% de las mujeres que reportaron agresividad física o psicológica de pareja, se mantiene en una relación así, cuando una posibilidad es que cierta encuestada haya sufrido agresión, en alguna ocasión pasada, con un novio al que dejó por su temperamento, o podría haberse reportado una violencia de una relación sexoafectiva entre dos mujeres. 2) También es probable que, por tratarse de situaciones sensibles, las personas que participaron en los sondeos hayan decidido no responder con sinceridad por temor a represalias, cariño al victimario o por vergüenza, así como lo refieren diversos artículos e investigadores, por ejemplo, Liliana Vergara, Lesly Yiselabuchar y Martha Mena que en su estudio concluyeron: “es preciso apuntar que se tuvieron varios limitantes en el proceso debido a la recolección de la información ya que esta es confidencial y solo deben tener acceso a ella los entes encargados. Por otra parte, fue difícil ganarse la confianza de las mujeres ya que estas sienten vergüenza que se les tenga en la condición de víctimas y además, su deseo es proteger a su agresor” [sic].¹⁸⁰ Otra fuente es el Consejo General

¹⁸⁰ Liliana Vergara, Lesly Yiselabuchar *et al.*, *Dependencia emocional como factor de riesgo para la aparición del Síndrome de Estocolmo en mujeres víctimas de la violencia de pareja en el municipio Chigorodó* (dir. Milena

de la Psicología de España, el cual afirma que entre las razones para no denunciar se encuentran “la vergüenza a reconocer lo que han sido capaces de tolerar, el no querer perjudicar al agresor, la culpabilidad, el temor a las represalias o las presiones familiares o del entorno”.¹⁸¹

Con respecto a cuestiones más específicas, el Sistema Nacional de Protección de Niñas, Niños y Adolescentes registra lo siguiente como señales de posible violencia en el noviazgo:

- Controla todo lo que haces y te pide explicaciones detalladas
- Si te cela e insinúa que andas con alguien más
- Revisa tus pertenencias: tu diario, celular, correo electrónico, mensajes
- Te vigila y critica tu manera de vestir
- Te compara con sus ex
- Te desvaloriza, te ofende y te descalifica
- No responde si le exiges una explicación
- Siempre culpa a los demás de estar en contra de la relación
- Se niega a conversar acerca de los conflictos o desacuerdos de la pareja
- Te obliga a hacer cosas que no quieres
- Amenaza con dejarte cuando no haces lo que quiere
- Coquetea con otras personas delante de ti o en secreto
- Te ha presionado para tener relaciones sexuales.¹⁸²

En la violenta relación que mantienen Salvador y la Mujer, son visibles la mayoría de estas situaciones; en ocasiones, incluso, varias de ellas de forma simultánea a lo largo de los diálogos o símiles de las mismas: “SALVADOR: [...] Cada vez que te cogía te rezabas un Padre Nuestro o

Pinto). Corporación Universitaria Minuto de Dios, Chigorodó, 2016, p. 46 [Trabajo de grado presentado para obtener el título de Licenciado en Psicología].

¹⁸¹ INFOCOP, “El miedo, la vergüenza o la culpabilidad, son algunas de las razones por las que las víctimas de violencia de género no denuncian” (17 de septiembre, 2015) [En línea]: <https://www.infocop.es/el-miedo-la-vergüenza-o-la-culpabilidad-son-algunas-de-las-razones-por-las-que-las-victimas-de-violencia-de-genero-no-denuncian/> [Consulta: 9 de marzo, 2026].

¹⁸² Sistema Nacional de Protección de Niñas, Niños y Adolescentes, “Violencia en el noviazgo...”, ¶ 16.

sabrá Dios qué chingados. ¡Tan mojigata! Ya ni siquiera para eso sirves... tienes las carnes escurridas de tanto lloriqueo, más valiera que te hubieras acostumbrado. [...] Gloria, nunca conocí a ninguna puta con ese nombre. Ojalá hubieras visto qué viejas, eso era juventud” (p. 205). Aquí se observan múltiples puntos de los referidos en la lista anterior: primero, el protagonista desvaloriza y ofende a su esposa; segundo, la compara con parejas pasadas, con las que posiblemente le fue infiel; tercero, critica, no su forma de vestir, pero sí su cuerpo; cuarto, el comentario de que la mujer rezaba un Padre Nuestro cada vez que tenían relaciones sexuales, podría interpretarse como que había algún tipo de coerción de por medio para realizar el acto coital o que ella no estaba de acuerdo. También es notorio cómo él la ignora y evita confrontaciones sobre sus actividades en las diferentes interacciones que comparten, un ejemplo de esto son los diálogos consecuentes:

MUJER: No te pido que te arrepientas. Nomás vámonos. Puedes dedicarte a otra cosa... esas cosas que haces...

SALVADOR: Ocúpate en algo...

MUJER: Por favor, nunca te he pedido nada...

SALVADOR: ¿Qué pasó con mi camisa?

MUJER: Si no te quisiera ya te hubiera dejado, te juro que ya te hubiera dejado.

SALVADOR: Déjame, pero en paz... Y a propósito, ¿qué dice Chabelita?, ¿todo bien? [...]

Bueno, todo en orden... nos vemos mañana. Por cierto, métetelo muy bien en tu cabecita: Yo no hago nada. No-hago-nada. (pp. 209-210).

Así bien, en estos pasajes Salvador intenta cambiar la conversación, le pide a su esposa que se ocupe en algo; después, le interroga por su camisa sin que sea relevante para la plática que llevan; de forma posterior, le exige que lo deje en paz y pregunta por la hija de ambos, probablemente porque fue ignorado al cuestionar por algo superficial como lo es una prenda de

vestir, razona que, por el cariño que le tiene la madre a Isabel, sobre ella sí comentará algo; y finaliza la conversación, luego de haber evadido de manera reiterada los temas que le incomodaban, negando rotundamente que él haga algo malo o criminal.

El perfil de la protagonista femenina también amerita que se repase el “síndrome de Estocolmo doméstico”, entendido de la siguiente manera: “una reacción psicológica en la que la víctima de un secuestro, violación o retención en contra de su voluntad [como en un matrimonio con violencia de género], desarrolla una relación de complicidad y un fuerte vínculo afectivo con quien la ha dañado física y/o psicológicamente también llamado ‘síndrome de la mujer maltratada’, algunas de sus características son angustia, temor, depresión y una fuerte identificación con el victimario”.¹⁸³ A esto tenemos que sumarle factores como la dependencia emocional o la indefensión aprendida, para responder a la interrogante: ¿por qué una persona continúa en una relación donde es violentada de forma constante? Por una parte, así como los personajes de Ismene e Isabel en el drama de Perla de la Rosa, es posible que las conductas de la esposa de Salvador se deban en cierta medida a la indefensión aprendida, puesto que:

[...] una mujer sometida a acontecimientos incontrolables, en este caso actos violentos, generará un estado psicológico donde la respuesta de reacción o huida queda bloqueada [...] la imposibilidad de controlar la agresión generará en la víctima una afectación motivacional y pasividad consiguiente, dificultades para la resolución de problemas, y por tanto la confrontación con la situación, al tiempo que un trauma emocional que se manifiesta en forma de indefensión, incompetencia, frustración y depresión.¹⁸⁴

¹⁸³ L. Vergara, L. Yiselabuchar *et al.*, art. cit., p. 18.

¹⁸⁴ Antonio Escudero Nafs, Cristina Polo Usaola *et al.*, “La persuasión coercitiva, modelo explicativo del mantenimiento de las mujeres en una situación de violencia de género. I: Las estrategias de la violencia”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 95, (julio-septiembre, 2005), ¶ 3 [En línea]: https://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S0211-57352005000300006&script=sci_arttext [Consulta: 30 de marzo, 2025].

En contraposición, los mismos autores citados en el párrafo anterior, Antonio Escudero *et al.*, afirman que el modelo de la indefensión aprendida es criticado desde la teoría feminista por poner a la víctima en una actitud pasiva, cuestión que en cierta medida es incongruente con el personaje de Mujer, dado que ella no es pasiva, de forma constante sus diálogos reflejan una psique que considera tener cierto control de la situación, ligado a la incapacidad de cambiar a su marido; además de que no lo ve como un agresor, sino como un buen hombre que hace cosas malas, pero que en el pasado fue amoroso y puede volver a serlo, lo que es observable en sus palabras al decir a la hija:

Cuando ibas a nacer... él era muy cariñoso conmigo. (p. 216) / Tu padre era un buen hombre en el fondo. / Siempre se está empezando. Con tu padre yo hice lo mismo. Una y otra vez. En las noches, mientras comía, yo le decía que no se desanimara, que íbamos a estar bien, que Dios es grande para quien lo necesita y lo busca. Siempre confíe en él. / Fue una persona recta que hizo lo que su conciencia le decía. (p. 217)

Y comenta al padre:

No entiendo cuál es el problema de ser atento, de ser cariñoso. En el fondo yo sé que me quieres. Hay ratos en que siento tus caricias de lejos... Seguro porque estás pensando en mí. Seguro estás arrepentido de no haberte despedido con un abrazo, o de acariciarme el cabello... como cuando éramos novios. / Aquellas tardes eras tú... el hombre del que me enamoré... un hombre sonriente... transparente. / La vida nos hace duros. Pero hay que saber reconocer a la gente por lo que es, por lo que guarda. Tú eres un buen hombre. Vas a ser un buen padre. Algo me dice eso. (p. 221)

No se comporta ni se ve a sí misma como una víctima sin posibilidades de enfrentar a su agresor, parece más bien enamorada, viéndolo a él como quien sufre y justificando sus acciones. Por otra parte, en la práctica sí se ve incapacitada para modificar la conducta de Salvador, en virtud de que, en ninguno de los intercambios que tienen en escena, ella influye en la conducta o

razonamiento de él, como si sus palabras no tuvieran valor. Del mismo modo que estos fracasos al intentar que su esposo recapacite, no la hacen reflexionar sobre que está en una enmienda infértil, de la que no conseguirá nada, como si estuviera cegada.

Esto puede explicarse teniendo en cuenta el ya referido síndrome de Estocolmo doméstico, mismo que consta de cuatro fases: en la primera el victimario rompe “el espacio de seguridad que debería ser la pareja, donde la mujer ha depositado su confianza y expectativas. Esto desencadenaría desorientación, pérdida de referentes, llegando incluso a la depresión”.¹⁸⁵ En la segunda la víctima tiene que buscar nuevos vínculos sociales, pero, probablemente, ya han disminuido por su misma relación, quedando de apoyo solo su familia y “con su percepción de la realidad ya desvirtuada, se auto inculpa de la situación”.¹⁸⁶ En la tercera, para racionalizar sus circunstancias y trauma, asume el modelo mental del agresor.¹⁸⁷ Finalmente, en la cuarta “la mujer proyecta la culpa hacia otros, hacia el exterior, y el síndrome de Estocolmo doméstico se consolida a través de un proceso de identificación”.¹⁸⁸

Se entiende que, en un inicio, la relación romántica era agradable, no obstante, Salvador la desvirtúa y ahí es donde su esposa entra en la primera fase; dado que en el texto no existe información de la familia de ella y sus interacciones parecen limitarse a sus hijos y a su marido, se puede asumir que sus redes sociales fueron menguadas, quedando solo como referente su agresor, así como lo afirma la segunda fase. La tercera y cuarta son notorias en los diálogos en los que defiende a Salvador y parece que justifica sus acciones con los mismos argumentos que podría usar su esposo, como si ella tuviera una moral parecida e, incluso, se identificara con él, por lo que, cuando alguien ataca a su marido, la protagonista se siente aludida, con la necesidad de

¹⁸⁵ L. Vergara, L. Yiselabuchar *et al.*, art. cit., p. 18.

¹⁸⁶ *Ídem.*

¹⁸⁷ *Vid. ídem.*

¹⁸⁸ *Ídem.*

defenderse a sí misma al excusarlo a él. También podría estar utilizando, de forma inconsciente, la falacia del tiempo invertido, según la cual, entre más invertimos tiempo en algo más difícil es dejarlo porque el desgaste que sufrimos debe valer la pena, aplicado en este caso, si después de todo lo que vivió con Salvador y soportó la violación de su hija, dejarlo ahora haría que eso hubiese sido en vano.

Es pertinente traer a la memoria que la relación, aunque en escena no se muestre violencia física, sí es bastante caótica y problemática, lo que recuerda la discusión y las conclusiones de la investigación sobre síndrome de Estocolmo de Lucía Rizo *et al.*, debido a que hallaron una correlación entre la gravedad de la violencia y el trastorno referido: “De manera general, en este estudio se encontró que los puntajes del síndrome de Estocolmo están relacionados íntimamente con la frecuencia y severidad de la violencia, aunque se encontró que esto depende también de otros factores, tales como el tipo de relación de pareja y de violencia experimentados”.¹⁸⁹

Otra cuestión importante es lo intrínseco del matrimonio, puesto que la Mujer recuerda cosas íntimas que le contó o vivió Salvador con ella, como la presión del padre de este, con lo que se puede inferir que la relación era muy unida emocionalmente en sus inicios, lo que resultó en que la ligadura fuese más fuerte, hecho que dificultó la separación. Asimismo, la solidez de esta unión podría ser consecuencia de que ella padece dependencia emocional, entendida de la siguiente manera:

[...] una necesidad afectiva fuerte que una persona siente hacia otra a lo largo de sus diferentes relaciones de pareja.

¹⁸⁹ Lucía-Ester Rizo-Martínez, Lizeth Dueñas-Moreno *et al.*, “El Síndrome de Estocolmo en Mujeres Mexicanas Víctimas de Violencia de Pareja”. *Anuario de Psicología Jurídica*, 30 (2020), p. 60 [En línea]: <https://doi.org/10.5093/apj2019a16> [Consulta: 6 de abril, 2025].

Si se analiza esta palabra, es algo que “ata” al individuo a un determinado elemento. Algo que se necesita, se supone que es algo sin lo cual no podemos vivir, sea del tipo de necesidad que sea. De hecho, es tan importante y crucial este concepto que, para muchos autores, la Dependencia Emocional sería algo similar a una adicción, pero en vez de necesitar una sustancia, se necesitaría aprobación y afecto entre otras cosas de determinadas personas, en este caso, de la pareja.

Es un patrón de necesidades emocionales insatisfechas desde la niñez, que ahora de mayores buscamos satisfacer, mediante la búsqueda de relaciones interpersonales muy estrechas.

La Dependencia Emocional es un trastorno de la personalidad enmarcado dentro de las dependencias afectivas que según el autor, se pueden dividir en 3 áreas: relaciones interpersonales, autoestima y estado anímico.¹⁹⁰

Respecto a las tres áreas, las autoras citadas afirman que en el aspecto de las relaciones interpersonales, sucede la paradoja de que, a diferencia de cuando se forma parte de un grupo numeroso de amigos, en una pareja, el dependiente se siente menos solo porque recibe más atención, razón por la cual busca convertir su relación en una burbuja donde no convivan con nadie más.¹⁹¹ En el caso de la autoestima, quien padece el trastorno de dependencia emocional presenta bajos niveles de aprecio por su persona, tal vez como consecuencia de no haber obtenido ese afecto por las personas más significativas en su vida, de modo que, no espera buenos tratos de su pareja y siente temor por la soledad;¹⁹² cuestiones que bien pueden propiciar que se soporten agresiones con tal de que su pareja no los abandone o por el simple hecho de que eso es lo que “se merecen”. Por último, en torno a la situación anímica, identifican lo que puede parecer obvio: “Están tristes y preocupados [...]; el estado de ánimo es, por tanto, disfórico y con tendencia a las rumiaciones sobre posibles abandonos, sobre el futuro de la relación, el miedo a la soledad y qué podrían hacer para mitigarlo, etc”.¹⁹³

¹⁹⁰ L. Vergara, L. Yiselabuchar *et al.*, art. cit., pp. 18-19.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹² *Vid. ídem.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 20.

Con lo visto, se puede concluir que la protagonista femenina en general es un reflejo de la problemática que se vive en México sobre la violencia de género contra las mujeres y de pareja; y en específico, identifica diferentes trastornos psicológicos, entre ellos el síndrome de Estocolmo doméstico y la dependencia emocional. Es un personaje complejo dado que aunque tiene dichos problemas, que abarcan baja autoestima y necesidad de su esposo, ni es en su totalidad una víctima, porque solapa al marido frente a la hija y tampoco padece indefensión aprendida tomando actitudes pasivas ante las complicaciones de su vida.

Por su parte, el personaje de Isabel remite a la cuestión del abuso sexual infantil. No obstante, primero parece pertinente resaltar el paralelismo entre la relación de ella con su madre y las dos triadas de hermanas que aparecen en Antígona, dado que, en dichas situaciones, un victimario dañó a una de las mujeres de la familia y dos de las integrantes se debaten entre hacer algo al respecto o permanecer pasivas. La diferencia radica, sobre todo, en tres cuestiones: 1) el victimario es conocido y tiene un vínculo con ellas por ser esposo de una y padre de la otra; 2) la condición de Isabel como víctima directa, en contraposición con Antígona y Elena como víctimas secundarias de feminicidio; y 3) que en el caso de la voz que aboga por la evasión de los conflictos, o sea, su madre, no se limita a pedirle inacción, sino que además trata de persuadirla de perdonar y convivir con su abusador.¹⁹⁴

Las víctimas en esta familia, madre e hija pasan por una situación tanto complicada como trágica y censurable, dado que la segunda es abusada por el padre, mientras que la primera lo permite y de forma posterior, solapa a su marido buscando que todo “esté bien”. El abuso sexual infantil, en este caso también intrafamiliar, es definido como toda interacción sexual entre un adulto y un niño, niña o adolescente, lo que incluye actos que no involucran penetración o contacto

¹⁹⁴ *Vid. supra* pp. 82-83.

físico: como mostrarles pornografía o exponerlos a ver relaciones sexuales; asimismo, es importante reiterar que el consentimiento no puede existir por la relación de poder, lo que implica que, aunque el menor acceda, sigue siendo abuso.¹⁹⁵

A pesar de que en la obra no existe una confrontación dentro del matrimonio sobre el hecho, puede especularse que entre las causas por las que la Mujer evitó afrontar el tema, se hayan algunos de los retos registrados por Our Kids en su página en línea, como el problema de tener que enfrentarse con familiares que no creen que el abuso haya ocurrido o la posibilidad de pasar dificultades económicas si es que la esposa dependía monetariamente de Salvador. Así bien, la asociación hace referencia a que los líderes religiosos pueden sugerir que se perdone al abusador,¹⁹⁶ lo que en el texto de De la Mora podría no ser una persona como tal, sino las creencias religiosas en sí mismas, puesto que de forma reiterada se refleja la fe de la protagonista y su pensamiento sobre que la vida de las mujeres “es sufrir”. Otras de las dificultades recopiladas son las siguientes:

- Creerle a su niño, significa enfrentar la realidad de que una persona en la cual ustedes confiaban y amaban los traicionó, les mintió y los usó a usted y a su niño.
- Poder sobreponerse al enojo, significa redirigir el enojo que sienten hacia su niño, y encauzarlo hacia la persona que perpetró el abuso.

¹⁹⁵ Vid. Sebastián Andrés Maluenda Toro, “Abuso sexual infantil en tiempos de COVID-19”. *Revista Cubana de Pediatría*, 94 (20 de mayo, 2022), ¶ 1 [En línea]: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75312022000500013 [Consulta: 2 de mayo, 2025]; UNICEF, *Manual para el tratamiento de niños, niñas y adolescentes víctimas sobrevivientes de agresiones sexuales*. UNICEF, Panamá, 2021, p. 20 [En línea]: <https://www.unicef.org/panama/media/6061/file/Manual%20para%20el%20tratamiento%20de%20ni%C3%B1os,%20ni%C3%B1as%20y%20adolescentes%20v%C3%ADctimas%20sobrevivientes%20de%20agresiones%20sexuales.pdf> [Consulta: 2 de mayo, 2025]; Sistema Nacional de Protección de Niñas, Niños y Adolescentes. “¿Qué es, cómo prevenir y cómo actuar ante la violencia sexual infantil?”, en *Blog*. Gobierno de México (20 de agosto, 2021) [En línea]: <https://www.gob.mx/sipinna/articulos/que-es-como-prevenir-y-como-actuar-ante-la-violencia-sexual-infantil?idiom=es> [Consulta: 02 de mayo, 2025]; ISEP, “La Familia y el Abuso sexual infantil”, en *Blog*. (4 de febrero, 2020) ¶ 2-3. [En línea]: <https://www.isep.es/actualidad-psicologia-clinica/abuso-sexual-infantil-intrafamiliar/> [Consulta: 02 de mayo, 2025]; National Child Traumatic Stress Network, *Cómo afrontar el Shock del Abuso Sexual Intrafamiliar*. Our Kids, [En línea]: <https://ourkidscenter.com/espanol/como-afrontar-el-shock-del-abuso-sexual-intrafamiliar/> [Consulta: 2 de mayo, 2025].

¹⁹⁶ Vid. Our Kids, art. cit., ¶ 12.

