

2016-01-01

# Construcción de subjetividades identitarias y su relación espacial: tres representaciones teatrales del feminicidio en Ciudad Juárez

Nidia Mariana Reyes

University of Texas at El Paso, nmreyes4@miners.utep.edu

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.utep.edu/open\\_etd](https://digitalcommons.utep.edu/open_etd)



Part of the [English Language and Literature Commons](#), [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Gender and Sexuality Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

## Recommended Citation

Reyes, Nidia Mariana, "Construcción de subjetividades identitarias y su relación espacial: tres representaciones teatrales del feminicidio en Ciudad Juárez" (2016). *Open Access Theses & Dissertations*. 935.  
[https://digitalcommons.utep.edu/open\\_etd/935](https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/935)

CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES IDENTITARIAS Y SU RELACIÓN  
ESPACIAL: TRES REPRESENTACIONES TEATRALES DEL FEMINICIDIO  
EN CIUDAD JUÁREZ

NIDIA M. REYES  
MASTER'S PROGRAM IN SPANISH

APPROVED:

---

María Socorro Tabuenca Córdoba, Ph.D., Chair

---

Sandra Garabano, Ph.D.

---

Miguel López, Ph.D.

---

Charles Ambler, Ph.D.  
Dean of the Graduate School

Copyright ©

by

Nidia M. Reyes

2016

CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES IDENTITARIAS Y SU RELACIÓN  
ESPACIAL: TRES REPRESENTACIONES TEATRALES DEL FEMINICIDIO  
EN CIUDAD JUÁREZ

by

NIDIA M. REYES, B.A.

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of  
The University of Texas at El Paso  
in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of Languages and Linguistics  
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

May 2016

# Índice

Índice .....	iv
Introducción .....	1
Metodología .....	2
Teatro y compromiso social.....	6
Selección del <i>corpus</i> .....	7
Las obras .....	9
El feminicidio .....	11
Capítulo 1: Identidades femeninas y transgresión del patriarcado.....	18
1.1 Ciudad Suárez o el mundo de objetivación de la mujer pública.....	21
1.2 <i>Jauría</i> y el caso doméstico excepcional.....	40
1.3. “La mujer que busca” y el activismo en <i>La ciudad de las moscas</i> .....	54
Consideraciones finales .....	69
Capítulo 2: Representación masculina y formas de dominación.....	72
2.1 Los “Tlatoanis” de Suárez.....	73
2.2 Rito y simbolismo en <i>Jauría</i> .....	99
2.3. Angustia y conciencia en <i>La ciudad de las moscas</i> , otro caso excepcional.....	121
Recapitulación .....	136
Capítulo 3: Un recorrido por Ciudad Juárez y sus mitos.....	140
3.1 Ideología y consagración del mito.....	142
3. 2 Ensamblando la ciudad .....	163
3.3. Apocalipsis en el desierto .....	176
Para visitar el espacio.....	188
Conclusiones.....	191
References.....	203
Vita .....	214

## Introducción

In June 1993 Ciudad Juárez woke up to terrible news. Something inexplicable and unbelievable had happened: nine young female bodies were found in the city's outskirts. All nine deaths were apparently perpetrated by an alleged serial killer. The most stunning part of the discovery at that time was that there was no indication in modern México's crime history of any other act of similar nature and magnitude... ("Transnational Narratives" 75)

El arte es un reflejo del mundo y de la sociedad encaminado a crear un efecto transformador en el público. Esto es evidente cuando como espectadores nos enfrentamos a una obra teatral o a un performance<sup>1</sup> que nos lleva a concientizar sobre lo presentado y sobre cómo se relaciona con el mundo que nos circunda. Por ello es necesario reflexionar sobre sobre los temas que se representan y la manera en la que lo hacen. Así, en el presente trabajo me propongo realizar un análisis de tres obras de teatro que incluyen un tema muy cercano a mí en diversos niveles: el feminicidio en Ciudad Juárez. Las obras son: *Tlatoani* (*Las mujeres de Suárez*) de Juan Tovar (2005), *Jauría* de Enrique Mijares (2008) y *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández (2002); las tres incluidas en la antología *Hotel Juárez, dramaturgia de feminicidios* recopilada por Alan Aguilar y publicada en 2008.

---

<sup>1</sup>El diccionario de la Real Academia Española define el "performance" como "actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador, empero, su concepto es más amplio. En su libro *Performance* (2016) Diana Taylor proporciona diversos usos de la palabra, entre ellos dice que "performance is a practice and an epistemology, a creative doing, a methodological lens, a way of transmitting memory and identity, and a way of understanding the world" (39). Para más acercamientos del término "performance" o "performatividad" que le es adyacente, véase *Dispossession: The Performative in the Political* (2013) de Judith Butler y *Performance Art: From Futurism to the Present* (2001) de Roselee Goldberg, entre otros.