- Poder sobreponerse a los sentimientos de sentirse traicionado, significa reconocer que la fuente real de la traición es el abusador. Para poder seguir adelante, usted tendrá que aceptar que mucho de lo que usted se imaginaba acerca de esta persona (el abusador) no es verdad. Al dejar ir viejas creencias acerca de esa persona, usted puede ayudar a su niño, quien también ha sido traicionado, a sanar plenamente.¹⁹⁷

La madre no solo evita hacer lo correcto y superar las complicaciones adyacentes, sino que por el contrario, encima tiene el comportamiento contraindicado de hostigar a su hija para que perdone a su abusador, lo cual está relacionado a diferentes consecuencias negativas que complican el proceso de sanación y propician la revictimización. María Prieto-Ursúa afirma que “Es iatrogénico obligar o presionar a una víctima a perdonar, ya que transmite tanto culpa como un mensaje de minimización de su dolor”¹⁹⁸ y desarrolla esta idea en varios niveles. Por una parte, identifica que si el perdón se entiende mal, y es más obligado que voluntario, la víctima puede menguar su capacidad de defensa en el futuro, por obvias razones, dado que la solución que está aprendiendo para afrontar dichos problemas es la de la sumisión. Por otra parte, refiere que esto también crearía un ambiente donde la víctima siga vulnerable, estando expuesta a una convivencia continua con su abusador y ahora con menos habilidades de supervivencia. Prieto-Ursúa señala que la presión para perdonar puede venir de la comunidad o grupo “que espera de la víctima que vuelva a poner, así, ‘las cosas como estaban’, lo que supone para ella una doble presión: ahora además debe soportar el peso de ser el responsable del bienestar de la comunidad”.¹⁹⁹ Con estos datos, se entiende que tanto la presión como un perdón prematuro, visto incluso como una solución o parte del proceso de sanación, es probable que traiga consigo el efecto contrario al deseado: se

¹⁹⁷ *Ibid.*, ¶ 23.

¹⁹⁸ María Prieto-Ursúa, “Sobre la posibilidad de perdón en el abuso sexual infantil”. *Papeles del Psicólogo*, 1, 44 (2023), p. 29 [En línea]: <https://www.papelesdelpsicologo.es/pdf/3008.pdf> [Consulta: 06 de mayo, 2025].

¹⁹⁹ *Ídem.*

revictimizará a la persona afectada; se le cargará de culpa y responsabilidades que no debería tener; y se le mutilará en sus herramientas de protección, volviéndola una presa fácil para abusos posteriores.

Respecto a nuestro país, los casos registrados sobre violencia, violación y abuso sexual infantil, han ido aumentando en los últimos años, Maluenda Toro concluyó en un artículo de 2022 que la cuarentena por la pandemia del COVID-19 y los tiempos de aislamiento “han permitido que las agresiones sexuales a niños y adolescentes aumenten, por lo que es importante fomentar la educación sexual en las familias y en los niños/as, con el objetivo de promover una adecuada expresión, ya sea, en forma de guías informativas, vídeos interactivos y otros”.²⁰⁰ De igual manera, la violencia familiar también fue en crecimiento, puesto que “de marzo a junio de 2021 se registraron máximos históricos [hasta esa fecha]. Durante el primer semestre de 2021, se registraron 129 mil 20 carpetas de investigación por violencia familiar; un aumento del 24% respecto al mismo periodo del año anterior”.²⁰¹ Resalta que tanto en 2020 como de enero a julio de 2021, arriba del 75% de las lesiones por violencia se dieron en el hogar; dándose la situación de que en el primer año, el 81.6% de las víctimas fueron niñas y adolescentes mujeres y en el segundo año, el 29.69% de la violencia investigada era de tipo sexual.²⁰²

Por su parte, el INEGI a finales de 2023 reportó que en el año 2022 se dio la mayor cantidad de delitos de violación [hasta esa fecha] para ambos géneros en el grupo de 10 a 14 años, siendo 4,197 en niñas y 884 en niños.²⁰³ En ese mismo año, los delitos contra las mujeres alcanzaron la

²⁰⁰ S. Maluenda Toro, art. cit., ¶ 45.

²⁰¹ Subsecretaría de Derechos Humanos, *Población y Migración, Impacto de la pandemia en niños y niñas*. Secretaría de Gobernación, 19 de agosto, 2021, p. 4 [En línea]: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/663012/CPM_Segob_Impacto_pandemia_en_nin_as_y_ninos_ok_19ago21.pdf [Consulta: 8 de mayo, 2025].

²⁰² *Vid. ibid.*, p. 5.

²⁰³ *Vid. INEGI, Estadísticas a propósito del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer*. 23 de noviembre de 2023, p. 1 [En línea]: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2023/EAP_VCM_23.pdf [Consulta: 8 de mayo, 2025].

cifra de 59,141 en adolescentes y niñas; y contra los hombres el número de 30,307, en adolescentes y niños, dando una proporción de 2 a 1, siendo más violentadas ellas.²⁰⁴ También refiere que en ambos géneros la violencia familiar es el delito más frecuente en el rango de 0 a 17 años, con 12,663 en el caso de los hombres y, por su parte, 22,271 víctimas femeninas; además de que con ellas, “existe un aumento directamente proporcional a la edad de las víctimas”.²⁰⁵ Impacta el hecho de que entre las principales personas agresoras referidas por mujeres de 15 años y más, que durante su infancia experimentaron violencia sexual, básicamente el 70% fueron familiares y un 15.8% un vecino o conocido, con lo que se entiende que casi en el 90% de los casos, el agresor sexual de las niñas es alguien cercano, algo que además de reflejarse en esta obra, es notable en otras, como en la de Antonio Zúñiga, dado que el tío es el violador y asesino, o en la de Edeberto Galindo, donde Maty conoce a Mauro y Güicho como vecinos o personas de su comunidad.²⁰⁶ Esta estadística también es ratificada por la plataforma de LatinUs, donde manifiestan que solo en el 11% de los casos el abusador es alguien extraño. Por otra parte, en su página en línea se refiere la alarmante situación de que el 60% de la pornografía infantil producida en el país se realiza en Ciudad Juárez, lo cual, puesto en perspectiva, es impactante y terrible, teniendo en cuenta que los residentes locales son alrededor de un millón y medio, cuando en México existen más de 129 millones de habitantes, lo que supone que en el 1.16% de la población se produce, y repito, el 60% de la pornografía infantil de la nación.²⁰⁷

²⁰⁴ Vid. *ibid.*, pp. 2-3.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁰⁶ Vid. *ibid.*, p. 12.

²⁰⁷ Vid. LatinUs, “Ciudad Juárez concentra el 60% de la pornografía infantil que se produce en el país, alertan activistas”. *LatinUs*, México, 24 de enero, 2025 ¶ 1 [En línea]: https://latinus.us/portada/2024/1/24/ciudad-juarez-concentra-el-60-de-la-pornografia-infantil-que-se-produce-en-el-pais-alertan-activistas-106152.html?fbclid=IwY2xjawKKfh9leHRuA2FlbQIxMABicmlkETFsdmlua0pqU1FzTXJvd0VaAR7nnOzI_Zj5Eb833ydcHhhU7bvzsk05jf7ZvNfAs9IgsW6MhsZ9gcrbOq4TXQ_aem_xNKHMPWy2KKQJUWBMWZ4zw [Consulta: 9 de mayo, 2025].

Perla Chávez e Ilse Valencia aseveran que “en México es complicado obtener datos exactos sobre cuántas niñas, niños y adolescentes son víctimas de este tipo de violencia y ello dificulta dimensionar la gravedad de la situación y sus consecuencias”.²⁰⁸ Dicha idea es relevante dado que aunque podemos vislumbrar la magnitud de la problemática, es probable que estemos trabajando solo con un aproximado menor, porque existen muchas razones para que los casos no se denuncien, como la vergüenza, el miedo a las represalias, la impunidad o la falta de condiciones adecuadas para denunciar. En la situación de los hombres, algo que en parte podría explicar tanto la ausencia de denuncia como la gran diferencia de casos con respecto a las mujeres, es lo que deducen Chávez y Valencia: “Pese a que las cifras apuntan a que las víctimas son en su mayoría mujeres, esto también afecta a los hombres, pero diferentes circunstancias —como la construcción de la masculinidad— impiden que lo expresen. Entonces, no es que no la vivan, sino que no lo manifiestan”.²⁰⁹

Para culminar con la obra de Guadalupe de la Mora, se identifica que la misma se limita a representar la violencia de género contra las mujeres en la situación de una familia en particular, con solo dos víctimas, el tema tratado y la manera en que lo expone abarca diversas problemáticas sociales que han y siguen afectando tanto a las personas en Ciudad Juárez, como en el Estado y en el país en general.

Para recapitular, se reconoció el impacto del caso de María Sagrario en los textos revisados. Se dio cuenta del valor de que los y las dramaturgas hayan documentado en sus obras diversos casos y eventos de la problemática de la violencia de género contra las mujeres, en específico de

²⁰⁸ Perla Chávez, Ilse Valencia, “Violencia sexual infantil, problema de salud pública”, en *Gaceta UNAM*, 18 de noviembre, 2024 ¶ 7 [En línea]: <https://www.gaceta.unam.mx/violencia-sexual-infantil-problema-de-salud-publica/> [Consulta: 9 de mayo, 2025].

²⁰⁹ *Ídem.*

los feminicidios, que iniciaron como epidemia en Ciudad Juárez a finales del siglo pasado y que incluso han aumentado en el primer cuarto del presente siglo. Se cuestionó la representación de los personajes femeninos, criticando cuando se caía en la revictimización. Y se interpretaron los cierres de las tramas para entender el posible mensaje y denuncia de las y los autores.

IV. LOS VICTIMARIOS: REPRESENTACIÓN Y REFLEXIONES

Este cuarto capítulo tiene como cometido hacer una descripción sobre cómo las y los dramaturgos construyen y presentan a los victimarios, personajes dotados de fuerza y de acción. A partir de las imágenes resultantes, planteo la reflexión sobre lo que implica cada propuesta y las contrasto entre sí. No tengo el propósito de etiquetarlas entre buenas y malas o compararlas con el objetivo de calificarlas como unas mejores que otras, sino de exponer críticamente los hallazgos, para invitar a una reflexión posterior. El capítulo finaliza con el análisis del binomio entre el actuar de los victimarios y la impartición de justicia —o la falta de—. El problema situacional protagonizado por aquellos quienes ejercen violencia de género devela posturas y posicionamientos asumidos ya sea desde la dramaturgia o desde la dirección escénica.

IV.I Un sujeto patriarcal *sui generis*

Con el objetivo de tener una mayor profundidad para el análisis, las representaciones de los victimarios en las obras escogidas son variadas. Quizá esto responda a que los dramaturgos, conocidos entre sí y cercanos a problemáticas específicas en su ciudad de residencia, no pertenecen a una misma generación; además, generalmente, los escritores tienden a no repetir lo que hacen los colegas, puesto que una de las reglas básicas para escribir tanto en la academia como en la creación artística, es aportar algo, buscando originalidad y distancia ante lo ya ofrecido.

En primer término, comienzo con el texto de Antonio Zúñiga, *Estrellas enterradas: obra de teatro en cinco postes y un prólogo* (2001), donde los victimarios se dividen en tres, por así decirlo, ya que uno es representado por un actor; los otros únicamente mencionados por Bety cuando narra

su último día con vida, se dividirían en su feminicida y el grupo de jóvenes que la hostigan. Teófilo es el villano principal, además de ser uno de los tres personajes con nombre propio dentro de la obra, sobresalen algunos aspectos que lo diferencian de los demás, los cuales se enumeran a continuación: 1) Los victimarios que menos aparecen son unos muchachos que acosan a Bety cuando va a su casa; de ellos casi no hay información, apenas se les menciona en una línea, pero la descripción de sus acciones sirve para que nos demos una idea sobre cómo operan y la consecuencia que provocan: “BETY: [...] Unos muchachos se pararon y me empezaron a decir de cosas. Me hice la disimulada y los ignoré, pero siguieron. Uno güero, con mal del pinto, me empezó a sacar la lengua y me dio miedo. Me crucé para despistarlos, pero no, ahí se quedaron hasta que llegó el carro azul” (p. 259). Aunque Bety ignora a estos sujetos que la ofenden o acosan, uno de ellos consigue asustarla y no la dejan en paz hasta que llega otro hombre; 2) Este personaje resulta ser otro victimario, el que por la trama sabemos que secuestró, golpeó y mató a la joven, quedando la duda de si abusó sexualmente o no de ella. Lo que cuenta Bety sobre este asesino resulta escueto, pero ilustrador en varios sentidos:

BETY: Él también tenía los ojos azules [...] ¿O grises? [...]. Tornasoles... porque le cambiaban de color, pero siempre le brillaban, eso sí. Era una cosa muy rara, porque me dio confianza. Me invitó como uno de esos papás que leen cuentos en la tele o que anuncian en la navidad. Natural, no dije que no, me subí [...] le vi los pies encuerados, con las uñas muy largas pero muy limpias y parejitas [...]. Le vi las manos, eso sí. Los dedos eran... eran... ya no me acuerdo. Se le saltaban las venas, eso sí. Parecía que tenía todas las venas armadas como arnés eléctrico, como cable de alta tensión (pp. 260-261).

Esto remite al efecto Halo que, como apunta Kendra Cherry, especialista en rehabilitación psicosocial, también se le vincula con “el estereotipo del atractivo físico”, y con el principio de

que “lo que es bello también es bueno”.²¹⁰ Además, Cherry describe que este efecto sucede cuando, a partir de una característica física de una persona, asumimos o le atribuimos una serie de cualidades. En el texto dramático de Zúñiga esto ocurre por el hecho de que el asesino aparece como salvador de Bety cuando la acosan los muchachos. Por otra parte, ella comenta que tiene ojos claros que siempre brillan, lo que también se asocia a un hombre atractivo, infiriendo que, siguiendo los estándares de la belleza tradicional y hegemónica, “los ojos azules” funcionan como un incentivo que genera confianza, incluso atracción. Por último, Bety comenta que la invitó como los padres “que leen cuentos en la tele”. De aquí se refuerza la idea de que al feminicida lo permea un halo de confianza y, por consiguiente, su ayuda o intervención parece lógica y hasta recomendable.

Dicho esto, tenemos a Teófilo, un personaje complejo dado que encarna toda una gama de emociones y pensamientos, dignos de descripción. La obra inicia sin actores en escena; lo primero que se escucha es a Teófilo gritando insultos y regaños a su sobrino Obed, lo que deja en claro desde las primeras interlocuciones que el tío es una persona violenta, que gusta de ejercer su poder y reafirmarlo. Veamos un ejemplo: “TEÓFILO: (*Desde afuera*) ¡No, así no! ¡Bájalos, bájalos!... ¡No, así no, pinche mudo!... ¡A ver, quítate carajo! ¡Primero se amarra, luego se hace una cola de rata y al último se refuerza! ¡Pon atención, pinche mudo, aliviánate! ¡Si serás güey, a ver, bájate!” (p. 238). Parece pertinente resaltar el último diálogo, desde “¡A ver, quítate...!” en adelante, puesto que constantemente se repite durante la obra la situación en la que Obed está “haciendo mal” el trabajo y Teófilo lo reprime a gritos. El diálogo en específico se repite tres veces a lo largo del texto.

²¹⁰ Efecto acuñado por Edward Thorndike, quien en un artículo de 1920 concluyó, con base en un estudio, que existe un sesgo cognitivo, según el cual, se relaciona el aspecto físico con características intrínsecas como la inteligencia, el liderazgo y el carácter. Kendra Cherry, “What Is the Halo Effect?”, en *verywellmind* (24 de oct., 2022) [en línea]: <https://www.verywellmind.com/what-is-the-halo-effect-2795906> [Consulta: 10 de abril de 2023].

En la primera escena donde sale Teófilo, lo vemos vestido como trabajador de la CFE; es un hombre uniformado que da órdenes a su subalterno, lo que indica su costumbre de ejercer poder de manera violenta. La violencia ejercida por Teófilo se da en diferentes niveles, resaltando la utilización del *gaslighting*²¹¹ sobre todo cuando es cuestionado o atacado por Obed sobre si violó a su hermana y qué hizo con ella. Esta coacción psicológica se da desde el segundo diálogo que le dirige el tío en la primera escena que comparten: “¡Pinche astronauta!” (p. 240), puesto que si nos referimos a un parlamento posterior en el que advierte de manera efusiva: “¡Te vas a quedar arriba, Tarado!” (p. 268), se infiere que le llama astronauta por estar “viajando” en un sentido despectivo, como si estuviera drogado. Antes de continuar con el *gaslighting*, parece oportuno resaltar otra actitud de violencia pasiva, puesto que, en esta primera escena, Obed le pide a su tío que no lo llame “mi chavo”, porque así le decía a su hermana, quien fue violada y desaparecida por el propio Teófilo:

TEÓFILO: ¡Calma, calma, mi chavo!

OBED: No me digas, no me digas, no me digas mi chavo.

TEÓFILO: Es un decir...

Obed muestra furioso los dientes.

OBED: Así le decías a ella. Mi chava, mi chava.

TEÓFILO: Era de cariño. Nada más. (p. 241).

²¹¹ El *gaslighting* se entiende como “el proceso intencional para hacer pensar a una persona que está perdiendo la cordura mediante la negación, la mentira, uso de falsa información y descalificación de los sentimientos y percepciones de la persona que es víctima [...] entre otras características y consecuencias”. Jaime Sebastián Galán Jiménez y María del Rocío Figueroa Varela, “Gaslighting. La invisible violencia psicológica”. *UARICHA Revista de Psicología*, 32, 14 (enero-abril, 2017), pp. 53-60. [En línea]: http://www.revistauaricha.umich.mx/ojs_uaricha/index.php/urp/article/view/151/137 [Consulta: 10 de abril, 2023].

No obstante, el tío continúa llamándole “mi chavo” once veces más, sin importar la molestia del sobrino y que, en otra ocasión, le reitera que no le gusta que utilice ese mote. Únicamente acepta no llamarlo así al final de la obra cuando Teófilo está herido y requiere la ayuda de Obed.

Continuando con la exposición del *gaslighting*, Teófilo lo lleva a cabo como respuesta ante dos tipos de situaciones en particular que le molestan: 1) cuando Obed lo confronta sobre la violación y el asesinato de Lula; y 2) cuando su sobrino ve y/o escucha a Bety (o una sombra) que los ronda. En el primer poste, la primera situación ocurre una vez: “OBED: Te la llevaste al terreno donde está el árbol, no te hagas, el árbol grande, el que parece pino, el único árbol del barrio y ahí te la comiste, ¿a qué te supo, a árbol? / TEÓFILO: ¡Estás como idiota! [...] ¡Idiota, tarado! [...] ¡Zoquete, retrasado!” (p. 241); mientras que la segunda, dos veces; primero cuando el sobrino ve una sombra e imita al viento que dice “Lula”, por lo que el tío, colgado en el poste, baja rápidamente. Entonces Obed señala hacia la sombra y Teófilo declara no ver nada: “¿Dónde?... ¿Ya ves lo que te pasa por no tomar agua?” (p. 245); y, en segundo lugar, cuando el sobrino, al oír la interferencia y el viento, afirma haber escuchado la voz de una mujer:

OBED: ¿Quién será? [...]. Se oía muy extraña, como asustada, ¿no?

TEÓFILO: Es el viento, nomás.

OBED: Pero [...]. Es voz de mujer, de niña...

TEÓFILO: (*Imitando a Obed*) ¿Quieres agua? (*Obed niega*). Por eso alucinas, por no tomar agua en todo el día.

OBED: (*Grita*) ¡Tenemos que ayudar! [...].

TEÓFILO: ¿Sabes qué? Me caes mejor de mudo.

Obed va a replicar, Teófilo le muestra el puño (pp. 249-250).

Es oportuno resaltar el comportamiento de Teófilo, dado que inicia tratando de callar a Obed con sus palabras, pero al no tener éxito, decide recurrir a la agresión física, amenazándolo. A partir

de este momento, el sobrino se queda callado, por lo que en la segunda escena, el único que habla es el tío, quien trata de hacer conversación; sin embargo, se repite la dinámica de diálogo y represión, puesto que al percatarse que su sobrino escribió “Lula” en la arena, le dice: “TEÓFILO: *(Descubriendo las letras)* A ti... a ti te pasa como cuando la energía se reconcentra y no fluye y produce remolinos... Pinche lelo... A ti se te cruzan los cables en la cabeza y ni cuenta...” (p. 252). Enseguida trata de hacerse el gracioso, pero asusta a Obed; entonces baja para consolarlo y pedirle perdón; no obstante, al no obtener la respuesta deseada, recurre a la violencia física:

TEÓFILO: ¿Me perdonas...?

Obed solo va a la arena y borra donde decía: La niña está triste y pone en cambio: La niña está muerta.

TEÓFILO: Si no quieres hablar allá tú.

Patalea para borrar el mensaje sobre la arena. Regresa, se acerca a Obed y lo derriba de un golpe en la cara. (p. 253).

Por otra parte, la complejidad de Teófilo se deja ver en los gestos positivos que tiene con su sobrino y en su gusto por su trabajo; se muestra hábil en lo que hace y lo disfruta. No es un personaje únicamente malvado. Aunque se comunique desde la violencia con Obed, se preocupa por él y le tiene afecto; lo lleva a trabajar para que aprenda y “se aliviane”; también se nota que no sabe cómo comunicarse y que su misma personalidad agresiva lo motiva para atacar a su sobrino. Le pide constantemente a Obed que le dirija la palabra, pero cuando habla sobre lo que no quiere escuchar, lo calla diciéndole que lo prefiere de mudo; además, como se expuso, llega a silenciar a Obed a golpes, a evadir las conversaciones incómodas. Entre sus intentos de comunicación se refiere a temas insustanciales, como el clima; le explica a su familiar sobre cuánta electricidad se mueve en los cables y cómo hacer bien el trabajo. Justo ahí muestra más su cariño por Obed, no

obstante, de forma paradójica, manifiesta su lado más cruel al no sentir nada por Lula. Al final, cuando después de sufrir descargas eléctricas por culpa de Obed, logran conversar:

TEÓFILO: Sí me duele.

OBED: ¿Qué?

TEÓFILO: Lo que te hice... Me duele mucho... de veras.

OBED: Está bien.

TEÓFILO: ¿Me vas a perdonar?

OBED: No. Y te retiro la palabra para siempre.

Silencio.

TEÓFILO: ¿Ni una sola palabra, ni una? [...] ¿Entierras las palabras...?

Obed asiente.

TEÓFILO: Eso sí que me duele [...] (pp. 279-280).

Resulta incluso ridículo, mas no inverosímil, que un violador confeso le pida disculpas a su sobrino por lo que le hizo, y que le exprese el dolor que le causa su silencio. Primero, ¿por qué pide disculpas? ¿Por la pelea anterior o, peor aún, por quitarle a su hermana? No expresa ninguna culpa ni arrepentimiento por lo que le hizo a la niña, como si ella fuese cualquier objeto; sin embargo, con su sobrino sí se disculpa; y segundo, después de toda la violencia que ha ejercido durante el tiempo dramático de la obra, más la que se nos cuenta que ha cometido en el pasado, afirma que lo que verdaderamente le duele, aún lesionado, es que su sobrino no le dirija la palabra. Su personalidad se podría explicar entendiendo a Teófilo como un sujeto perfectamente acomodado en el patriarcado. La economista y politóloga Heidi Hartmann lo define:

[...] como un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permiten dominar a las mujeres. Si bien el patriarcado es jerárquico y los hombres de las distintas clases, razas o grupos étnicos ocupan distintos puestos en el patriarcado, también les une su común

relación de dominación sobre sus mujeres; dependen unos de otros para mantener esta dominación. Las jerarquías “funcionan” al menos en parte porque crean un interés personal en mantener el *status quo*. Los que están situados en los niveles superiores pueden “comprar” a los que están en los inferiores ofreciéndoles poder sobre los que están aún más abajo. En la jerarquía del patriarcado, todos los hombres, sea cual fuere su rango en el patriarcado, son comprados mediante la posibilidad de controlar al menos a algunas mujeres.²¹²

Por lo tanto, concibe a Obed como un igual, ya que ambos son hombres y, desde esta perspectiva, siente culpa por haberlo lastimado. La disculpa también podría explicarse en el caso de que Teófilo haya violado a su sobrino, así como lo comenta Susana Báez en su análisis de la obra: “Pero ni Obed ni el espectador-lector pueden hacer caso omiso del dolor de ese niño que presenció la violación, y a quien, como se sugiere en el texto, también violaron”;²¹³ sin embargo, dicha situación significaría una inconsistencia en el comportamiento de Teófilo, suscitando dudas tales como si violó a sus dos sobrinos ¿por qué dejó a uno vivo?, además, ¿por qué dejó vivo al que tendría más posibilidades de exhibirlo? Puesto que Obed tiene un comportamiento inestable e, incluso, Teófilo no consigue controlarlo en toda la obra, a diferencia del dominio que expresa tener sobre su sobrina cuando explica qué es lo que más le gusta en la vida: “TEÓFILO: Las niñas. Las niñas güeritas, las niñas hijas de mis hermanas que son también mías, las niñas que tienen miedo y que no dicen nada, que responden a una mirada y se callan a otra” (p. 277).

²¹² Heidi Hartmann, “Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo”. *Papers de la Fundació*, 88 (1979), p. 12 [En línea:] <https://fcampalans.cat/archivos/papers/88.pdf> [Consulta: 20 de abril, 2023].

²¹³ Susana Báez, “Los colores del amanecer: La dramaturgia social en Ciudad Juárez”, en Víctor Orozco (ed.), *Chihuahua hoy 2006: visiones de su historia, economía, política y cultura*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez / Universidad Autónoma de Chihuahua / Instituto Chihuahuense de la Cultura, Ciudad Juárez, 2006, pp. 255-284.

IV.II Criaturas teriomorfas

Con respecto a *Lomas de Poleo: Morir con las alas plegadas* de Edeberto “Pilo” Galindo, sucede algo parecido, a la obra de Zúñiga, en relación con la aparición de los victimarios, teniendo en cuenta que uno de los violadores y asesinos tiene tres escenas con diálogos, otro tiene una y de los demás solo hay menciones, lo que nos da una distribución similar. Asimismo, parece pertinente resaltar lo que comenta Margarita Salazar Mendoza: “Cada una de las historias ahí contenidas, tiene su fuente muy bien identificada... Los conflictos sociales originarios de estas obras aparecieron de forma explícita en los diarios de la localidad, fueron eventos del conocimiento popular”,²¹⁴ porque las historias de los victimarios no son la excepción, empezando por los que únicamente son mencionados: “El Egipcio, los Rebeldes, el Tolteca y los chóferes de rutas están presos. Además, la banda denominada ‘Buscando el Crimen’ que ha confesado por lo menos catorce asesinatos” (p. 129). Debido a que el dramaturgo no lleva a cabo una reinterpretación de estos victimarios, únicamente hace referencia al hecho de su captura, no son tema de análisis en el presente capítulo.

Los otros dos criminales que aparecen en el texto dramático son Mauro y Güicho, el segundo tiene tres escenas, mientras que el primero solo una y aparece acompañando al otro. A diferencia de los ya mencionados, y a pesar de que las acciones descritas remiten a noticias reales, se entiende que estos personajes forman parte de la ficción creada por el dramaturgo. Se le aparecen a Maty recién iniciada la primera escena, cuando ella va saliendo de su casa: “*Repentinamente un relámpago ilumina la tapia en el extremo del puente y descubre a Mauro y a*

²¹⁴ Margarita Salazar Mendoza, “La literatura juarense: entre el realismo y la historia reciente”. *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 23, 46 (jul.-dic., 2014), pp. 372-373. [En línea]: <https://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/noesis/article/view/249/4968> [Consulta: 25 de abril, 2023].

Güicho acechan a Maty”,²¹⁵ lo que, añadido a una puntualización de Susana Báez sobre la escena “Ellos plantean que el apetito por Maty tiene ya tiempo”,²¹⁶ identifica a los personajes como si fuesen algún tipo de figuras teriomorfas del régimen diurno de las que habla Durand, y que las describe Luis Carlos Salazar de la siguiente manera: “«Los rostros del tiempo» se llaman así por sustituir el tiempo por símbolos todavía terribles, pero no tanto como el tiempo al que reemplazan, e incluyen tres tipos de símbolos: los *teriomorfos*, los *nictomorfos* y los *catamorfos*. A través de los símbolos *teriomorfos*, el tiempo toma el rostro de animales veloces –como el propio tiempo– o potencialmente devoradores”.²¹⁷

Este comportamiento de depredadores que ambos personajes tienen, que para Mauro significa toda su exposición en el texto, dado que no tiene otra escena, representa lo que José Sánchez expone al decir que “precisamente cuando uno prescinde completamente de la empatía es cuando puede hacer como si el otro no fuera ser humano y ejercer sobre él violencia”,²¹⁸ ya que “El objeto del deseo, Maty, no representa para sus victimarios a un sujeto, sino a cuerpo para ser utilizado y desplazado de inmediato”.²¹⁹ Asimismo, aunque el autor comenta que, al pensar en los victimarios, llegó a la conclusión de que ellos tienen miedo de que los descubran porque son “padres, señores de oficina, hombres comunes y corrientes”,²²⁰ en el texto dramático señala más bien a personas que padecen psicopatía, dado que a través de sus diálogos demuestran diferentes características como algunas de las mencionadas por Ángeles Luengo y Carrillo de la Peña: la

²¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

²¹⁶ S. Báez, “Los colores...”, ed. cit., p. 270.

²¹⁷ Luis Carlos Salazar Quintana, *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: Sistema expresivo y valor poético*. Visor Libros, Madrid, 2015, p. 35.

²¹⁸ José Sánchez, “Ética y Representación: Teatralidad artística y teatralidad social”, en *Ciclo de Conferencias de las Artes 2017 #13*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (31 de agosto, 2017), 62 min. [Conferencia].

²¹⁹ S. Báez, “Los colores...”, ed. cit., p. 270.

²²⁰ Así lo refiere “Pilo” Galindo en una entrevista (Sandra Rosas, “Sentí la obligación de escribir sobre la trata y los feminicidios”: “Pilo” Galindo, dramaturgo juarense. *SinEmbargo* (29 de febrero, 2020) [En línea]: <https://www.sinembargo.mx/29-02-2020/3739179> [Consulta: 30 de abril, 2023].

ausencia de empatía, inadecuado funcionamiento del superyó (la moralidad interna), falta de control de impulsos, actitud antisocial, entre otros.²²¹ De igual manera, es pertinente aclarar, a modo de paréntesis, que “Pilo” Galindo está haciendo un texto dramático, no un artículo científico; por consiguiente, las diferencias que se pueden notar entre el diagnóstico de alguien con psicopatía y los personajes del dramaturgo juarense pueden explicarse por la profesión del escritor; otra suposición pertinente es que las divergencias sean porque estos personajes no nacieron con tal padecimiento, sino que fueron desensibilizándose por su entorno o sus actividades hasta convertirse en lo que son, justo como lo narra el texto “GÜICHO: [...]. Es un vacío... un vacío muy hondo el que queda, como un agujero dentro muy grande... hueco... sin nada, así se siente la primera vez que las matas. Ya después es otra cosa, te comienza a gustar el dolor en su cara” (p. 110).

Describiendo el arco de Güicho, en la primera escena se le muestra como un depredador que únicamente busca satisfacer sus deseos sexuales, incluso se emociona con el sufrimiento de Maty: “GÜICHO: ¡Qué re-bonita te ves así! ¡Asustadita, temblando como una gelatina bien cuajada! ¡Hasta te tiemblan las nalguitas...!” (p. 102). En su segunda aparición nos narra una violación y asesinato, mientras cuenta cómo él se fue pervirtiendo, como se puede leer en lo citado en el párrafo anterior, además, aquí resalta que no le gusta ver los ojos de sus víctimas, para no recordarlos, lo que indicaría un vestigio de temor humano; por último, en su última intervención podemos ver que siente miedo y coraje al contar que pensaba que una víctima de él había muerto, sin embargo, no fue así, lo que le trajo como consecuencia ser arrestado.

La tapia.

²²¹ Vid. María Ángeles Luengo, María Teresa Carillo de la Peña, “La psicopatía”, en *Manual de psicopatología*, vol. II. s.e., s.l., s.f., p. 484. [En línea]: https://www.academia.edu/40757692/SEMANA_5_Psicopat%C3%ADa [Consulta: 30 de abril, 2023].

Nervioso, GÜICHO prende un cigarro. [...]

GÜICHO: [...] yo la tiré ahí, la dejé por muerta [...] ¡Pinche mocosa terca! Nunca se resistió a morirse... Debí haberle tronado la cabeza con la piedra. La confianza, dicen... mata al hombre... [...]. Yo estuve un buen rato ahí con ella... ¡Nunca se movió! ¡No resollaba! En la noche, ya pa[']esas horas de la madrugada se oye hasta cuando las flores del polen se abren [...]. ¡No! Yo no oí su resuello, estaba muerta. [...] ¡No se movía! ¡No respiraba! ¡Estaba muerta! [...] ¡Mocosa! ¡Méndiga! ¡Cabrona! ¿Por qué no te moviste? ¿Por qué no respiraste más fuerte? [...] ¡Yo la maté! ¡Yo la maté! [...]. Yo la dejé ahí... ya no se movía... (pp. 122-123).

Güicho reafirma que mató a la muchacha como si esas reiteraciones fuesen a convertir en verdad sus palabras, denotando su miedo y preocupación por las consecuencias que sufrirá, además, los constantes insultos que lanza a su víctima muestran su enojo, el cual puede darse por una especie de sublimación²²² del miedo que padece, dado que al ser una persona violenta, se siente más cómodo manejando emociones en las que él es quien tiene el control y el poder, como al ejercer violencia verbal sobre su víctima y no, en el caso real, donde es un criminal asustado porque será condenado. Evidentemente es el victimario más desarrollado por el dramaturgo, aunque se mantiene en un mismo tono, sigue siendo un ser malvado y egoísta, que solo se preocupa por su placer y por evitar repercusiones a sus actos.

IV.III El narcisismo de Creón: el ejercicio injusto del poder

En el drama de *Antígona* aparecen cinco victimarios en escena, a la vez que se alude a otros o se sabe de ellos porque en las didascalias se mencionan sus acciones, caso que se da en tres escenas,

²²² La sublimación freudiana es entendida como el proceso mediante el cual “el objeto original del impulso se sustituye por otro culturalmente más aceptable”, Lourdes Palacios, “Sublimación, arte y educación en la obra de Freud”. *Revista intercontinental de psicología y educación*, 9, 2 (julio-diciembre, 2007), p. 17 [En línea]: <https://acortar.link/bFotVr> [Consulta: 09 de marzo, 2026]. En este caso debe entenderse, que en el medio de Güicho, él no puede aceptar sentir miedo, por lo tanto, transforma su miedo en rabia, para así poder asimilar mejor esa sensación que le es adversa.

en la I y en la XVII, se escucha a los criminales sin que aparezcan en el escenario. En la primera escena, Isabel y Elena escuchan cómo matan a su hermana Clara afuera de su casa, pero asumiendo que es una mujer desconocida, para evitar problemas deciden no asomarse: “ELENA: ¿Y ahora, en dónde estará?... (*Silencio. Se escucha un alarido de terror. Silencio.*) Vamos a ver. / ISABEL: ¡Quédate sentada! Quien quiere ver, es visto (*Silencio.*) / [...] ELENA: [...] (*Se escucha un segundo grito horrorizado.*) ¿Quién grita ante nuestra puerta? / ISABEL: Alguien a quien están torturando. / ELENA: Deberíamos ir a ver. / ISABEL: ¡Quédate aquí!” (p. 31); en la escena XVII Hemón es victimado al salvar a Antígona sin que los espectadores veamos a los asesinos: “HEMÓN *se distrae al escuchar un chirriar de llantas que apaga la voz de ANTÍGONA.* / HEMÓN: ¿Qué dijiste? / ANTÍGONA: Te amo. / *Se escucha una ráfaga de disparos, HEMÓN cae muerto protegiendo a ANTÍGONA con su cuerpo. Nunca escuchó las palabras de la mujer que amó*” (p. 57); y el tercer momento, es la escena X, en la que una mujer narra cómo casi muere acribillada, al parecer, por accidente, como daño colateral de un atentado contra alguna persona o un lugar:

MUJER 1: [...]. Una tarde, después del trabajo, mientras esperaba el camión, me sobrecogió el ruido de un chirriar de llantas, luego escuché una descarga de más de treinta tiros. Ya mataron a uno, pensé. Luego vino un segundo rafagazo que ya sentí sobre mi cabeza. Mi cuerpo reaccionó antes de que me enterara, me protegí bajo la banca de la parada del camión. Mi corazón se desbordaba, todo el pulso de la vida pendía de un hilo, después una tercera descarga... Por último, el silencio... Por cierto, aún estoy viva (p. 46).

De la Rosa representa de manera efectiva y diversa la cosificación de la mujer en dichos pasajes sin siquiera mostrar en escena a los hombres, entiendo el término de la siguiente manera: “Se objetiviza a las mujeres y sus cuerpos como si fueran cosas, se les desprovee de agencia,

negando su diferenciación y rol de sujetos y actores políticos”,²²³ en el caso de las hermanas, Isabel menciona que masacraron a Clara, y Elena quiere cortar la cuerda con la que la ataron, no se explica si se ejerció violencia sexual, pero con lo expresado por las hermanas, y la obra en su totalidad, se entiende que el victimario o victimarios veían a Clara como un objeto que podían tomar y hacerle lo que quisiesen con total impunidad. Por otra parte, el personaje de Mujer 1 es tan indiferente como ser vivo para los criminales que no les preocupa disparar cerca de ella dos veces, porque su vida no les importa y no le tienen el más mínimo respeto. Por último, aunque Hemón es la víctima directa, el objetivo de los victimarios de esa escena era Antígona, quien había discutido y le había causado una serie de problemas a Creón, este se niega a escucharla y abusando de su poder, invalida el papel político de la protagonista, por lo que decide solucionar la situación mandándola asesinar. De ahí que la autora reitere el punto de que la vida de las mujeres les es indiferente a estos asesinos.

Dentro de los cinco victimarios representados se encuentran los tres tipos de personajes: Creón, como antagonista de Antígona y protagonista; Víctor y el Guardia como personajes secundarios; y el Consejero y el Hombre como personajes terciarios. Este último, tiene una única escena, que es la I, cuando aparece para encontrarse a Isabel y a Elena, y al ver a la segunda con un cuchillo corre detrás de ella y se le lanza para luego desaparecerla:

Se escuchan unos golpes sobre la puerta, Isabel entreabre, una mano empuja la puerta y aparece un hombre extraño, amenazante. / HOMBRE: ¿Y ustedes quiénes son? Esta mujer apareció asesinada frente a su puerta. ¿La reconocen?... ¿Qué es de ustedes? La muy idiota desobedeció las reglas de seguridad. Mira que salir sola a la calle sin un hombre. / ISABEL: No. No la conocemos. / HOMBRE: ¿Y ella? ¿Qué hace con ese cuchillo? / ELENA sale corriendo, el hombre la persigue. (p. 32).

²²³ Ana M. González Ramos, Esther Torrado Martín-Palomino, “Cosificación y mercantilización de las mujeres: las tecnologías como instrumento de violencia”. *Sociología y Tecnociencia*, 9, 1, (2019), p. 2.

El Hombre aparece como un ser malvado, que conoce el sistema, porque juzga a la fallecida como idiota por no obedecer las “reglas” de no salir sin un hombre,²²⁴ y al ver a una mujer que podría resultarle amenazante, usa esto de pretexto para ejercer violencia impunemente sobre ella.

De manera similar, el personaje del Consejero tiene una única escena, en la que dialoga con Creón y con Víctor; primero apoya al segundo sugiriendo que se haga algo para apaciguar a quienes protestan, pero al ser contradicho por el gobernante, cambia su postura, quizá queriendo quedar bien con su jefe: “CONSEJERO: En la ciudad cada vez son más las voces inconformes. Las mujeres todo lo que piden es justicia. A mí me parece que algo tenemos que hacer, algo, no sé, darles, no sé, alguna... satisfacción [...] Ya, ya, Víctor, no me venga con obviedades, le repito, póngase creativo, ¿sí? Usted cuídenos las espaldas y no nos dé dolores de cabeza, solo encárguese de que las órdenes se cumplan” (pp. 34-35). Es probable que este personaje fuese pensado en esos actores políticos que avanzan y se mantienen cerca o en el poder al adular a figuras de autoridad que pueden darles privilegios, evitando oponerse a sus ideas, incluso, contradiciéndose con tal de no quedar mal, justo como lo demuestra, porque inicialmente habla, de hecho, con compasión de las mujeres, para después tratar hasta con desdén a su compañero de trabajo.

Víctor, por otra parte, aunque igualmente es un político arribista, demuestra cierta inteligencia o consciencia lógica con respecto a las acciones y sus impactos, no se nota preocupado por cuestiones morales sobre lo que hace Creón o lo que pasa en Tebas, lo que tiene su atención son las posibles consecuencias que traerá consigo que el pueblo no esté feliz. Es consistente en sus convicciones y no teme contrariar a su jefe, pero no por razón de principios, sino porque sabe que para que ellos sigan en el poder y con privilegios hay que calmar las quejas de las víctimas.

²²⁴ *Vid. supra* n. 72. Esto parece remitir a las palabras de Robert. K. Ressler cuando sugirió a las mujeres salir acompañadas de un hombre para su seguridad.

Además, no se niega a obedecer a Creón, simplemente comparte su visión de los acontecimientos.

Todo esto se manifiesta en sus diálogos:

VÍCTOR: [...]. Tebas se derrumba, en otras ciudades ya corre la noticia de nuestra situación, no deberíamos permitir que se haga tanto escándalo, todas estas denuncias [...] lastiman nuestro honor y nos hunden en el desprestigio. [...]

CREÓN: ¿Qué piensa, Víctor?

VÍCTOR: Pues... que nos estamos arriesgando demasiado [...]. A mí me preocupa que todo este escándalo haya rebasado las fronteras de la ciudad de Tebas. La prensa internacional está incontenible. Nuestros aliados en Argos me llamaron esta mañana muy inquietos por lo que está ocurriendo. Seguramente nuestras negociaciones se verán afectadas... [...]. Lo siguiente será remover algunas cabezas del ejército.