Esta investigación tiene dos objetivos generales: determinar los puntos de encuentro y de quiebre que presentan las obras en la construcción de sus personajes, y dilucidar cómo interactúan con el espacio literario de Ciudad Juárez. Mediante el cumplimiento de los objetivos anteriores me propongo identificar la manera en la que el feminicidio es concebido en las obras y, sobre todo, intentar comprender cómo funciona el compromiso social en las representaciones artísticas.

## **METODOLOGÍA**

Este estudio tiene dos objetivos generales: determinar los puntos de encuentro de las obras de teatro en la representación de sus personajes haciendo una lectura de género, e identificar la relación que éstos tienen con el espacio mítico literario correspondiente a Ciudad Juárez.

Los dos ejes de estudio se desarrollarán en tres capítulos con objetivos particulares. En el primer eje se analizará si las representaciones femeninas obedecen al imaginario colectivo que las considera sujetos sumisos supeditados a la voluntad masculina; o si su representación las proyecta como personajes transgresores. Para lograr lo anterior, examinaré la forma en la que Marta, la esposa de “El Buitre” y “La mujer que busca” reaccionan frente a la subyugación que los personajes masculinos intentan imponerles. Para el estudio de la caracterización de los personajes femeninos utilizaré *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* de Marcela Lagarde, en el cual la antropóloga analiza y conceptualiza los roles que las mujeres desempeñan en la sociedad. También me apoyaré en los estudios sobre el feminicidio en Juárez de Melissa W. Wright y Alicia Schmidt Camacho, quienes ahondan en las distintas formas en las que es posible subyugar o marginalizar a las mujeres. Además, las bases teóricas de Julia Estela Monárrez

Fragoso aportarán valiosas nociones para comprender la manera en la que se construyen las identidades de los personajes.

En el segundo capítulo examinaré la configuración de los personajes masculinos. Para ello, analizaré *Tlatoani* y *Jauría* como obras que muestran dos caras de una misma moneda. Me interesa identificar cómo los autores moldean la ideología que posibilita la desvalorización y cosificación de la mujer. En esta parte recurriré a las propuestas de Giorgio Agamben y Norman Fairclough sobre el “*homo sacer*” y el “imaginario colectivo”. Además, me detendré a estudiar el sentimiento fatalista o “quiliásmico” de los personajes de *Tlatoani*, que servirá como encadenamiento al tercer capítulo.

En el estudio de *Jauría* distinguiré la manera en la cual la ideología patriarcal permea en los ámbitos público y privado, así como los mecanismos de defensa de los personajes masculinos frente a la gradual adquisición de poder e independencia de las mujeres. Un ejemplo de lo anterior será la acepción del feminicidio como un rito: cuando “El Buitre” asesina a su esposa le sirve como acto iniciático que lo integra al crimen organizado, a la vez que reafirma su hegemonía. En el análisis del feminicidio como rito, tomaré como fundamento los estudios de Rita Laura Segato, quien considera a los feminicidios crímenes que se valen del cuerpo de la mujer para manejarlo como medio comunicante y transmisor de mensajes de dominación en las relaciones de género, y entre los miembros de una cofradía de masculinidades.

Para finalizar el primer eje, compararé las figuras de Quintero y “El Buitre” —personajes envueltos en la hegemonía patriarcal—, con la de “El asesino”, quien se arrepiente de la vida criminal que llevaba y al tomar conciencia se posiciona como un personaje contrario a los dos primeros.

En el tercer y último capítulo, desarrollaré el segundo eje. En él estudiaré la representación de Ciudad Juárez como espacio mítico literario. En este sentido, voy a cuestionar cómo es que el “mito” puede adaptarse a las representaciones que *Tlatoani*, *Jauría* y *La ciudad de las moscas* proporcionan sobre la ciudad fronteriza. La primera parte se centrará en la conceptualización de Mircea Eliade en la que identifica al espacio mítico como un lugar donde existe una irrupción de elementos sagrados o extraordinarios en un tiempo que nos es lejano y donde además, hay una prominente presencia de personajes míticos. En esta primera parte los relatos de “La mujer de Lot” y “Fausto” van a ser los hilos conductores.

En seguida llevaré a cabo un ejercicio de re-estructuración de la concepción del mito. Si en la primera parte, al retomar a Eliade consideré que el personaje es el que le otorga la calidad “mítica” al espacio, en la segunda se verá lo opuesto. Esto debido a la concepción de los temas que posicionan a Ciudad Juárez tanto como un mito de la modernidad, como de su fracaso, pues son los temas que afectan a los personajes. En este mismo sentido, revisaré algunos espacios emblemáticos de Ciudad Juárez que se perciben como negativos en el imaginario colectivo, entre los que sobresalen la maquiladora y el lote baldío.

Para terminar, en la tercera parte me enfocaré en otra faceta del ambiente: la ciudad como personaje-testigo que irá de la mano con el espacio mítico que comprende a Ciudad Juárez como “epítome del mal” y antesala del apocalipsis. Aquí se consolida la evolución espacial que se había manejado en los dos apartados anteriores. En este último “lo maligno” de Ciudad Juárez escala hasta convertirse en una imagen “deformada de la realidad”. La

propuesta de “lo mítico” de María Moliner, así como el estudio de Ricardo Vigueras sobre “el mito de Ciudad Juárez” serán las guías que seguiré en esta parte.