CREÓN: ¡Imposible en estos tiempos de guerra!

VÍCTOR: Al menos las más aborrecidas por los tebanos.

CREÓN: Si lo hago se rompen las alianzas y perdemos el control. Todo se desbordará.

VÍCTOR: No será así si pactamos con los generales únicamente moverlos de la línea de fuego. Tal vez hasta se sientan más tranquilos en otro puesto. Ya hay demasiados cuestionamientos sobre ellos.

CREÓN: Déjeme pensarlo [...] ¿Y qué hago con Antígona?

VÍCTOR *calla*.

VÍCTOR: La ley es la ley. Me parece que está usted cediendo demasiado. En la presente situación, quien no está con nosotros está contra nosotros. Esa mujer está empeñada en exhibir las evidencias que nos pierden. Queriéndolo o no, da argumentos a nuestros enemigos. Quien así procede solo puede llamarse traidor y merece que caiga sobre ella todo el peso de la ley. Y si no se aplica la ley, al menos deberías garantizar que su audacia criminal quede en secreto. (pp. 34, 53-54).

Víctor deja en claro su inteligencia; cuando argumenta que se debe hacer algo, resalta las cuestiones negativas de no hacerlo, asimismo, propone acciones que sean más una simulación, como mudar a los militares de puesto, porque eso le haría creer al pueblo que se hizo un cambio o se castigó a las autoridades que demostraron ineptitud a la hora de intentar ejercer la ley, no

obstante, seguirían con sus privilegios solo que en otro lugar; incluso, con Antígona sugiere que se le penalice, y en el “peor” de los casos, enfocado desde su visión política, afirma que si no se le sanciona, mínimo deben quedar en secreto sus actos, para evitar mandar un mensaje incorrecto. El papel de este personaje es resumido de excelente manera por Ricardo Viguera: “Conciencia intelectual de la que el monarca carece”.²²⁵

Por su parte, el personaje del Guardia aparece en cuatro escenas; la primera de ellas sin diálogo, en la cual, su madre lo baña mientras cuida de él: “*Aparece un hombre de espaldas al público, se encuentra empapado de sangre. Una mujer, su madre, le lava el cuerpo mientras canta una canción de cuna. / Mujer: [...] (ayuda al hombre a ponerse una camisa), perdóname por ser tan necia [...] Dios te salve, María, llena eres de gracia, el señor es contigo. Bendita eres entre todas las mujeres... Santa madre de Dios, protégelo. Tú que como madre sabes de estos dolores... (Solloza.) Perdónalas, señor, por provocarlo. Tú sabes que él solo obedece, que ejecuta tu voluntad*” (p. 40). Aquí resalta en la escena que el personaje esté empapado de sangre mientras su madre recita el Ave María y le pide perdón, imagen desconcertante que identifica muy bien al Guardia, además de que sirve de presentación, dando indicios de su papel, puesto que como refiere Viguera: “Quienes hemos leído entrevistas a sicarios como El Wicked, sabemos de su altísima religiosidad, la cual no parece hallarse en contradicción flagrante con sus acciones”,²²⁶ por lo que se proporciona el peligro que simboliza el Guardia, generando suspenso o tensión con su presencia después. Sus siguientes apariciones son básicamente seriadas, separadas solo por breves escenas que parecen remitir a los coros griegos en la obra de la dramaturga, primero, casi atrapa a Antígona y a Hemón en su incursión en la morgue:

²²⁵ Ricardo Viguera, *Aquí es frontera de lobos: Ciudad Juárez como territorio mítico. Del western a la narcoficción*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 2020, p. 34.

²²⁶ *Ibid.*, p. 36.

Los pasos y voces de un guardia (es el mismo guardia de la escena VI. El encubrimiento del asesino) se escuchan tan cerca, que no tienen más remedio que ocultarse. Entra el guardia, está nervioso, tiene frío. Descubre el cuerpo de la niña y se acerca a ella con precaución.

GUARDIA: ¿Otra vez vagando?, no escapes del refugio de la muerte.

La levanta y al sentir su cuerpo, la estrecha al suyo, luego inicia una breve danza fúnebre, un solo compás, lento, íntimo... la coloca en la plancha. ANTÍGONA y HEMÓN son testigos.

GUARDIA: Aquí frente a mí, una más, niña de pies descalzos, tan fríos como la culpa.

Suavemente le besa los pies (p. 44).

Aquí se pueden ver otras dos características de este villano, por una parte, utiliza un lenguaje poético en sus diálogos, lo que sirve para ir dimensionando la profundidad de un personaje aparentemente sencillo, puesto que carece de nombre propio; por otra parte, danza con el cuerpo de la niña asesinada, a la cual, incluso, termina besándole los pies y parece referirse a ella con cierto cariño; esto suscita dudas de lo que siente el Guardia: ¿siente compasión o aprecio por la niña asesinada? ¿El baile y el beso en los pies es una referencia a conductas necrófilas del personaje? Sea una alusión poética hacia una parafilia del personaje o un desarrollo de su aspecto emocional, lo cierto es que lo complejiza. Consecuentemente, al saber que alguien se metió a la morgue, decide esperar para atrapar a Antígona, hecho que consigue en su siguiente escena, donde resaltan tanto sus acciones como sus diálogos:

GUARDIA: ¿Qué haces aquí? Estas no son horas de oficina. ¿Sabes lo que te estás buscando? [...] ¿Llévartela, estás loca? ¿No conoces el decreto? [...]. Los que vivimos de noche no tenemos familia. Es mejor entretenerse en algo cuando no se puede dormir [...]. ¡Ay, las mujeres! ¡Siempre tan llenas de historias! (*Se abalanza sobre ella, la somete.*) [...] ¿No eres la que da calor? Qué manos tan sucias. [...] ¿No te da asco tocar cadáveres? ¿Qué tienes ahí? (*Mete la mano bajo su falda, la abraza y baila con ella al igual que lo hiciera con la muchacha muerta.*) Estás tan tibia... (*interrumpe el ataque*), pero soy un profesional y debo entregarte (p. 47).

Primero cuestiona a Antígona, advirtiéndole, antes de tomar acción, como si se nos diera a entender que no es solo alguien malvado o que ejerza el mal por el placer de ejercerlo; desde aquí se vislumbra que el personaje realiza acciones negativas justificándolo en que es su deber; de forma posterior, expresa ser alguien que vive de noche, que no tiene familia y que no puede dormir, lo anterior, lo podría remitir a una especie de metáfora, donde el personaje aunque nos parezca humano, es un monstruo, una criatura de la noche, que no duerme, que no hace lazos ni con su madre, la cual hemos visto cuidar de este hombre sin que él le dirija palabra alguna, o, tal vez De la Rosa quiso identificar en este agresor, esas condiciones psicosocioeconómicas que repercuten en los victimarios, es un hombre que tiene un puesto “bajo”, probablemente mal pagado, que debe trabajar en un horario desagradable como es el nocturno, cuidando cuerpos, que padece de insomnio y que está siguiendo órdenes. De manera subsecuente, al tiempo que agrede a la protagonista, con sus palabras remite a tener ciertos escrúpulos, los cuales podría estar sintiendo él o es consciente de que existen, juzga las manos de Antígona y le pregunta si no siente asco por tocar cadáveres, lo cual se antoja irónico, dado que el personaje es un asesino que en una escena estaba bañado en sangre y en otra baila con el cuerpo sin vida de una joven a la cual termina también besando: ¿es acaso una disonancia cognitiva del hombre sobre su idea de los cadáveres? ¿Es un juicio relacionado a la condición de mujer de Antígona, donde piensa que él puede tocar personas difuntas, pero a ella debería incomodarle? ¿Es solo una provocación, puesto que piensa que es una acción desagradable por lo que al verbalizarlo intenta hacerla consciente de lo que ella está haciendo?; por último, el Guardia detiene su ataque sexual para llevar a Antígona ante la justicia, lo que sugiere y reitera la idea de que es un hombre que está realizando una labor, aunque ese trabajo, de manera paradójica, es un crimen legal, y que no es un criminal malvado y plano, que realiza fechorías por el placer de hacerlas, sin embargo, teniendo en cuenta el baile que realiza

con el cadáver de la niña, podría también implicar que el hombre se ha pervertido a tal punto que prefiere un cuerpo muerto a una mujer viva.

En su última aparición entrega a Creón como su prisionera, a la protagonista, escena en la cual este tiene dos intervenciones, en una dice el nombre de Antígona y en la segunda narra cómo la capturó. El Guardia le explica: “Intentó sacar uno de los cadáveres de la morgue. Dice que busca a su hermana... Yo la atrapé, aunque la noche de ayer ya había entrado. Hoy, cumpliendo con sus órdenes, no me despecué un segundo de mi puesto, sabía que tenía que regresar. El ladrón siempre regresa” (p. 48). De nuevo se presenta como un trabajador, además, resuena su última frase, puesto que emite un juicio moral sobre ella y, encima, al enunciar la palabra “ladrón”, evidencia la dicotomía de su percepción, puesto que desde su visión Antígona es una criminal, es la mala, y él es el policía o elemento judicial que la captura, es decir el bueno, cuestión que remite a lo comentado por Vigueras cuando habla del capitalismo *gore* y esta obra de teatro: “La obra de Perla de la Rosa ejemplifica todos aquellos estados que, según Sayak Valencia, caracterizan el capitalismo *gore* en su etapa de mayor desarrollo: estado de excepción, *episteme* de la violencia (la vida entera es percibida e interpretada a través de la violencia), capitalismo *gore* y subjetividad endriaga, encarnada en los seres endriagos o nuevos monstruos que crea el capitalismo *gore*: la madre y el asesino, pero también Creón”.²²⁷ Por otra parte, lo expresado por el Guardia invita a cuestionarse cuál es su condición ideológica, si se encuentra en una estadía marxista como lo define Žizek: “Es una cuestión de discordancia entre aquello que la gente efectivamente hace y aquello que piensa que hace –la ideología consiste en el hecho de que la gente ‘no sabe lo que en realidad hace’, en que tiene una falsa representación de la realidad social a la que pertenece (la distorsión

²²⁷ R. Vigueras, *Aquí es...*, ed. cit., p. 36.

la produce, por supuesto, la misma realidad)”,²²⁸ y desde ahí, racionaliza sus actos, puesto que, a través de su visión él está haciendo el bien: trabaja, es católico o religioso, probablemente mantenga a su madre. Antes de tomar acciones represoras le advierte a Antígona de las consecuencias, se expresa con cariño al hablar con la niña muerta y acepta realizar cosas malas o someter a la protagonista porque es su deber; o preguntarnos si, peor aún, se localiza en un estado de lo que conceptualiza Zizek como fantasía ideológica, ejemplificándolo de la siguiente manera: “‘Ellos saben que, en su actividad, siguen una ilusión, pero aun así, lo hacen’. Por ejemplo, ellos saben que su idea de Libertad encubre una forma particular de explotación, pero aun así, continúan en pos de esta idea de Libertad”.²²⁹

Con respecto al villano protagonista de la historia, Creón, sobresale una diferencia particular con la obra de Sófocles,²³⁰ puesto que el gobernante creado por el dramaturgo griego encaja con las pautas o sugerencias establecidas por Aristóteles, cuando apunta que los personajes de la tragedia deben ser mejores que las personas reales,²³¹ dado que este es motivado por “buenas” razones, al creer que está imponiendo una ley porque es lo que los dioses querrían, guiándose por sus principios; en contraposición, el Creón de Perla de la Rosa es regido por su orgullo, le da prioridad a sus motivos egoístas sin que le importen las consecuencias negativas hacia los demás, de tal forma que se podría clasificar como un narcisista:

Patrón dominante de grandeza (en la fantasía o en el comportamiento), necesidad de admiración y falta de empatía, [...] se manifiesta por cinco (o más) de los hechos siguientes:

²²⁸ Slavoj Zizek, *Sublime objeto de la ideología* (trad. Isabel Vericat Núñez). Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, 302 pp. [En línea]: <https://archive.org/details/zizek-el-sublime-objeto-de-la-ideologia/page/n1/mode/2up> [Consulta: 2 de enero, 2025].

²²⁹ *Ibid.*, p. 61.

²³⁰ Sófocles, *Tragedias* (intr. José S. Lasso de la Vega; trad. y ns. de Assela Alamillo). Gredos, Madrid, 1981, pp. 239-299 [Biblioteca Clásica Gredos, 40].

²³¹ *Vid.* Aristóteles, *Poética*, II, 1448^a, 16-18 (ed. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 3ª ri., 1974, pp. 125-240 [Biblioteca Románica hispánica, IV. Textos, 8].

1. Tiene sentimientos de grandeza y prepotencia (p. ej., exagera sus logros y talentos, espera ser reconocido como superior sin contar con los correspondientes éxitos).
2. Está absorto en fantasías de éxito, poder, brillantez, belleza o amor ideal ilimitado.
3. Cree que es “especial” y único, y que sólo pueden comprenderle o sólo puede relacionarse con otras personas (o instituciones) especiales o de alto estatus.
4. Tiene una necesidad excesiva de admiración.
5. Muestra un sentimiento de privilegio (es decir, expectativas no razonables de tratamiento especialmente favorable o de cumplimiento automático de sus expectativas).
6. Explota las relaciones interpersonales (es decir, se aprovecha de los demás para sus propios fines).
7. Carece de empatía: no está dispuesto a reconocer o a identificarse con los sentimientos y necesidades de los demás.
8. Con frecuencia envidia a los demás o cree que éstos sienten envidia de él.
9. Muestra comportamientos o actitudes arrogantes, de superioridad.²³²

El antagonista de Antígona muestra al menos ocho de estos nueve puntos en sus acciones y diálogos, dado que varios elementos son similares, podemos ubicar algunos que coinciden en diálogos aislados, como en la escena III, en el primer diálogo de Creón: “Ciudadanos, hagan saber a todos que Dios ha querido que viva para gobernar esta ciudad hundida por sus errores. El odio que pretendió aniquilarme no me sojuzga, por el contrario, sucumbe ante mi entereza. Ciudadanos, han querido que mi mandato desaparezca y nos calumnian para llenarnos de vergüenza” (p. 33), fácilmente se pueden relacionar los puntos 1, 2, 3, 4, 7 y 9, puesto que se nota que tiene sentimientos de grandeza, fantasías de poder, se cree único y especial, se siente superior por lo cual es arrogante al decir que Dios es quien ha decidido que viva, además, de que el gobernante asegura que le dio la misión especial de salvar a la ciudad que está hundida por sus errores; también, es posible que desde su necesidad de admiración, sumado a su falta de empatía, emocionalmente no sea capaz de entender las denuncias y reclamos como situaciones justas de un

²³² APA, *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5* (trad. Ricardo Restrepo). American Psychiatric Association, Washington D. C., 2014, pp. 365-366.

pueblo que exige que se cumplan sus derechos, sino que en su ensimismamiento, cree que todo es para calumniarlo y hacer que él quede mal, pero en su misma soberbia, se agranda y habla como si él fuera el pueblo afectado al decir “para llenarnos de vergüenza”.

Específicamente el punto de la necesidad de admiración se ve de forma más clara cuando ataca a quien le lleva la contra, revictimizando a las personas y atacándolas como si fuesen ellos los criminales, como en los diálogos: “No existen. Y quien contradiga mi dicho estará obligado a presentar las evidencias” (p. 34), “Y si no son fieles a esta ciudad que generosa las recibió como una madre, deben marcharse” (p. 34), en la segunda oración, vuelve a hablar como si él fuera la ciudad,²³³ quien, a la vez, tiene características positivas, dado que “fue generoso” al aceptar a esas personas, que pagaron esa bondad con reclamos, por lo que, como si el problema fuese sobre una incomodidad superficial, les ordena marcharse por no ser “fieles”.

También es visible su necesidad de atención, así como el punto 5, el del sentimiento del privilegio, en la discusión que tiene con la protagonista, en una de las tantas veces que la amenaza:

Si apreciaras tu vida no te atreverías a hablarme así. Según tú, otras miradas me acusan. No dicen eso las voces que me han elegido gobernante de la ciudad de Tebas. ¿Sabes por qué? Porque disfrutan de la bonanza que les proveo. Porque esta, la ciudad grande, es mucho más que sus

²³³ Otro gobernante que bien puede verse reflejado en esta obra, hasta 20 años después de su estreno, es quien fue presidente de México de 2018 a 2024, Andrés Manuel López Obrador, puesto que tuvo conductas déspotas y narcisistas, donde, a lo largo de su sexenio, diferentes periodistas y críticos afirmaron que representaba bien la frase atribuida al rey de Francia a mediados del siglo XVII “El Estado soy yo”, como por ejemplo José Woldenberg, “El Estado soy yo”. *Nexos*, (19 de abril, 2023), [En línea]: <https://josewoldenberg.nexos.com.mx/el-estado-soy-yo/> [Consulta: 10 de enero, 2026] y Sergio Sarmiento, “El pueblo soy yo”. *El Diario de Chihuahua* (16 de septiembre, 2024) [En línea]: <https://www.eldiariodechihuahua.mx/opinion/2024/sep/15/el-pueblo-soy-yo-645633.html> [Consulta: 10 de enero, 2026]. Woldenberg expresa que dicha frase significa “que la soberanía es unipersonal y que el rey se encuentra por encima de cualquier otra institución o norma”. El ensayista también reporta cómo el presidente hablaba en nombre de todo el Estado mexicano, los tres poderes, diciendo que el gobierno no necesita una agencia de noticias [independiente] porque tienen las mañaneras. Otra de las acciones relevantes del expresidente, fue la de la ocasión en que negó que había masacres en México, burlándose cínicamente diciendo “así están sus masacres” documentado en la redacción del periódico *Noroeste*, “¡Ahí están las masacres!, se burla AMLO del *Reforma* por su portada de hoy”. *Noroeste*, (18 de septiembre, 2020) [En línea]: <https://www.noroeste.com.mx/nacional/ahi-estan-las-masacres-se-burla-amlo-del-reforma-por-su-portada-de-hoy-BYNO1208876> [Consulta: 10 de enero, 2026].

problemas, porque aprendimos a domar el desierto, porque, orgullosos, los tebanos enfrentamos la calumnia, porque ningún escándalo de los que han armado nos ha vulnerado. Porque la bala que cruzó mi cabeza no decapitó al Estado [...]. Si pudieras entender, te explicaría que no es fácil gobernar esta ciudad. Si supieras que el poder no es tan dulce como parece. No tengo oídos para escuchar a todos, no tengo respuestas a todos los reclamos, aun Dios es selectivo. Solo puedo ocuparme de asuntos generales. Velo por el bien y la riqueza de Tebas, por su historia y su futuro (p. 50).

Creón ataca con palabras dando a entender que tiene el poder de asesinarla si quiere o se siente ofendido, a la vez, que resalta haber sido elegido por sus cualidades únicas y lo que él le provee a Tebas; además, de nuevo se enaltece realizando una especie de metonimia al decir que los tebanos “aprendimos” a domar al desierto y enfrentan la calumnia; falacia con la que parece que la autora quiere emular un discurso político, donde se tergiversa la realidad y se utilizan eufemismos para la resiliencia obligada que han desarrollado los juarenses ante las diversas crisis sufridas. Agregado a esto, no hay que pasar por alto el momento en que el autoconcepto del gobernante se dispara en una megalomanía tal que se compara a sí mismo con Dios.

Es evidente el punto número 5, la falta de empatía, a través de sus acciones y palabras, el epítome de esta cualidad se daría cuando Antígona le suplica que le devuelva a su hermana y Creón responde de la siguiente manera: “*Creón toma una urna y saca cenizas, las arroja contra Antígona.* CREÓN: Pues ahí la tienes, esta o cualquiera, no tengo manera de saberlo. No importa. Polvo somos y al polvo volveremos. Cuando ni tú ni yo estemos aquí, se seguirá hablando de la grandeza de Tebas” (p. 50); el antagonista se muestra como un ser arrogante y grosero, que desdeña a Antígona, a su hermana y, probablemente, a todas las personas, pero sobre todo, más a las mujeres, porque solo se expresa amablemente con los hombres a lo largo de la obra, lo que puede responder a que

es un hombre de alto rango dentro del patriarcado descrito por Heidi Hartman;²³⁴ asimismo, vuelve a magnificarse asegurando que después de su muerte se hablará de lo grande que es (o fue) la ciudad que gobernó, esto es, en su propia autopercepción, su propia grandeza.

Por cierto, la idea del patriarcado encaja muy bien con el punto número 6, dado que explota sus relaciones interpersonales para su beneficio, porque además de las discusiones con la protagonista, sus demás interacciones son generalmente solo para ejercer su poder, como los casos de Víctor, El Consejero y El Guardia, quienes desde la perspectiva de Creón nada más están ahí para servirle, nunca muestra algún sentimiento por ellos que no sea el de un subordinado que puede darle beneficios. A su mujer la manda callar sin siquiera hablar directamente con ella. La única relación donde se ve que siente afecto por alguien, evitando así que se pueda catalogar como psicópata, es con Hemón: “No me juzgues, Hemón. No me juzgues tú también. Estamos solos, Hemón. El mundo está desnudo. Y me has admirado demasiado tiempo. Sin embargo, considerando el amor que como padre te tengo, en esta ocasión consentí en perdonarla. Si no fuera por ti, jamás habría fallado al cumplimiento de la ley que yo mismo establecí. Pero no habrá una segunda vez” (p. 55). Aún con la vista patriarcal y la posibilidad de que su aprecio por Hemón sea dado por egoísmo paterno, al verse a sí mismo en su hijo, Creón actúa en contra de su propio beneficio directo e interés porque le importa Hemón, y aunque una lectura podría ser que se está victimizando, es probable que Creón sea sincero, puesto que al ser un narcisista realmente cree lo que dice y se siente especial, es un personaje sincero y cínico, por lo tanto, no sería coherente que estuviese mintiendo; aparte, siendo tan práctico como es, bien podría haber matado a Antígona desde la primera vez, diciendo que estaba haciendo cumplir la ley y victimizarse de otra forma con

²³⁴ *Vid supra* n. 207.

su hijo, por ejemplo, afirmando que no le quedaba opción, que las acciones de Antígona lo obligaron a actuar así y que aunque él fue piadoso, ella se siguió mostrando grosera y confrontativa.

IV.IV El villano antisocial y los sujetos endriagos

En relación con el texto de Guadalupe de la Mora, *Amor impune*, la obra cuenta únicamente con Salvador como victimario, protagonista del drama y a partir del cual giran los demás personajes; tanto es así, que ellos carecen de nombre propio, solo Salvador y su querida hija Isabel son identificados, su esposa es llamada “Mujer”, su otro hijo “Muchacho”, y los diferentes hombres que son victimados por el protagonista solo se mencionan como “Víctima”.

Es probable que la dramaturga quisiese permear la narración con la enfermedad de Salvador, quien en momentos de la historia denota algún problema mental, porque parece que no es consciente de lo que sucede a su alrededor y varias veces muestra falta de empatía hacia su esposa y su hija. Aun cuando expresa que ama a Isabel, sus acciones reflejan cómo ignora lo que ella dice; de igual manera, las escenas, en su mayoría, acontecen de forma inconexa, sin saber identificar cuál es su orden cronológico, lo que permite entender que en el presente Salvador está enfermo y no sabe lo que hace, como cuando golpea ropa pensando que es alguien a quien tiene que matar y, por otro lado, los momentos en los que tortura a alguien real que estarían ubicados en el pasado, cuando aún era consciente de su realidad.

De la Mora realiza un juego con el nombre del protagonista, que remite a la religión y a Jesucristo, a la par que ironiza con la idea de que un sicario, un asesino, sea nombrado Salvador; además, sumado al nombre religioso, en la primera escena, el hombre dice: “¿El purgatorio? Pero yo estoy dentro de la ley, soy un hombre arrepentido, confeso, así que tu Dios tampoco puede hacerme nada... todo está en orden” (p. 204), lo que es inevitable relacionar con la vida cotidiana

y con tantos criminales reales que son sumamente religiosos, basta con recordar al santo Malverde, quien, en palabras de Ricardo Viguera es: “El santo patrón de los fuera de la ley, de los narcotraficantes grandes y pequeños, y su culto presenta rasgos de sincretismo con la religión católica: procesiones, ofrendas, votos para solicitar milagros, exvotos que agradecen favores concedidos”.²³⁵

En la misma escena 1, respecto a la falta de empatía del victimario, tenemos un pasaje donde el protagonista explica la fórmula para llevar a cabo actos atroces: “Es lo primero que se tiene que aprender, a no poner atención a las súplicas, y entonces puedes pensar que el otro te insulta para no sentir culpa cuando le pegas un tiro, o cuando le metes un palo por el hocico para que deje de chillonear” (p. 204), palabras que recuerdan las ideas de José A. Sánchez cuando habla sobre la importancia de la empatía en relación con los crímenes: “La empatía es necesaria para evitar el mal, precisamente cuando uno prescinde completamente de la empatía, es cuando puede hacer como si el otro no fuera ser humano y ejercer sobre él violencia”.²³⁶ Esto reafirma la idea de que Salvador despersonaliza a los demás, viendo a su pareja como objeto, o a sus víctimas como seres que merecen lo que les hará, no como personas, como cuando llama a su esposa “rata” (p. 204) o le dice a una supuesta víctima “todos ustedes son basura” (p. 207).

Salvador es un asesino despiadado, que trata con desprecio a su cónyuge, viola a su hija y sin embargo, cuenta con una fuerte noción de justicia, donde lo más importante es la lealtad, lo que incluye castigar a quienes lo merecen o son traidores, como se observa en sus diálogos: “Lo que importa no es la lana, sino la lealtad. La pendejada mayor es andar de soplón [...]. Ya me conoces: si te portas bien, soy a todo dar; si te portas mal, pos... nomás lo justo, digo yo” (p. 208); “Ni uno sólo, no hay un sólo inocente entre mis víctimas... menos él” (p. 213); “Pero a mí me gusta

²³⁵ R. Viguera, *Aquí es...*, ed. cit., p. 23.

²³⁶ José A. Sánchez, *op. cit.*

hacer mi trabajo bien, sin mediocridad. De eso se trata, de librar a este mundo de gente mediocre que no sabe de lealtades [...]. No me basta con un balazo en la cabeza, porque eso no sería lo justo” (p. 222); “¿Me entiendes? Se trata de mi lealtad. Y con esto lo voy a probar de una vez por todas” (p. 223).

Es probable que Salvador se aferre a la idea de ser alguien leal o justo, para racionalizar sus crímenes; asimismo, pueden ser vestigios morales de quien fue antes de pervertirse, puesto que se da a entender, que el personaje era un ser humano funcional, social, no obstante, de alguna manera, se fue involucrando en el mundo criminal hasta corromperse en todos los aspectos, mostrando comportamientos de una persona con trastorno antisocial, sádico y necrófilo, además, su enfermedad mental posterior, donde padece delirios, podría haber sido ocasionada como consecuencia de sus actos atroces. Su esposa habla de que en el pasado él era alguien bueno, e incluso piensa que todavía lo es: “En el fondo yo sé que me quieres. Hay ratos en que siento tus caricias de lejos [...]. Seguro estás arrepentido de no haberte despedido con un abrazo, o de acariciarme el cabello... como cuando éramos novios [...]. Aquellas tardes eras tú... el hombre del que me enamoré... un hombre sonriente... transparente [...]. La vida nos hace duros. Pero hay que saber reconocer a la gente por lo que es, por lo que guarda. Tú eres un buen hombre. Vas a ser un buen padre. Algo me dice eso” (p. 221).

Antes de describir los rasgos de personalidad antisocial, hay que tener en cuenta varias cuestiones; primero, que Guadalupe de la Mora es comunicóloga, lo cual la aleja de la psicología; segundo, que tal vez se informó e investigó cuando escribió la obra, pero el DSM constantemente se está actualizando, y tercero, que el protagonista se fue corrompiendo por sus acciones, lo que podría derivar en no encajar por completo en el trastorno de la personalidad, dado que, por así

decirlo, no nació siendo un psicópata. El trastorno de la personalidad antisocial tiene las siguientes características:

A. Patrón dominante de inatención y vulneración de los derechos de los demás, que se produce desde los 15 años de edad, y que se manifiesta por tres (o más) de los hechos siguientes:

1. Incumplimiento de las normas sociales respecto a los comportamientos legales, que se manifiesta por actuaciones repetidas que son motivo de detención.

2. Engaño, que se manifiesta por mentiras repetidas, utilización de alias o estafa para provecho o placer personal.

3. Impulsividad o fracaso para planear con antelación.

4. Irritabilidad y agresividad, que se manifiesta por peleas o agresiones físicas repetidas.

5. Desatención imprudente de la seguridad propia o de los demás.

6. Irresponsabilidad constante, que se manifiesta por la incapacidad repetida de mantener un comportamiento laboral coherente o cumplir con las obligaciones económicas.

7. Ausencia de remordimiento, que se manifiesta con indiferencia o racionalización del hecho de haber herido, maltratado o robado a alguien.

B. El individuo tiene como mínimo 18 años.

C. Existen evidencias de la presencia de un trastorno de la conducta con inicio antes de los 15 años.

D. El comportamiento antisocial no se produce exclusivamente en el curso de la esquizofrenia o de un trastorno bipolar.²³⁷

En relación con el apartado A, en la obra se pueden observar los puntos: 1, dado que es un criminal que incumple las leyes; 2, porque miente, llega a decir que él “no hace nada” (p. 210), tratando de incitar a que su esposa también mienta; 4, porque constantemente se le muestra enojado, incluso con cosas tan sencillas como que su mujer no le haya planchado “bien” la camisa; 5, desde el simple hecho de contarle historias no apropiadas a su hija cuando era una niña; 7, como he mencionado en repetidas ocasiones, parece carecer de empatía por todos los demás.

²³⁷ DSM, *op. cit.*, p. 363.

Acerca del sadismo, el DSM indica: “Durante un período de al menos seis meses, excitación sexual intensa y recurrente derivada del sufrimiento físico o psicológico de otra persona, y que se manifiesta por fantasías, deseos irrefrenables o comportamientos. [...] El individuo ha cumplido estos deseos sexuales irrefrenables con una persona que no ha dado su consentimiento, o los deseos irrefrenables o fantasías sexuales causan malestar clínicamente significativo o deterioro en lo social, laboral u otras áreas importantes del funcionamiento”.²³⁸ La necrofilia es descrita en un pequeño apartado como un trastorno parafilico no especificado, donde se menciona que este tipo de alteraciones psicológicas “causan malestar clínicamente significativo o deterioro en lo social, laboral u otras áreas importantes del funcionamiento”²³⁹ y, específicamente la necrofilia, sería la excitación con cadáveres, aunque en el caso de este victimario, relacionado al sadismo, su excitación también estaría relacionada con el acto de asesinar. Los comportamientos y diálogos de Salvador referencian constantemente estos trastornos cuando tortura a sus víctimas:

SALVADOR: [...] (*Saca una navaja, le arranca las uñas de los pies y se los venda*). [...] (*Le desliza con lentitud el cigarro por el cuerpo*) [...].

Salvador destaza un cadáver. Su tarea va de un ritmo casi mecánico a un deleite frenético.

SALVADOR: [...]. Decías: nomás hay que encontrarle el gusto... El gusto ahora es todo mío... El gusto de hacerte filetitos, trozo por trozo... Cómo te burlabas de los otros... Hasta quisiera que no te me terminaras para lamerte más y casi besarte por dentro... Quién viera tu cara afilada y tus brazos fuertes... tu culo... Pinche marica. A mí por eso no me gusta tomar, acaba uno enseñando hasta lo que no es. O a lo mejor sí. Yo sabía qué te gustaba, por eso te pedía cosas para ver cómo te desvivías por complacerme... Me gustaba verte montado en los cuerpos en agonía... disfrutándolos. Me excitabas, me excitabas mucho... pero así nomás, para verte con otros... porque una cogida ordinaria, ¿para qué? [...]. Pero... pero en fin, eso deja de tener interés, como el sexo. El sexo no me interesa, ni las nalgas ni las vaginas, ni las vergas de nadie... ni la tuya... ya no me gusta. No con los vivos porque no me gusta que se metan conmigo... Prefiero los cuerpos en secreto... y nomás los muertos saben de

²³⁸ *Ibid.*, p. 376.

²³⁹ *Ibid.*, p. 379.

secretos. Eso es otra cosa, es algo diferente ... es un orgasmo que no se acaba, no se acaba hasta el dolor... sientes como una explosión que se desparrama por el estómago y por el sexo... Otra cosa, como un vértigo, un deseo insaciable... Luego, ya sin querer, la voluntad se te adelanta, como me pasó contigo, un accidente... y piensas: ¡Quiero más! Y te persigue día y noche esa obsesión, el calor agolpado, esta espesura, un latido que se extingue muy poco a poco, el olor de la muerte... [...] ¿Cuál es el tope del placer? (pp. 208, 211-212).

Analizando a Salvador en su totalidad, se puede definir como un sujeto endriago, concepto de Sayak Valencia, descrito por Vivero Marín de la siguiente forma: “Los sujetos endriagos son aquellos sujetos monstruosos resultado de la Masculinidad hegemónica que impone a sus hombres determinadas características o cualidades a cumplir en aras de ser reconocidos como ‘verdaderos hombres’”.²⁴⁰ El victimario en esta historia, así como el Guardia en la obra de Perla de la Rosa, cumplen con su papel de hombre dentro de la sociedad, siguen un código moral, aportan dinero a su hogar y son exitosos dentro de su ámbito laboral, todo esto obtenido con base en la violencia física. La obra de Guadalupe de la Mora deja claro que Salvador es el villano de la historia, no obstante, es importante cuestionarse sobre ese ideal machista que puede surgir como respuesta, dentro de las personas, sobre todos los hombres, que son víctimas socioeconómicas de su entorno y tienen referentes tanto en la vida cotidiana como en la pantalla, con ejemplos que sobran, tales como Tony Soprano, Walter White, El Señor de los Cielos, Jordan Belfort, entre otros, ¿en qué medida ven como viable, e incluso, admirable, ser un criminal que obtiene riquezas pasando sobre los demás y utilizando la violencia? Si la historia fuese narrada por Salvador, ¿podría él ser un héroe? Dado que salió adelante cuando iba a tener una hija y consiguió un trabajo, siempre se condujo con “lealtad” y castigó a los traidores, manteniendo su código moral incluso en un

²⁴⁰ Cándida Elizabeth Vivero Marín. “Necroescrituras, las muertes duras y los sujetos endriagos”. *Sincronía*, 77 (2020). México, pp. 265-283.

ambiente criminal. Estas dudas surgen también por las palabras de Sayak Valencia, quien identifica que los sujetos endriagos pueden ser vistos como héroes, dado que:

[...] se les inscribe como triunfadores dentro de las lógicas del capitalismo, al mismo tiempo que se crea, por medio de sus figuras, un imaginario en el cual la interpretación popular los legitima y justifica dentro de la lógica capitalista por acceder al modelo de progreso y enriquecimiento dictado por el hiperconsumismo social y el mercado global; aun cuando este acceso al modelo de progreso se esté haciendo por vías alternas, fundadas en un categórico maquiavelismo que nos dice el fin justifica los medios.²⁴¹

Por otra parte, Karina García Reyes realizó una investigación con 33 exnarcos mexicanos, con resultados que son bastante relevantes para la presente tesis. Entre lo mencionado por García Reyes, resaltan varias ideas trascendentes, como que los criminales no vienen de ningún lado, sino que salen de la sociedad en la que vivimos, son personas como el resto, y aunque las autoridades repitan el discurso maniqueísta, o señalen una diferencia entre “ellos” y “nosotros”, los ciudadanos en su totalidad habitan el mismo espacio, por lo que, es la comunidad la que incuba a los narcos. Asimismo, ellos vienen de la pobreza y traen consigo un discurso de ética individualista y fatalista en el que creen que les tocó ser pobres por azares del destino, sin que sea culpa de nadie y es su responsabilidad salir de dicha condición, por lo que justifican el uso de la violencia y cometer actos atroces con tal de poder disfrutar la vida. También los permea el machismo, que les implica la creencia de que como hombres deben ser crueles y rudos. Por otra parte, quizá relacionado a esto mismo, 28 de los 33 entrevistados mencionan que fantaseaban con matar a su padre, por la violencia que ejercía hacia su madre, con lo que se deduce, que sus progenitores, igualmente,

²⁴¹ Sayak Valencia Triana, *Capitalismo gore*. Melusina, España, 2010, p. 71.

vivían dentro de una ideología machista, lo que también se ve en el personaje de Salvador, dado que su esposa menciona que el padre de este le hizo mucho daño con sus ideas.²⁴²

Para concluir, en este último capítulo, se revisó la profundidad de los personajes victimarios, tanto en la ficción como en sus homólogos de la vida real. Se reflexionó a partir de las implicaciones que tenían sus diferentes comportamientos: sus motivaciones, sus herramientas y estrategias. Se criticó la caricaturización y se revisó la complejidad de aquellos que además de ser villanos, mostraban actitudes o actos moralmente buenos. Así como también, se refirió bibliografía relacionada a la problemática social real de estos individuos.

²⁴² Karina García Reyes. “Por qué fracasa la ‘guerra contra el narcotráfico’: entrevista a 33 ex narcos mexicanos para quienes morir ‘es un alivio’”. *Nexos* (9 de enero, 2020). México. [En línea: [Por qué fracasa la “guerra contra el narcotráfico”: entrevista a 33 ex narcos mexicanos para quienes morir “es un alivio” – Nexos](#)] [Consulta: 19 de enero, 2025].

CONCLUSIONES

En la presente tesis se buscó describir y analizar las formas en que cuatro de los dramaturgos más importantes de Ciudad Juárez en el tema tratado, representaron la problemática de la violencia de género contra las mujeres en las obras: *Estrellas enterradas*, de Antonio Zúñiga; *Lomas de Poleo*, de Edeberto “Pilo” Galindo; *Antígona*, de Perla de la Rosa; y *Amor Impune*, de Guadalupe de la Mora. Dicha revisión es trascendente porque el contexto sociohistórico que parece haber propiciado la violencia en la ciudad no ha cambiado de forma significativa. La localidad sigue siendo gobernada por la industria maquiladora, con constante migración de habitantes de otros Estados y deportaciones del país vecino; además de que los casos de violaciones, asesinatos, feminicidios y desapariciones, entre otros delitos, continúan en aumento.

En el aspecto de la violencia *per se*, se encontraron en la obra de *Estrellas enterradas* diversos símbolos que sobresalieron por su significado y/o por su impacto, como la cruz que forman los postes en mitad del desierto representado en la obra, tal cual si las periferias desoladas de la ciudad fuesen un inmenso camposanto; o la presencia de calzado como sinécdoque de mujeres y niñas desaparecidas, lo que, después sería manejado por Elina Chauvet en su proyecto “Zapatos rojos”. Además, los eventos brutales en contra de las mujeres en dicho texto son aludidos o narrados, sobre todo, desde la voz de Bety, un espectro que se le aparece al dúo protagónico masculino. La cuestión de involucrar un espíritu remite a lo teorizado por Jorge Dubatti en relación con el teatro de los muertos, respecto a cómo el utilizar un personaje fallecido, desde tiempos como los de Shakespeare en *Hamlet*, implica una cuestión no resuelta, en este caso, la problemática de los feminicidios en Ciudad Juárez. Es probable que los deseos de venganza expresados por la protagonista sean a su vez un reflejo de los sentimientos de impotencia del propio autor frente a una situación que no parecía mejorar en el año 2001 y ante la cual la policía o el sistema judicial resultaban incompetentes, y hasta indiferentes.

En el caso de *Lomas de Poleo*, se entiende, tanto por lo expresado directamente por Edeberto Galindo como al analizar las descripciones existentes en las didascalias sobre los personajes o en los diálogos donde se habla sobre cadáveres encontrados, que este drama está inspirado por notas periodísticas. Algunos de los pasajes donde se pormenoriza el estado en el que se encontró el cuerpo sin vida de alguna víctima remiten a lo que se publicó en los periódicos en aquellos años, incluso, se encontró un texto que coincidía bastante con lo escrito por el dramaturgo juarense. Es preciso destacar que de las cuatro obras es la que contiene más brutalidad representada, un ejemplo específico se da en los cuerpos de las mujeres fallecidas que aparecen en una especie de limbo, mismas que tienen marcas de violencia, como hematomas y sangre. Se identifica también como una característica del estado de víctimas en el cual se hallan estos fantasmas el hecho de que no encuentren paz y estén en un perpetuo sufrimiento.

Asimismo, hemos debatido sobre las palabras del autor, hallándolas incongruentes cuando afirma que no quiere revictimizar a las mujeres y al expresar que en la escena del feminicidio de Maty se “invertieron” los papeles, haciendo que ella le hiciera a sus asesinos lo que estos le practicaron, pero relatando lo sucedido en sus diálogos. La inconsistencia se da en el aspecto de que el cuadro es bastante fuerte y aunque las acciones de los personajes no sean en contra de la protagonista, lo verbalizado es claro y el aspecto posterior de la joven da suficiente información para que los espectadores entiendan y se imaginen que ella fue quien sufrió. La obra consta también de un monólogo de uno de los victimarios, donde narra sus emociones y un hecho violento, en el cual constantemente insulta a una mujer que intentó matar. Es pertinente mencionar que los escritores masculinos revisados, a diferencia de las dramaturgas, coincidieron en utilizar espectros femeninos con deseos de venganza; posiblemente, tal como se mencionó en el párrafo anterior,

esto lo hicieron como una protesta a la par que realizaban una catarsis por su coraje contra las autoridades y el problema mismo.

Por su parte, Perla de la Rosa escribe un texto más mesurado en relación con la violencia representada en el escenario, no obstante, esto no implica una obra que trate el asunto de manera superficial, puesto que es precisa manifestando, al igual que Galindo, eventos de la vida real en su ficción, como lo son el caso del campo algodonero, donde se hallaron ocho mujeres sin vida, o la situación de que en fuentes no oficiales se afirmaba que existían más de 200 cadáveres femeninos en la morgue de Ciudad Juárez, mientras que las autoridades lo negaban. Entre las acciones físicas la violencia de género se limita a un grito tras bastidores, una mujer perseguida y los atropellos que recibe el personaje de Antígona. Por otra parte, el abuso se aparece también desde el mal ejercicio del poder que realiza Creón, antagonista de la historia y que en reiteradas ocasiones niega los feminicidios y quiere callar a las víctimas. Otra consecuencia de la problemática tratada en el texto es la mencionada representación de los cadáveres de la morgue, de la cual Chirinos Bravo comenta que forma parte de las nuevas modalidades funerarias, y aunque es un reflejo de la extrema violencia de género contra las mujeres, la investigadora afirma que debió servir como un cierre para las víctimas de feminicidio secundario o desaparición forzada, a quienes el gobierno nunca pudo solucionarles dichos delitos o, al menos, indicarles dónde se hallaban los cuerpos de sus familiares e, incluso, en ocasiones, se les negó el haberlos encontrado.

A su vez, en *Amor impune*, tampoco existen rastros de violencia física representada, en cambio, se dan abusos verbales por parte de Salvador hacia su esposa y se narra lo que hizo sufrir a la hija de ambos, exponiéndola de pequeña a narrarle desde historias de asesinatos, hasta llegar a la violación; violencia que se extiende incluso en su vida adulta, a tal grado que mata a su exmarido. La obra toca temas complejos, dado que la situación de la familia protagonista es difícil,

porque el esposo y padre es un sicario, con comportamientos salvajes hacia su parentela, mientras que la madre es una mujer abnegada que se entrega a su matrimonio y al cuidado de Salvador, a la par que Isabel es consciente de lo que moralmente está mal, por lo que de manera constante discute con su progenitora para que abandone al hombre que abusó de ambas. Existen varios pasajes de brutalidad entre hombres, que no fueron objeto de estudio de la presente tesis, pero que es pertinente reconocer, en especial, cuando se analizó la psicología de Salvador.

Al estudiar los personajes femeninos que fueron víctimas en las obras, sobresalió la influencia del feminicidio real de María Sagrario González Flores, por algunas referencias encontradas. En *Estrellas enterradas* existen varias similitudes entre Bety, el fantasma protagonista, y la joven real, por ejemplo: ambas sufrieron desaparición forzada un día normal de trabajo; o que tenían 15 años cuando empezaron a trabajar en la industria maquiladora y fueron asesinadas a los 17. Es pertinente referir que Antonio Zúñiga expresó que se había basado en diferentes noticias para escribir el texto, a la par de que María Sagrario no ha sido, lamentablemente, la única adolescente que trabajaba en una fábrica y sufrió feminicidio. A 24 años de la escritura del texto, parece cuestionable el asunto de representar a una víctima real o posiblemente real, como un fantasma que no puede descansar sigue sufriendo y está ávido de venganza; no obstante, además de que los cuestionamientos sobre qué está permitido en la escritura a raíz del paso del tiempo han cambiado, soy consciente de que la problemática de los feminicidios y la violencia de género contra las mujeres no se va a solucionar por el tratamiento que le dé el autor a su escrito. Es un tema más profundo. De acuerdo con la perspectiva de Julia Monárrez, se identifica que el feminicidio sexual sistémico empezó desde 1993, por lo que se entiende que como el mismo Zúñiga lo expresa, tanto el dramaturgo como la sociedad en su conjunto estamos

cansados de dicha injusticia e incluso al autor le parece “imposible” que se haya asesinado a 300 mujeres en un periodo de seis años y con impunidad, lo que se refleja en las palabras de Bety.

Por su parte, Edeberto Galindo en *Lomas de Poleo* abarca, en comparación con los otros tres dramas revisados, la mayor cantidad de personajes con nombre y diálogo que son víctimas de violencia de género y feminicidio, con un total de siete. Asimismo, es relevante comentar que existe una octava víctima que sobrevive a un intento de asesinato, como también, el autor inserta descripciones de seis cadáveres encontrados en diálogos de autoridades y trabajadores de servicios públicos. El personaje más complejo que a su vez podría considerarse la protagonista es Maty – aunque hay otros tres personajes femeninos–, quien aparece desde la escena inicial, en la cual está viva y sale de casa camino a la tienda cuando es atacada sexual y letalmente por Güicho y Mauro. De manera posterior pasa al limbo junto con otras víctimas de feminicidio que, o no están conscientes, o simulan no estarlo, debido a no quieren darse cuenta de que fueron asesinadas y existen en un sufrimiento constante. Así, pues, en *Lomas de Poleo* resaltan las secuelas de brutalidad que reflejan las protagonistas en sus cuerpos, las descripciones específicas y contundentes de los cadáveres; y la escena del feminicidio de Maty, porque aparte de tener diálogos claros o sugerentes de lo que ella sufría, existen varios detalles que es factible que refieran algún tipo de placer sexual o algo lúdico en el acto, como cuando en una didascalia explícita se menciona que realizan una “danza erótica” o cuando Maty enreda “juguetonamente” sus piernas en uno de sus atacantes y es sujeta por “las nalgas”. Entre la violencia explícita y la extraña situación recién comentada, se reflexionó a partir de las palabras de Gino Luque, quien afirma que al representar hechos violentos de la vida real, hay que encontrar un punto medio para llegar a ser verosímil sin replicar la brutalidad que se alude; hay que impactar sin (re)traumatizar a los espectadores; ese es el reto, puesto que, según él, se debe regresar la identidad y la dignidad, arrebatadas por la

violencia, a las víctimas. De este modo, se concluye que en el texto de Galindo no se cumple dicha cuestión. Por otra parte, los hechos narrados llevaron a una interpretación llamativa, dado que al analizar lo que sucede en la historia, se puede entender que el autor propone una solución a la problemática, siendo el único de los cuatro dramaturgos revisados que lo hace, porque no solo se limita a representar cómo las autoridades son incompetentes, sino que son visibles dos circunstancias importantes: la primera, que la única persona que sobrevive a un ataque es por casualidad y por ayuda de un civil; y la segunda, que cuando se encuentran los cadáveres de las mujeres que están en el limbo, ellas pueden al fin descansar en paz, seguido de un epílogo donde se muestran otros espíritus que siguen sufriendo, con lo que es posible deducir que la manera para detener los feminicidios o hacer justicia es a través de una solidaridad social, en la que la sociedad local se ponga de acuerdo para hacer el trabajo que no está efectuando el sistema judicial, desde la prevención de los crímenes hasta la investigación de los mismos. De ahí que existan las ONG y las mujeres buscadoras.

En cuanto a los personajes femeninos víctimas de violencia de género en *Antígona*, se da la situación de que dicho drama abarca la mayor cantidad de estos en comparación con las otras tres piezas, debido a que en diversos pasajes se menciona que hay más de 200 o hay cientos de cadáveres en la morgue. Asimismo, De la Rosa afirma en el primer diálogo de la obra “ser mujer aquí es estar en peligro”, lo que representa contemplando las diferentes condiciones, violencias y posturas que pueden vivir las mujeres en Juárez. Entre los ejemplos que aparecen son el de una trabajadora de maquila que es asesinada al regresar a su casa; el de su hermana que sufre desaparición forzada dentro de su mismo hogar; el de una señora que teme por su vida y la de su hija; el de otra que casi muere como daño colateral de una ejecución, entre otros. En las varias posturas ilustradas, se encuentran las de exigirle justicia al gobierno, la de intentar hacer algo por

las víctimas; y la evitar más conflictos. Esta última, la cual comparte con Isabel e Ismene, remite al concepto de indefensión aprendida, según el cual las personas se ven a sí mismas como seres incapaces de modificar su vida, creyendo que el entorno define qué es lo que va a suceder con ellas, por lo tanto, no se defienden ante los problemas que se les suscitan. Con base en palabras de la autora, se entiende que la protagonista hace alusión a Guillermina González Flores, hermana de María Sagrario, quien luchó en la vida real por conseguir justicia para su familia, además de tener considerables rasgos de la misma Perla de la Rosa, quien decidió que para poder expresar lo que quería, ella debía escribir la obra. También la historia de Antígona lleva a la interpretación de que no importa que una sola persona haga todo lo que “deba hacer”, no podrá cambiar un problema sistemático como lo es la violencia de género contra las mujeres o los feminicidios sin el apoyo comunitario. A su vez, su misma odisea, recuerda a las madres buscadoras y, en específico, hay paralelismos con Miriam Rodríguez y Marisela Escobedo, quienes fueron víctimas secundarias de feminicidio. Ante un sistema ineficiente, decidieron hacer justicia con sus propios recursos, obteniendo al final, como represalia, ser también víctimas de feminicidio. Cabe mencionar que ambos casos fueron llevados al arte, a través del teatro, un documental y una película. Otros dos temas importantes son el de la escena 10 titulada “La anécdota”, donde se narra un hecho trágico, como si hiciese alusión a que es un evento tan común que a cualquiera le ha pasado algo similar, de ahí el título; y el personaje de la madre del asesino, una mujer que reza mientras limpia la sangre del cuerpo de su hijo, lo que lleva a varias reflexiones tales como los criminales y su relación con religión o hasta qué punto algunas víctimas terminan siendo cómplices al solapar o criar agresores, violadores y feminicidas. Por otro lado, las palabras de Gino Luque sobre los límites de la representación volvieron a ser relevantes, en virtud de la escena en que el Guardia de la morgue decide bailar con el cadáver de una joven, hablándole con cariño y dándole un beso en los pies,

pasaje cuestionable al tener en cuenta que Chirinos Bravo afirma que la obra se presentó frente a víctimas secundarias de feminicidio y posibles futuras víctimas, por lo que, surgen dudas razonables sobre qué tan apropiada fue esa decisión teatral; no obstante, existe la posibilidad de que De la Rosa haya escrito dicho momento con el propósito de criticar que no se deja en paz a las mujeres ni siquiera después de la muerte, por lo cual consigue crear una imagen fuerte sin tener que hacer uso de agresiones físicas como un asesinato o una violación, sino solo un baile, lo que, en primera instancia se parece a lo sucedido en *Lomas de Poleo* con Maty y sus feminicidas; se entiende como diferente porque acá no hay ningún jugueteo y tampoco existe esa posibilidad o noción de consentimiento dado que la víctima está muerta; las didascalias explícitas apuntan a algo fúnebre y si existe algún ápice de romanticismo es en la psique del abusador y así debe entenderse, dado que en *Antígona* tampoco aparecen fantasmas.

La situación en *Amor impune*, en relación con los personajes femeninos víctimas de violencia de género, es un ejemplo de la calidad sobre la cantidad, dado que, aunque tiene solo dos mujeres en escena, en ellas se condensan muchas de las problemáticas de la violencia de género que se ha vivido tanto en la ciudad como en todo el país y que se siguen sufriendo. Mujer, personaje que es la esposa del victimario y la madre de la otra víctima, alude al tema de la violencia en general contra las mujeres y, en específico, la de pareja, en razón de que en México, según diferentes fuentes, alrededor del 70% de las mexicanas han reportado que sufrieron algún tipo de violencia alguna vez en su vida, mientras que, en la cuestión romántica, oscilan entre el 30 y el 40% las que afirman que fueron violentadas en alguna relación. Es pertinente mencionar que varias de las encuestas preguntan si lo han sufrido en algún momento de su vida, lo cual puede significar que fue efímero o que la relación terminó por ese problema, no implica que sigan viviendo en ese estado. Aun así siguen siendo datos alarmantes. También es imperativo resaltar el hecho de que

las denuncias o quejas son mayores en relación con mayor escolaridad, menor edad y la residencia en el área urbana, lo que puede indicar, sin la intención de prejuiciar desde la clase social, que la educación es un factor clave para identificar las violencias sufridas y así poder denunciarlas. Asimismo, el perfil de la protagonista mayor remite a tres conceptos que ensamblan para describir su estado como víctima y explicar por qué no se desvincula de ese hombre violento. Los cuales son: el síndrome de Estocolmo doméstico (SED), o de la mujer maltratada; la indefensión aprendida; y la dependencia emocional. Respecto al primero, resaltan los sentimientos de “angustia, temor, depresión y una fuerte identificación con el victimario”, claros en el personaje de Mujer, quien incluso defiende constantemente a su marido, con lo que se concluye que la razón probable para esta conducta es que se ha identificado con él y que cuando Isabel lo ataca, siente la necesidad de argumentar a su favor dado que todo de lo que él sea culpable, ella será cómplice. La Indefensión aprendida, en particular, fue descartada porque se da a entender con sus acciones que no se siente incapaz de enfrentarse a su esposo, debido a que en varias ocasiones lo confronta, como si pensara que puede cambiarlo, lo que vuelve a reafirmar el SED, por el hecho de que es visible que ha racionalizado la situación y piensa que Salvador es una víctima también del sistema y de su progenitor, entonces, opta por “ayudarlo” a cambiar y cuidarlo en su enfermedad mental en el desenlace. A la par, la Dependencia Emocional es paralela al SED, puesto que implica problemas en “relaciones interpersonales, autoestima y estado anímico”, lo que es observable o deducible con los diálogos y situaciones de la obra. Mujer no habla con nadie más que con Isabel y Salvador a lo largo del texto; sabemos que su marido es un sicario que incluso mató al esposo de su hija; también es notorio que la esposa nunca se defiende ante los ataques de su marido y de forma reiterada se muestra con sentimientos de tristeza, impotencia o incluso en estados

depresivos. Así que con esto se concluye que el personaje de la protagonista madre tanto refleja como pone en la mesa el tema de la violencia de género contra las mujeres, sobre todo, en pareja.

En lo que concierne a Isabel, el tema del abuso sexual infantil es lo más relevante. Es llamativo que, al igual que en *Antígona*, se suscita una confrontación entre dos mujeres que discuten sobre qué hacer después de que alguien de su familia sufra a causa de un hombre; sin embargo, a diferencia de los casos del drama de De la Rosa, aquí conocen al victimario, una de las personas es la víctima en cuestión y la otra no mantiene una postura pasiva, al contrario, la progenitora se atreve a defender al abusador e incluso negar el hecho. Siendo una cuestión de por sí complicada, las acciones de Mujer dificultan todavía más la resolución, empero, esto no es solo un recurso dramático, sino también un reflejo de la realidad y de lo que se debe evitar en estos casos. Diferentes asociaciones y estudios afirman que muchas veces cuando hay abusos sexuales infantiles, sobre todo si el victimario es un familiar o alguien cercano, se tiende a negar la situación o, peor aún, a revictimizar a la agredida cargándola con la culpa de que “todo está mal porque te quejaste” o que sería mejor que lo perdonara para regresar a la normalidad. Esto, además de que es obviamente negativo, entre sus consecuencias tiene que la persona victimada no queda solo sin justicia, a su vez puede perder las habilidades para defenderse en un futuro contra diversos tipos de abusos, porque su aprendizaje conductual es que la solución de los conflictos es evitarlos, o que ella es la culpable por quejarse; entonces, “lo mejor es guardar silencio”. Los casos de abuso sexual infantil en México han ido aumentando con el tiempo, teniendo un pico en los años subsecuentes a la pandemia. Resalta en esta problemática que alrededor del 80% de las víctimas son niñas y adolescentes mujeres, teniendo en cuenta que puede que haya varones que no lo reporten por el aprendizaje social de que “los hombres se aguantan”. A la vez, cerca del 90% de los abusadores sexuales son cercanos a las víctimas, en específico, y terriblemente un 70% es familiar del infante

abusado. Otro dato alarmante es que el 60% de la producción de pornografía infantil que se hace en México se realiza en Ciudad Juárez, lo cual resalta que el tema no es algo menor, sino que está vigente y debería ser de alta importancia para las autoridades y la sociedad. Con esto queda claro cómo Guadalupe de la Mora logró englobar, en cierto modo, la violencia de género contra las mujeres en dos personajes, de modo que refleja en la madre la violencia de pareja y en la hija el abuso sexual infantil.

En lo relativo a los victimarios, se obtuvieron en su mayoría análisis y representaciones diversas, con un par de tópicos recurrentes como son la representación de hombres alienados al patriarcado o los sujetos endriagos, entre otros. En la pieza *Estrellas enterradas*, Teófilo es el único victimario representado en escena, puesto que se sabe de los demás porque Bety los menciona cuando narra sobre su último día de vida. Primero aparecen los jóvenes que la hostigan, que, aunque no se dice mucho de ellos, representan una conducta de una parte del sector masculino en la sociedad, que constantemente tiende a acosar y a decirle cosas lascivas a las mujeres de forma normal, lo que en este caso en específico provoca que la protagonista tenga miedo y a su vez, en su búsqueda de refugio, se suba en el auto de un desconocido que termina asesinandola. El feminicida por las condiciones de la escena, remite al efecto Halo, mismo que se resume en “lo que es bello también es bueno” –idea que nos recuerda a Platón–, dado que para Bety el hombre en cuestión le inspira confianza por su apariencia y actitud, lo que, en coalición con el miedo, la llevan a una situación de vulnerabilidad. Por su parte, Zúñiga desarrolla a Teófilo como un personaje complejo en virtud de que dentro de su villanía ejerce distintos tipos de violencia, a la par que muestra también características positivas. El victimario protagonista es alguien trabajador, que parece ser diestro en su ámbito; además, se preocupa por su sobrino, lo lleva a trabajar consigo y trata de que aprenda cómo deben hacerse las cosas y con qué debe de tener cuidado. Dentro de

sus violencias, es visible el *gaslighting* que le hace a Obed, a quien siempre tacha de estar “loco”, de que se “quedó arriba” y por eso lo llama “astronauta”, así, cada vez que Obed menciona algo que le desagrada a su tío, este lo denomina de esa manera o le dice que no sabe de qué habla, como cuando menciona a Lula, quien fue abusada y asesinada por Teófilo. También se nota cómo el tío ignora los deseos de su sobrino porque, aunque el joven pide que no le diga “mi chavo” continúa haciéndolo. Asimismo, es visible cómo el victimario protagonista va incrementando en expresiones de violencia, puesto que cuando las palabras no son suficientes para controlar a Obed, escala a los golpes en un intento de calmarlo y obligarlo a obedecer. En conclusión, Teófilo representa a un sujeto inmerso en el patriarcado, que ve a las mujeres como objetos, se siente con la capacidad de usarlas a su gusto. En contraparte, percibe a los hombres con una noción de jerarquía entre pares: todos tienen la condición de “personas”, pero unos deben seguir o dar órdenes a los otros, a la vez que se cuidan entre ellos. De ahí su desesperación cuando Obed no atiende a sus indicaciones, dado que es su subordinado. No obstante, lo cuida, lo quiere e incluso, le pide disculpas porque lo que le hizo a su hermana le afectó.

En el texto de *Lomas de Poleo* el autor se refiere a distintos criminales reales, como es el caso del Egipcio; sin embargo, dado que se limita a hacer solo mención de ellos, no se les analizó en la presente investigación. En la obra se cuenta con Mauro y Güicho, quienes son los victimarios que, aunque se conciben como personas, parecen representar más una especie de criatura teriomorfa. En conjunto, sus acciones y expresiones remiten más a comportamientos animalescos, de depredadores, porque acechan a Maty, tienen tiempo con “apetito” de ella, como si fuesen a alimentarse: la muerden, la arañan, la lastiman, y claro que se está aludiendo a hechos reales, pero el tono que le da el autor los hace ver como bestias. Se entiende que, así como Teófilo en la obra de Zúñiga, ellos también son sujetos patriarcales que ven a la mujer como un objeto, por lo que,

priorizan el deseo de poseer a Maty sobre la voluntad de ella misma. Con lo mencionado, se concluyó que fue fallido el intento de Edeberto “Pilo” Galindo por retratar a victimarios que parecieran personas normales, como padres de familia o señores de oficina, con el miedo a ser descubiertos; al contrario, representó personajes malvados que aluden más a la psicopatía y están dentro del extremo de ser villanos, como si solo vivieran para depredar mujeres y no tuvieran que trabajar o convivir con su familia. Güicho al ser el antagonista con mayor número de escenas, ejemplifica más estos puntos, porque al principio siente deseo sexual, “hambre”; posteriormente cuando es atrapado, es invadido por un miedo que acaba convertido en ira, con lo que en total muestra tres emociones, las cuales son muy primitivas y de supervivencia, justo como si fuera un animal. Aunque la analogía bestial tiene valor estético, los victimarios son relativamente planos y en un análisis que lo acercara a la realidad, creo que lo más próximo sería que dichos personajes son psicópatas, no obstante, ni con esa concepción dan para reflexionar en demasía, puesto que si así fuesen todos los abusadores reales, sería más fácil tomar acciones para evitar que siguieran cometiendo crímenes como: identificarlos, capturarlos o guardar distancia de ellos, etc. En contraposición se analizó el caso del texto anterior, en el cual, Teófilo tiene varias capas como individuo, lo que explica que no haya sido identificado o atrapado, porque parecería un “hombre” normal, tal vez iracundo, pero dentro de la media. Así pues, los victimarios de *Lomas de Poleo* tienen calidad metafórica, pero no aportan mucho a un análisis de la problemática real, quedándose más como en un recurso dramático para impactar al espectador.

A propósito de los victimarios en *Antígona*, se escenifican únicamente cinco con valor dramático, mientras que los demás se pueden identificar por su mención en las didascalias o en las palabras de otros personajes. El común denominador que tienen los aludidos es la objetivación de la mujer, se pueden sintetizar como sujetos patriarcales, al igual que Teófilo, Mauro y Güicho en

las piezas de los dramaturgos masculinos, y esta condición a la que pueden ser resumidos, aunque sea como lineal, creo que realmente abarca un eje importante en la violencia de género contra las mujeres, que podría explicarse desde fundamentos como los de Hegel cuando habló sobre las autoconciencias y mencionó que si una de ellas encontraba a otra, debía cancelar a la segunda para mantener su propia esencia.²⁴³ En mi opinión, los conceptos de Hegel se trasladarían a autoconciencias colectivas, donde los hombres funcionarían como una unidad frente a las mujeres, sintiendo así la necesidad de suprimir a la otredad, lo que puede ir desde una cancelación conceptual y/o conductual, ya sea viendo y tratando a las mujeres como objetos, hasta la eliminación total, cometiendo feminicidios. Esto también coincide con lo mencionado por José A. Sánchez cuando habla de la ética y dice que, para hacerle daño a otra persona, hay que realizar cierta teatralidad en la que vemos a dicha persona como algo inhumano, inferior o de otra categoría, a la cual podemos lastimar sin consecuencias, pues se supone que no tendría sentimientos o estos no importarían. De este modo, los personajes de Zúñiga y Galindo, al igual que los que se referencian en el texto de De la Rosa, hacen uso de las mujeres en su beneficio, como el asesino de Clara en la primera escena, e incluso, el mismo Creón, para quien son más un inconveniente que personas. Entre los personajes con diálogo, tenemos a “Hombre”, quien en su única escena reprocha y secuestra a Elena, porque, siendo un reflejo de lo recién comentado, no solo la

²⁴³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu* (est. Volker Rühle, trad. Joaquín Chamorro Mielke). Gredos/RBA, México, 2024, pp. 128-130. Hegel teoriza que los seres autoconscientes requieren de una otredad que los reconozca, pero se ven en un conflicto al encontrarse con un “igual”, puesto que ese otro, es como uno pero no es uno, por lo tanto, para poder ser libre, se debe cancelar o dominar al otro, porque la autonomía de la otredad limita y amenaza la autonomía propia. Argumenta que “de primeras, la autoconciencia es simple ser-para-sí, igual a sí misma por excluir a todo lo *otro fuera de sí*; a sus ojos, su esencia y objeto absoluto es *yo*; y en esta *inmediatez*, o en este *ser* de su ser-para-sí, es *singular*. Lo que otro sea para ella, lo es como objeto inesencial, marcado con el carácter de lo negativo. Pero el otro es también una autoconciencia. Un individuo *entra* en escena frente a otro individuo. Entrando así, *inmediatamente*, en escena, son uno para otro en el modo de objetos comunes; figuras autónomas, conciencias sumergidas en el *ser* de la vida –pues como vida se ha determinado aquí el objeto que es–, conciencias que no han completado todavía, *una para otra*, el movimiento de la absoluta abstracción, que consiste en aniquilar todo *ser* inmediato y ser solo el ser puramente negativo de la conciencia igual a sí misma, o bien, que aún no se han expuesto una a otra como puro *ser-para-sí*, es decir, no se han expuesto como *autoconciencias*”.

objetiviza, sino que se siente con la capacidad de castigarla sin protocolo o ley, con el único argumento de que se veía “amenazante” con un cuchillo, ignorando que él mismo acababa de allanar su casa y que ella tendría muchas razones para usarlo dentro de su vivienda. Otro personaje terciario que aparece es el de Consejero, un individuo que se limita a lisonjear a Creón, sin cuestionarlo, reflejando la falta de juicio propio, pero con un puesto importante en el gobierno, con lo que se entiende que representa a los políticos que escalan laboralmente con base en venerar a sus superiores, demostrando que no tienen escrúpulos y que los ciudadanos les son indiferentes mientras ellos puedan obtener beneficios. Por su parte, Víctor es su complemento inteligente y malicioso, actúa en palabras de Ricardo Viguera como “conciencia intelectual” de Creón; también es alguien sin limitaciones morales que, a diferencia de los otros dos hombres en el poder, puede ver cómo repercutirán las acciones tomadas, por lo que, de manera frecuente, contradice al gobernante con el propósito de conseguir mejores resultados, tratando de que lo que hagan no provoque consecuencias negativas o el rechazo de la población, de ahí que consiga mantenerse en su puesto. Respecto al Guardia, mediante el análisis se concluyó que es el victimario más complejo, similar a Teófilo en *Estrellas enterradas*, es un hombre patriarcal, que sirve a otros individuos y ve a las mujeres como objetos que están a su disposición. No obstante, también tiene motivaciones y condiciones de vida que van más allá de sus actitudes y actividades negativas, es trabajador, obediente y vive con su madre. El Guardia es una persona de clase social baja, al que se ve priorizar sus obligaciones antes que sus propios deseos, como cuando atrapa a Antígona y quiere abusar de ella, pero se contiene porque tiene la orden de entregarla. Es probable que se autoperciba como un “hombre bueno”, sin embargo, queda claro que no lo es: su progenitora lo baña quitándole sangre de encima, que no se sabe de quién es, manosea sexualmente a Antígona sin su consentimiento, baila con el cadáver de una joven con actitudes necrófilas y trabaja para personas corruptas,

siguiendo reglas claramente negativas sin cuestionarlas. Por último, está el caso del villano antagonista, Creón, un narcisista que encaja en la mayoría de las características planteadas en el DSM V, que se siente como un dios, queriendo que lo alaben, que validen todos sus actos, a la vez que, si sucede lo contrario, tiende a no olvidar las ofensas. Una constante es que filtra el mundo para que todo se trate sobre él mismo y en su rencor, manda a asesinar a Antígona, con lo que obtiene que su hijo muera como consecuencia. Creón aunque alude al exgobernador de Chihuahua Patricio Martínez, bien podría ser muchas otras personas en el poder, las cuales cuando se les critica por su ineficacia o por el sistema impune en el que está el país, Estado o ciudad, adoptan una actitud defensiva y terminan atacando a las víctimas, en vez de hacer su trabajo.

En la obra de *Amor impune*, se cuenta con un solo victimario hombre, que es familiar de las otras protagonistas: es el marido de una y padre de la otra. La relación entre el crimen y la religión está presente desde el nombre del personaje: “Salvador”, a modo de antítesis o ironía, el abusador, delincuente, violador y más, es designado con un adjetivo que refleja lo contrario a sus acciones, a la vez que hace alusión a Jesucristo. Además de los rezos de su esposa, él mismo juega con la idea del perdón divino, considerándose a sí mismo como “un hombre arrepentido”, con lo que argumenta que irá al cielo cuando muera. Es probable que dicha racionalización sea una crítica de la autora a criminales y cómplices que justifican sus acciones a través de cumplir con ciertos rituales o conductas religiosas. Asimismo, Ricardo Vigueras también comenta sobre dicha relación cuando habla del Santo Malverde, con lo que es visible que la pieza teatral funciona como crítica y reflejo de la sociedad. Salvador pasa de ser un hombre normal a un criminal, lo que conlleva que vaya desarrollando diferentes trastornos, entre los que se identificó el de personalidad antisocial, el sadismo y la necrofilia. Es claro que ignora las reglas cuando empieza a cometer crímenes. También se observa que miente, que no siente arrepentimiento, que es impulsivo e irritable, entre

otras características. Esto es visible cuando justifica las torturas a otros hombres porque “no son leales”, o al reprochar e insultar a su mujer en vez de disculparse, o incluso en el momento en que viola a su hija y posteriormente parece que ni la escucha cuando ella le reclama. Lo más llamativo del victimario en cuestión es su condición de “sujeto endriago”. Lo impactante es cómo un varón que era dulce y tierno termina convertido en violento, capaz de asesinar, de violar a su propia hija y todo mediante una racionalización en la que tiene sus propias reglas que cumplir, sin importarle los demás. Surge la preocupante pregunta de que si desde otra perspectiva podría ¿ser visto como un héroe por algún grupo de hombres?, porque es rudo, provee, no se limita o tiene piedad contra quien cree que merece un castigo, tuvo muchas mujeres, entre otros valores machistas. Además, otro paralelismo con la realidad se encuentra en la entrevista a treinta y tres exnarcos, quienes comentan situaciones de vida y pensamientos similares a los de Salvador, como haber sido violentados por su padre desde la infancia, con lo que, sin que lo hagan consciente, repiten el ciclo de violencia. El caso del protagonista de *Amor impune* conlleva a reflexiones tales como ¿qué modelos hay en la televisión y el cine?, ¿qué valores están propiciando que tantos varones se integren al crimen organizado?, ¿qué creencias en la educación familiar, como agredir para enseñar, generan esa indiferencia hacia ser violentos?, entre otras.

Como vimos son obras que todavía tienen mucho que aportar, a pesar de contar con más de dos décadas de existencia, tanto en la temática misma que tocan como en la calidad artística de las piezas. Es lamentable que tras tantos años con la problemática de la violencia de género en Ciudad Juárez, en vez de haber hallado soluciones, la impunidad y los hechos violentos hayan aumentado.

Los dramaturgos analizados en la presente tesis son, en atención a su calidad estética y compromiso social, los artistas teatrales más importantes y premiados de la zona. Edeberto Galindo sigue escribiendo y sus obras se continúan presentando y, como se mencionó en el primer capítulo,

la UACJ publicó dos tomos de una antología teatral de Galindo. Antonio Zúñiga asumió de nuevo el cargo de director del Centro Cultural Helénico en 2025. Tanto Perla de la Rosa como Guadalupe de la Mora siguen como directoras y actrices en activo en Telón de Arena, y la compilación de las obras de De la Rosa fueron publicadas en 2022, un año antes de que iniciara la presente investigación. En el mundo teatral de México, las obras siguen con vigencia, puesto que, específicamente, *Antígona* fue presentada en 2018 y *Lomas de Poleo* en 2023.

Es pertinente rescatar que las reflexiones sociológicas en las obras estudiadas, como la de los sujetos endriagos y los hombres patriarcales, son representadas con habilidad dramática. Asimismo, hay en su contenido una propuesta positiva, especialmente en *Lomas de Poleo*, texto en el que se deja ver que la única solución es que la sociedad misma se movilece; o como ocurre en *Antígona*, donde se entiende que la lucha debe de ser comunitaria y no individual. Sería efectivo aplicar la metodología de esta tesis a otras obras literarias: teatrales, cuentísticas o novelísticas. Por ejemplo, en la obra de Javier Malpica *Hasta el viento puede cambiar de piel*, donde el autor propone que es necesaria la unión entre hombres y mujeres para erradicar la violencia de género contra estas, narrando cómo un niño pasa de agresor a aliado. También sería útil revisar obras más recientes, de las cuales su misma existencia reafirma la preocupación de los artistas teatrales con respecto a la violencia de género contra las mujeres que no acaba ni disminuye, como *Instrucciones para saltar*, de Víctor Velo, pieza que trata sobre tres amigos adolescentes, dos hombres y una mujer, donde uno de los varones droga a la chica y entre los dos la violan; o el texto de Grecia Márquez, *Brotos en el agua*, en el que la dramaturga utiliza la historia de Deméter y el rapto de Perséfone, para ilustrar dicha problemática, el sufrimiento y los actos de las diferentes personas involucradas, con lo que consigue protestar contra la corrupción, la impunidad y la revictimización; cabe resaltar, que Guadalupe de la Mora, adaptó, dirigió y actuó una versión de

esta obra en el 2021. Así como también sería útil revisar qué ha cambiado con el paso del tiempo, el desarrollo del teatro y la continuidad de la problemática.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Azam, “Acechó a los asesinos de su hija por todo México, uno a uno”. *The New York Times en Español* (13 de diciembre, 2020) [En línea]: <https://www.nytimes.com/es/2020/12/13/espanol/tamaulipas-desaparecidos-miriam-rodriguez.html> [Consulta: 25 de febrero, 2025].
- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón y YANGALI VARGAS, Jorge, “Presentación”, en José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali Vargas (coords.), *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?* Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 2016, pp. 13-20.
- ÁLVAREZ, Jorge, “Las muertas de Juárez. Bioética, género, poder e injusticia”. *Acta Bioethica*, 2, Año IX (2003), pp. 219-228.
- ÁNGELES LUENGO, María y Carillo de la Peña, María Teresa, “La psicopatía”, en *Manual de psicopatología*, vol. II. s.e., s.l., s.f., p. 484. [En línea]: https://www.academia.edu/40757692/SEMANA_5_Psicopat%C3%ADa [Consulta: 30 de abril, 2023].
- APA, *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5* (trad. Ricardo Restrepo). American Psychiatric Association, Washington D. C., 2014, 438 pp.
- ARISTÓTELES, *Poética*, II (ed. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 3ª ri., 1974, 542 pp. [Biblioteca Románica hispánica, IV. Textos, 8].
- BÁEZ AYALA, Susana, “Los colores del amanecer: La dramaturgia social en Ciudad Juárez”, en Víctor Orozco (coord.), *Chihuahua HOY 2006: Visiones de su historia, economía, política y cultura Tomo IV*. Instituto Chihuahuense de la Cultura; Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2006, pp. 255-284.
- _____, “Presentación”, en Edeberto “Pilo” Galindo, *Antología Teatral: Tomo I*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2016, pp. 7-9.
- CAMPBELL MANJARREZ, Ysla, *San Lorenzo o la persecución de los cristianos* (pról. Ricardo Vigueras). Editorial Grupo Destiempos, Ciudad de México, 2021, 58 pp.
- CANO, Arturo, “Lomas de Poleo: lucha entre pobreza y avaricia”, *La Jornada* (19 de marzo, 2009) [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/2009/03/19/sociedad/048n1soc> [Consulta: 18 de noviembre de 2023].
- CASTAÑÓN, Araly, “Feminicidios en Juárez III: La niña que nació marcada”. *Ciper* (10 de agosto, 2015) Actualidad, Violencia en México [En línea]: <https://www.ciperchile.cl/2015/08/10/femicidios-en-juarez-iii-la-nina-que-nacio-marcada/> [Consulta: 29 de mayo, 2024].
- CHAMPO SÁNCHEZ, Nimrod Mihael, “La víctima en el derecho penal”, en Campos Domínguez, Fernando Garardo *et al.* (coords.), *Entre libertad y castigo: dilemas del Estado contemporáneo*. UNAM, s.l., 15 de diciembre, 2015, pp. 237-246. [En línea]: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3104/13.pdf> [Consulta: 07 de marzo, 2026]. [Libros (Biblioteca Jurídica Virtual)].
- CHAUVET, Elina, *Zapatos Rojos: Instalación* [En línea]: <https://www.elinachauvet.art/zapatos-rojos> [Consulta: 8 de septiembre, 2023].
- CHÁVEZ, Perla y VALENCIA, Ilse, “Violencia sexual infantil, problema de salud pública”, en *Gaceta UNAM*, 18 de noviembre, 2024 [En línea]: <https://www.gaceta.unam.mx/violencia-sexual-infantil-problema-de-salud-publica/> [Consulta: 9 de mayo, 2025].

- CHERRY, Kendra, “What Is the Halo Effect?”. *Verywellmind* (24 de octubre, 2022) [En línea]: <https://www.verywellmind.com/what-is-the-halo-effect-2795906> [Consulta: 10 de abril, 2023]
- CHIRINOS BRAVO, Karín, “Visibilizando otras narrativas de la nación en el discurso dramático de Perla de la Rosa”. *Cultura Latinoamericana*, 2, 32 (julio-diciembre, 2020), pp. 142-168 [En línea]: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.32.2.6> [Consulta: 13 de octubre, 2023].
- Centro Nacional de las Artes, “Antonio Zúñiga”. Secretaría de Cultura. [En línea]: <https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/antonio-zuniga/> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].
- COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS, *Marisela Escobedo Activista social y víctima que protestaba por el feminicidio de su hija Rubí*. Secretaría Ejecutiva, Noticia [En línea]: <https://www.cndh.org.mx/noticia/marisela-escobedo-activista-social-y-victima-que-protestaba-por-el-feminicidio-de-su-hija> [Consulta: 26 de febrero, 2025].
- Coordinación Nacional de Literatura CNL, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA). “Antonio Zúñiga”, en *Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las letras mexicanas [En línea]: <http://www.elem.mx/autor/datos/106937> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].
- _____, “Edeberto Galindo”, en *Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las letras mexicanas [En línea]: <http://www.elem.mx/autor/datos/108576> [Consulta: 20 de noviembre, 2024].
- Congreso General de los Estados Unidos Mexicanos. *Ley General de Víctimas*. Ley publicada el 9 de enero de 2013, Última reforma 01 de abril de 2024. [En línea]: <https://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Federal/html/wo83189.html> [Consulta: 07 de marzo, 2026].
- DUBATTI, Jorge, *El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino*. Cena 15, s.l., s.f., 16 pp. [En línea]: <https://pdfs.semanticscholar.org/6960/e7a992bae7666b3a504cccbbdb74652cfa62.pdf> [Consulta: 16 de mayo, 2024].
- DUPEYRÓN, Natasha, “Episodio 01-Sagrario”, en 10 mujeres [En línea]: <https://www.diezmulheres.com/escucha-sus-historias/diezmulheres/sagrario> [Consulta: 29 de mayo, 2024].
- End Child Prostitution, Child Pornography And Trafficking of children for sexual purposes (ECPAT) Guatemala, “Capítulo IV: Revictimización”, en *Revictimización qué es y cómo prevenirla*. Asociación para la Eliminación de la Prostitución, Pornografía, Turismo, Tráfico Sexual de Niñas, Niños y Adolescentes – ECPAT/Guatemala, 2010, pp. 12-20.
- ESCUADERO NAFS, Antonio, POLO USAOLA, Cristina *et al.*, “La persuasión coercitiva, modelo explicativo del mantenimiento de las mujeres en una situación de violencia de género. I: Las estrategias de la violencia”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 95 (julio-septiembre, 2005), pp. 85-117 [En línea]: https://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S0211-57352005000300006&script=sci_arttext [Consulta: 30 de marzo, 2025].
- FLORES BONILLA, Paula, en Verónica Martínez, “Una escultura contra el olvido: justicia plena para María Sagrario”. *La verdad Juárez* [En línea]: <https://laverdadjuarez.com/2024/04/30/una-escultura-contra-el-olvido-justicia-plena-para-maria-sagrario/> [Consulta: 29 de mayo, 2024].

- FLORES SIMENTAL, Raúl, GUTIÉRREZ, GUTIÉRREZ ROA, Efrén y VÁZQUEZ REYES, Oscar., *Paso del Norte en el siglo XXI: breve historia de Ciudad Juárez*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2010, 130 pp. [Col. Bi-Centenario].
- FUENTES, Carlos, “Malitzin de las maquilas”, en *Cuentos Completos* (pról., comp. y ns. Omegar Martínez). Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2013, pp. 581-601 [Letras Mexicanas].
- GALÁN JIMÉNEZ, Jaime Sebastián y FIGUEROA VARELA, María del Rocío, “Gaslighting. La invisible violencia psicológica”. *UARICHA Revista de Psicología*, 32, 14 (enero-abril, 2017), pp. 53-60. [En línea]: http://www.revistauaricha.umich.mx/ojs_uaricha/index.php/urp/article/view/151/137 [Consulta: 10 de abril, 2023].
- GALINDO, Edeberto, *Lomas de Poleo: Morir con las alas plegadas*, en *Edeberto Galindo: Teatro* (ed. Enrique Mijares). Siglo XXI/Universidad Juárez del Estado de Durango/Espacio Vacío, Durango/Ciudad de México, 2006, pp. 99-130.
- GARCÍA DELGADO, Elpidia, *Ellos saben si soy o no soy*. Ficticia Editorial/Gobierno del Estado de Chihuahua/Instituto Chihuahuense de la Cultural/CONACULTA, Ciudad de México, 2014, 140 pp.
- GONZÁLEZ DE LA VARA, Martín, *Breve historia de Ciudad Juárez y su región*. El Colegio de Chihuahua/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2ª ed. 2009, ri. 2017, 183 pp.
- GARCÍA REYES, Karina, “Por qué fracasa la ‘guerra contra el narcotráfico’: entrevista a 33 ex narcos mexicanos para quienes morir ‘es un alivio’”. *Nexos* (9 de enero, 2020). México [En línea]: https://www.nexos.com.mx/?p=46485#at_pco=jrcf-1.0&at_si=5e1d1424cac79e7a&at_ab=per-2&at_pos=0&at_tot=3 [Consulta: 19 de enero, 2025].
- GÓMEZ, Carolina, Villaseñor, Alexia y Hernández, Lilián, “Mujeres violentadas acusan indolencia de las autoridades, sus agresores siguen impunes y sin sentencias”. *La Jornada* (10 de marzo, 2026), Política [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/noticia/2026/03/08/politica/mujeres-violentadas-acusan-indolencia-de-las-autoridades-sus-agresores-siguen-impunes-y-sin-sentencias> [Consulta: 10 de marzo, 2026].
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Huesos en el desierto*. Anagrama, Barcelona, 2002, 344 pp.
- GONZÁLEZ RAMOS, Ana M. y TORRADO MARTÍN-PALOMINO, Esther, “Cosificación y mercantilización de las mujeres: las tecnologías como instrumento de violencia”. *Sociología y Tecnociencia*, 9, 1 (2019), pp. 1-8.
- GUERRERO GUADARRAMA, Laura, *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2012, 144 pp.
- HARTMANN, Heidi, “Un Matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo”. *Fundació Rafael Campalans*, 88 (1996), 32 pp. [En línea]: <https://fcampalans.cat/archivos/papers/88.pdf> [Consulta: 20 de abril, 2023].
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu* (est. Volker Rühle, trad. Joaquín Chamorro Mielke). Gredos/RBA, México, 2024, 535 pp.
- HERNÁNDEZ LUGAY, Lindsay Priscila, “La violencia en el teatro de Guadalajara. Planteamientos de la actualidad”, en José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali Vargas (coords.), *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿Ética y/o estética?* Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2016, pp. 337-346.

- INEGI, *Estadísticas a propósito del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer*. 23 de noviembre de 2023, 24 pp. [En línea]: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2023/EAP_VCM_23.pdf [Consulta: 8 de mayo, 2025].
- _____, “La medición del feminicidio en México”. En *números. Documentos de análisis y estadísticas: Cuaderno* 28. 2024, pp. 16 y 20. [En línea]: https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/889463916284.pdf [Consulta: 25 de agosto, 2025].
- _____, “Violencia contra las mujeres en México” [En línea]: <https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/> [Consulta: 19 de marzo, 2025].
- INFOCOP, “El miedo, la vergüenza o la culpabilidad, son algunas de las razones por las que las víctimas de violencia de género no denuncian” (17 de septiembre, 2015) [En línea]: <https://www.infocop.es/el-miedo-la-verguenza-o-la-culpabilidad-son-algunas-de-las-razones-por-las-que-las-victimas-de-violencia-de-genero-no-denuncian/> [Consulta: 9 de marzo, 2026].
- ISEP, “La Familia y el Abuso sexual infantil”, en *Blog* (4 de febrero, 2020) [En línea]: <https://www.isep.es/actualidad-psicologia-clinica/abuso-sexual-infantil-intrafamiliar/> [Consulta: 02 de mayo, 2025].
- JAEN CORTÉS, Claudia Iveth, RIVERA ARAGÓN, Sofía *et al.*, “Violencia de Pareja en Mujeres: Prevalencia y Factores Asociados”. *Acta de investigación psicológica*, 3, 5 (2015) [En línea]: <https://www.redalyc.org/journal/3589/358943649010/html/> [Consulta: 18 de marzo, 2025].
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela, “Feminicidio, delito contra la humanidad”, en *Feminicidio, justicia y derecho*. Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe, 2017, pp. 357-370 [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv253f4j3.22?seq=1> [Consulta: 27 de enero 2025].
- LUQUE, Gino, “Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia”. *Pausa*, 30 (2008) [En línea]: <https://www.revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro-memoria-y-violencia/> [Consulta: 29 de mayo, 2024].
- MALUENDA TORO, Sebastián Andrés, “Abuso sexual infantil en tiempos de COVID-19”. *Revista Cubana de Pediatría*, 94 (20 de mayo, 2022), 18 pp. [En línea]: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75312022000500013 [Consulta: 2 de mayo, 2025].
- MARTÍNEZ, Martha, “Cuatro mil desaparecidas en Ciudad Juárez: Soberanes”. *Cimacnoticias* (22 de julio, 2003) [En línea]: <https://cimacnoticias.com.mx/2003/07/22/cuatro-mil-desaparecidas-en-ciudad-juarez-soberanes/#gsc.tab=0> [Consulta: 3 de noviembre de 2023].
- MARTÍNEZ, Verónica, “Una escultura contra el olvido: justicia plena para María Sagrario”. *La Verdad Juárez* [En línea]: <https://laverdadjuarez.com/2024/04/30/una-escultura-contra-el-olvido-justicia-plena-para-maria-sagrario/> [Consulta: 29 de mayo, 2024].
- MARTÍNEZ CERDA, Ma. De Lourdes y Rosales Piña, Consuelo Rubí, “La Indefensión Aprendida: un asunto de interés para el estudio de procesos psicológicos y sociales”. *Sinergias educativas*, 4, 1 (enero-junio, 2019), pp. 23-45 [En línea]: <https://goo.su/slbGtE> [Consulta: 28 de enero, 2025].
- MARTÍNEZ VELASCO, Cintia, “El femi-geno-cidio y el trabajo de maquilas en México”. *Jacobin* (29 de diciembre, 2021), México, Feminismo/Trabajo [En línea]: <https://jacobinlat.com/2021/12/el-femi-geno-cidio-y-el-trabajo-de-maquilas-en-mexico/> [Consulta: 18 de septiembre, 2024].

- MEDINA NÚÑEZ, Ignacio y Medina Villegas, Adriana, “Violencia contra las mujeres en las relaciones de pareja en México”. *Intersticios sociales*, 18 (septiembre, 2019) [En línea]: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642019000200269#fn2 [Consulta: 18 de marzo, 2025].
- MIHAI, Teodora, *La civil* (dir. Teodora Mihai; mús. Jean-Stephane Garbe; elenc. Arcelia Ramírez, Álvaro Guerrero, Ayelén Muzo; guion Habacuc Antonio de Rosario y Teodora Mihai; fot. Marius Panduru; mont. Alain Dessauvage). Bélgica/Rumania/México, 2021, 140 min. [Película].
- MIJARES, Enrique, “Prólogo”, en *En la frontera Norte. Ciudad Juárez y el teatro* (coord., comp., y pról. Enrique Mijares). Instituto Chihuahuense de la Cultura/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad de México, 2008, pp. 7-21 [Colección coediciones].
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia Estela, *Trama de una Injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. El Colegio de la Frontera Norte/Miguel Ángel Porrúa, Tijuana, 2009, 324 pp.
- MORA, Guadalupe de la, *Amor impune*, en *En la frontera Norte. Ciudad Juárez y el teatro* (ed. Enrique Mijares). Instituto Chihuahuense de la Cultura/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, 2008, pp. 203-223.
- National Child Traumatic Stress Network, *Cómo afrontar el Shock del Abuso Sexual Intrafamiliar*. Our Kids [En línea]: <https://ourkidscenter.com/espanol/como-afrontar-el-shock-del-abuso-sexual-intrafamiliar/> [Consulta: 2 de mayo, 2025].
- NORANDI, Mariana, “Estrellas enterradas muestra el drama de Ciudad Juárez”. *La Jornada* (9 de noviembre, 2002), Espectáculos [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/2002/11/09/23an1esp.php?printver=0> [Consulta: 16 de mayo, 2024].
- PALACIOS, Lourdes, “Sublimación, arte y educación en la obra de Freud”. *Revista intercontinental de psicología y educación*, 9, 2 (julio-diciembre, 2007), pp. 13-24 [En línea]: <https://acortar.link/bFotVr> [Consulta: 09 de marzo, 2026].
- PASTRANA, Daniela, “Más que matar porque puedo, matar para ser alguien. Juárez, el laboratorio”. *Pie de página* (26 de mayo, 2021) Mujeres y feminismos [En línea]: <https://piedepagina.mx/mas-que-matar-porque-puedo-matar-para-ser-alguien-juarez-el-laboratorio/> [Consulta: 29 de mayo, 2024].
- PEQUEÑO RODRÍGUEZ, Consuelo, “Ciudad maquiladora por excelencia”, en Víctor Orozco (coord.), *Ciudad Juárez. la nombradía varia. Desde sus orígenes hasta la actualidad*. T. II. Milenio/Multimedios/appEditorial, s/l, 2012, pp. 119-135 [Biblioteca Milenio de Historia].
- PÉREZ OSORIO, Carlos, *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (dir. Carlos Pérez Osorio; mús. Amado López; prod. Vice Studios Latin America, Scpio; guion Carlos Pérez Osorio; fot. Alex Pedraza). Netflix, México, 2020, 109 min. [Documental].
- PRIETO-URSÚA, María, “Sobre la posibilidad de perdón en el abuso sexual infantil”. *Papeles del Psicólogo*, 1, 44 (2023), pp. 28-35 [En línea]: <https://www.papelesdelpsicologo.es/pdf/3008.pdf> [Consulta: 06 de mayo, 2025].
- RADFORD, Jill y RUSSELL, Diana, en Jill Radford y Diana Russell (eds.), “Preface”, en *Femicide: The politics of Woman Killing*. Twayne Publishers/Maxwell Macmillan Canada/Maxwell Macmillan International, New York/Ontario, 1992, pp. XI-XV.
- REDACCIÓN, “Antonio Zúñiga”. Mala letra Libros, sec. Dramaturgos [En línea]: <https://libros.malalettra.com/dramaturgos/antonio-zuniga/> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].

- _____, “¡Ahí están las masacres!, se burla AMLO del *Reforma* por su portada de hoy”. *Noroeste*, (18 de septiembre, 2020) [En línea]: <https://www.noroeste.com.mx/nacional/ahi-estan-las-masacres-se-burla-amlo-del-reforma-por-su-portada-de-hoy-BYNO1208876> [Consulta: 10 de enero, 2026].
- _____, “Ciudad Juárez concentra el 60% de la pornografía infantil que se produce en el país, alertan activistas”. *LatinUs*, México, 24 de enero, 2025 [En línea]: https://latinus.us/portada/2024/1/24/ciudad-juarez-concentra-el-60-de-la-pornografia-infantil-que-se-produce-en-el-pais-alertan-activistas-106152.html?fbclid=IwY2xjawKKfh9leHRuA2FlbQIxMABicmlkETFsdm1ua0pqU1FzTXJVd0VaAR7nnOzI_Zj5Eb833ydcHhhU7bvzsk05jf7ZvNfAs9IgsW6MhsZ9gcrbOq4TXQ_aem_xNKHMPWy2KKQJUWBMWZ4zw [Consulta: 9 de mayo, 2025].
- _____, “Elpidia García” [En línea]: <https://literatura.inba.gob.mx/6116-la-escritora-gloria-gervitz-autora-de-migraciones-ser%C3%A1-reconocida-como-una-protagonista-de-la-literatura-mexicana.html> [Consulta: 01 de octubre, 2024].
- _____, “Guadalupe de la Mora Covarrubias”. *The Magdalena Project* [En línea]: <https://themagdalenasproject.org/en/users/tel%C3%B3n-de-arena> [Consulta: 27 de noviembre, 2024].
- RIZO-MARTÍNEZ, Lucía-Ester, DUEÑAS-MORENO, Lizeth *et al.*, “El Síndrome de Estocolmo en Mujeres Mexicanas Víctimas de Violencia de Pareja”. *Anuario de Psicología Jurídica*, 30 (2020), pp. 55-62 [En línea]: <https://doi.org/10.5093/apj2019a16> [Consulta: 6 de abril, 2025].
- ROMÁN BAHENA, Alejandro, *Perlas a los cerdos*. FOEM/Gobierno del Estado de México, Toluca de Lerdo, Estado de México, 2012, 128 pp.
- ROSA, Perla de la, *Antígona: Las voces que incendian el desierto*, en *Teatro en Territorio de Guerra* (prol. Ricardo Vigueras). Paso de Gato/Telón de Arena, Ciudad de México, 2022, pp. 27-58. [Anatomías Textuales].
- _____, “Un grito en el desierto: (guion para dramafilme)”, en Perla de la Rosa, *Teatro en territorio de guerra* (pról. Ricardo Vigueras, entrev. J. Chabaud). Paso de Gato/Telón de Arena Ediciones, Ciudad de México, 2022, pp. 219-253. [Anatomías textuales].
- _____, en Josefina Martínez, “VIDEO: Perla de la Rosa, la actriz juarense que quería dedicarse a la medicina”. *Norte digital* (19 de septiembre, 2023), sec. Frontera [En línea]: <https://nortedigital.mx/video-perla-de-la-rosa-la-actriz-juarense-que-queria-dedicarse-a-la-medicina/> [Consulta: 26 de noviembre, 2024].
- ROSAS, Sandra, “‘Sentí la obligación de escribir sobre la trata y los feminicidios’: ‘Pilo’ Galindo, dramaturgo juarense”. *SinEmbargo* (29 de febrero, 2020) [En línea]: <https://www.sinembargo.mx/29-02-2020/3739179> [Consulta: 30 de abril, 2023].
- SALAZAR MENDOZA, Margarita, “La literatura juarense: entre el realismo y la historia reciente”. *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 46, 23 (julio-diciembre, 2014), pp. 360-387 [En línea]: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85930565014> [Consulta: 20 de noviembre, 2024].
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos, *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: Sistema expresivo y valor poético*. Visor Libros, Madrid, 2015, 231 pp.
- SÁNCHEZ, José Antonio, “Ética y Representación: Teatralidad artística y teatralidad social”, en *Ciclo de Conferencias de las Artes 2017 #13*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (31 de agosto, 2017), 62 min. [Conferencia].

- SÁNCHEZ MARTÍN, Eva, “Feminicidio y Maquila en Ciudad Juárez”. *Revista D’Estudis De la Violència*, 2 (abril-junio, 2007), 12 pp. [En línea]: https://artecontraviolenciadegenero.org/?wpfb_dl=1 [Consulta: 18 de septiembre, 2024].
- SARMIENTO, Sergio, “El pueblo soy yo”. *El Diario de Chihuahua* (16 de septiembre, 2024) [En línea]: <https://www.eldiariodechihuahua.mx/opinion/2024/sep/15/el-pueblo-soy-yo-645633.html> [Consulta: 10 de enero, 2026].
- SAURA CLARES, Alba y GUERRERO LLORENTE, Isabel, “Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena”. *Cartaphilus Revista de investigación y crítica estética*, 14 (2016), pp. 238-246.
- Secretaría de Cultura, “Perla de la Rosa gana el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2022”. Prensa (13 de abril, 2022), Comunicado [En línea]: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/perla-de-la-rosa-gana-el-premio-nacional-de-dramaturgia-juan-ruiz-de-alarcon-2022> [Consulta: 26 de noviembre, 2024].
- SERVÍN, Enrique, *Anirúame. Historias de los tarahumaras de los tiempos antiguos*. Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, Oaxaca, 2015, pp. 29-30.
- Sistema Nacional de Protección de Niñas, Niños y Adolescentes. “¿Qué es, cómo prevenir y cómo actuar ante la violencia sexual infantil?”, en *Blog. Gobierno de México* (20 de agosto, 2021) [En línea]: <https://www.gob.mx/sipinna/articulos/que-es-como-prevenir-y-como-actuar-ante-la-violencia-sexual-infantil?idiom=es> [Consulta: 02 de mayo, 2025].
- _____, “Violencia en el noviazgo: no es amor, no es amistad”, en *Blog. Gobierno de México* (19 de febrero, 2019) [En línea]: <https://www.gob.mx/sipinna/articulos/violencia-en-el-noviazgo-no-es-amor-no-es-amistad?idiom=es> [Consulta: 18 de marzo, 2025].
- SÓFOCLES, *Tragedias* (intr. José S. Lasso de la Vega; trad. y ns. de Assela Alamillo). Gredos, Madrid, 1981, 579 pp. [Biblioteca Clásica Gredos, 40].
- Staff, Gobierno Municipal [En línea]: <https://www.juarez.gob.mx/noticia/3581/encabeza-cruz-prez-cullar-arranque-de-tramites-de-escriuracin-de-propiedad-de-420-familias-de-lomas-de-poleo> [Consulta: 19 de noviembre, 2023].
- Subsecretaría de Derechos Humanos, *Población y Migración, Impacto de la pandemia en niños y niñas*. Secretaría de Gobernación, 19 de agosto, 2021, 10 pp. [En línea]: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/663012/CPM_Segob_Impacto_pandemia_en_nin_as_y_ninos_ok_19ago21.pdf [Consulta: 8 de mayo, 2025].
- Suprema Corte de Justicia de la Nación, “Víctima”, en *Tesaurus*. [En línea]: <https://tesauro.scjn.gob.mx/vocab/index.php?tema=734&%2Fvictima=> [Consulta: 07 de marzo, 2026].
- TORRES RUIZ, Gladis. “Priista negligente y omiso en feminicidio, aspira a senaduría”, *Cimacnoticias* (18 de mayo, 2012) [En línea]: <https://cimacnoticias.com.mx/2012/05/18/priista-negligente-y-omiso-en-feminicidio-aspira-a-senaduria/#gsc.tab=0> [Consulta: 17 de noviembre de 2023].
- Tv Azteca, Cd. Juárez, “Salvemos los lunes de teatro presenta ‘La Liga’, una puesta en escena de Edeberto ‘Pilo’ Galindo”. *Tv Azteca Cd. Juárez* (25 de junio, 2024), sec. Noticias [En línea]: <https://www.aztecaciudadjuarez.com/noticias/la-liga-obra-dramatica-pilo-galindo> [Consulta: 20 de noviembre, 2024].
- UNICEF, *Manual para el tratamiento de niños, niñas y adolescentes víctimas sobrevivientes de agresiones sexuales*. UNICEF, Panamá, 2021, 316 pp. [En línea]: <https://www.unicef.org/panama/media/6061/file/Manual%20para%20el%20tratamiento%2>

- [0de%20ni%C3%B1os,%20ni%C3%B1as%20y%20adolescentes%20v%C3%ADctimas%20sobrevivientes%20de%20agresiones%20sexuales.pdf](#) [Consulta: 2 de mayo, 2025].
- URIBE ARZATE, Enrique y Romero Sánchez, Jesús, “Vulnerabilidad y victimización en el Estado mexicano”. *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, 14, 42 (mayo-agosto, 2008), pp. 75-95 [En línea]: <https://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v14n42/v14n42a3.pdf> [Consulta: 07 de marzo, 2026].
- VALENCIA TRIANA, Sayak, *Capitalismo gore*. Melusina, Barcelona, 2010, 238 pp.
- VELASCO VARGAS, Magali, “Enfermedades y cuerpos de/en las maquilas: *Ellos saben si soy o no soy*, miradas de Elpidia Cachi García”, en María Eugenia Flores Treviño y Rosa María Gutiérrez García (comps.), *Cuerpos, subjetividades y (re)configuraciones de género*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2018, pp. 137-157 [En línea]: https://www.academia.edu/38668576/Enfermedades_y_cuerpos_de_en_las_maquilas_Ellos_saben_si_soy_o_no_soy_miradas_de_Elpidia_Cachi_Garc%C3%ADa [Consulta: 01 de octubre, 2024].
- _____, “Frontera y necronarrativas en Ciudad Juárez”, en Nora Danira López Torres, Marlon Martínez Vela y Josué Sánchez Hernández (coords.), *Literatura mexicana del norte*. El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, San Luis Potosí, 2019, pp. 143-160.
- VERGARA, Liliana, YISELABUCHAR, Lesly *et al.*, *Dependencia emocional como factor de riesgo para la aparición del Síndrome de Estocolmo en mujeres víctimas de la violencia de pareja en el municipio Chigorodó* (dir. Milena Pinto). Corporación Universitaria Minuto de Dios, Chigorodó, 2016, p. 46 [Trabajo de Grado presentado para obtener el Título de Psicólogo].
- VIGUERAS, Ricardo, *Aquí es frontera de lobos: Ciudad Juárez como territorio mítico. Del western a la narcoficción*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 2020, 389 pp.
- _____, “Prólogo”, en Perla de la Rosa, *Teatro en territorio de guerra* (pról. R. Vigueras, entdor. J. Chabaud). Paso de Gato/Telón de Arena, Ciudad de México, 2022, pp. 9-18.
- VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth, “Necroescrituras, las muertes duras y los sujetos endriagos”. *Sincronía*, 77 (2020), pp. 265-283.
- WASHINGTON VALDEZ, Diana, *Cosecha de Mujeres: Safari en el desierto mexicano*. Océano, Ciudad de México, 2005, 364 pp.
- WOLDENBERG, José, “El Estado soy yo”. *Nexos*, (19 de abril, 2023), [En línea]: <https://josewoldenberg.nexos.com.mx/el-estado-soy-yo/> [Consulta: 10 de enero, 2026].
- ZÚÑIGA, Antonio, *Estrellas enterradas: Obra de teatro en cinco postes y un prólogo*, en Gerardo Mancebo del Castillo, Humberto Leyva *et al.*, *Teatro de la gruta* (pres. Luis Mario Moncada). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Helénico, Ciudad de México, 2001, pp. 233-281.
- ZIZEK, Slavoj, *Sublime objeto de la ideología* (trad. Isabel Vericat Núñez). Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, 302 pp. [En línea]: <https://archive.org/details/zizek-el-sublime-objeto-de-la-ideologia/page/n1/mode/2up> [Consulta: 2 de enero, 2025].
- ZURITA, Belén, “¿Por qué las mujeres no denuncian la violencia de género?”, en *Por ti mujer*, Violencia de género (24 de noviembre, 2021) [En línea]: <https://asociacionportimujer.org/por-que-las-mujeres-no-denuncian-la-violencia-de-genero/> [Consulta: 10 de marzo, 2026].