Finalmente presentaré las conclusiones en las que será posible establecer una relación consecuente en las tres obras teatrales, tanto en la construcción de subjetividades de los personajes, como con en el espacio literario de Ciudad Juárez. De igual manera, se podrán describir las particularidades de los individuos de acuerdo con su género, y las formas en las que influyen o son influenciados por la ciudad fronteriza. En especial intentaré comprender la dimensión expresiva del teatro y la manera en la que, gracias a su capacidad comunicativa y compromiso social, ayuda a nombrar y a describir las formas de violencia que el Estado minimiza y que el imaginario colectivo descalifica. Es decir, intentaré realizar un acercamiento a la “potencialidad del arte teatral” como “comunicación viva”, como propone Mijares.

Es importante teorizar sobre el acto teatral porque la llamada “comunicación viva” tiene lugar en escena, cuando la obra se está representando. No obstante, si recordamos las palabras de Víctor Hugo Rascón Banda sobre el teatro, del cual dice que “sabemos, es para la escena, pero su publicación [y crítica] lo documenta, registra y contribuye a su divulgación” (122), se nos sugiere que realizar estudios y análisis sobre el texto en el que se basa la representación es igualmente valioso. Así, el estudio de los guiones servirá como un puente que ayude a que “estas obras pasen del papel al escenario, su verdadero y único destino” (123). Por ello, y también porque la producción académica que se enfoque en los textos de obras teatrales que incluyen al feminicidio en Ciudad Juárez son pocas, desarrollaré mi estudio sobre el guion de las tres obras.

Como preludeo del análisis, en esta introducción tocaré el tema de la dramaturgia y su potencialidad expresiva. Posteriormente explicaré el proceso que seguí para la selección del *corpus* de estudio y daré un breve resumen de las obras elegidas. Para finalizar y a manera de contextualización, expondré de forma general las distintas conceptualizaciones del feminicidio, así como el caso particular de Ciudad Juárez.

## TEATRO Y COMPROMISO SOCIAL

En el teatro “scenarios function as the framework in which thinking takes place. Neither inherently good nor bad, they can simultaneously prepare us for and/ or blind us to what is going on. They reveal cultural imaginaries, ways societies envision themselves, their conflicts and possible denouements” (Taylor 141). Para Diana Taylor el escenario adquiere un valor casi catártico porque “abre los ojos” del espectador mientras se lleva a cabo la representación de la obra teatral, que es cuando existe un intercambio entre el público, los actores y la fábula o anécdota. Partiendo de esa propuesta, el acto teatral podría ser, como lo afirma Enrique Mijares, comunicación viva (*La realidad virtual* 114), ya que existe entre todos los participantes un intercambio de información a través de la imitación y sobre todo, del acto estético.

Este suceso comunicativo toma especial importancia para este trabajo, ya que, como Mijares continúa:

las voces de tantos siglos silenciadas, reprimidas, marginadas, las voces recluidas en reservas vergonzosas, las voces sometidas a la displicencia más abyecta, las voces de las minorías, incluida la de esta gran minoría femenina del cincuenta por ciento de la humanidad, las de las etnias olvidadas, las de las diferencias menospreciadas...Todas las voces claman hoy, ninguno quiere quedarse callado por más tiempo y estos dramaturgos mexicanos dando muestra del poder comunicador, del poder vivo, presencial e interactivo del teatro en esta época, se hacen eco de todas esas voces, las

recogen y forman con ellas la dramaturgia vigente que nos obsequian con un desprendimiento y un tesón inusitados... (*La realidad* 149).

Mijares resalta el poder expresivo y transformador del teatro, asimismo considera que “retomar las voces” de quienes han sido silenciados es obligación del autor. Lo señalado por el dramaturgo combina de manera evidente el objetivo estético de la obra con el compromiso social. Con una idea similar a la de Mijares, el artista visual William Pope declara en *Performance* que “I am more provocateur than activist. My focus is to politicize disenfranchisement, to make it neut, to reinvent what’s beneath us, to remind us where we all came from” (9). A partir del concepto del teatro como “comunicación viva” propuesta por Mijares y del artista como un “provocador” de la sociedad, el análisis de obras teatrales o de cualquier otro tipo de performance es una acción atrayente y que visibiliza aún más su valor comunicativo y artístico.

Sin embargo, cuando tuve mi primer acercamiento con representaciones artísticas que abordaban el feminicidio, me percaté que a pesar de que existían obras teatrales al respecto, la crítica sobre ellas era muy poca. Por ello, me planteé la posibilidad de aplicar el estudio teórico de la literatura al análisis de una manifestación artística prolifera en los últimos años como lo es la dramaturgia del feminicidio en México. Así, entretener lo que Mijares llama “comunicación viva”, el “compromiso social” y el arte con una realidad histórica cercana a mí se presentó como un reto complejo y como el inicio de una interesante investigación.

#### **SELECCIÓN DEL *CORPUS*...**

Al revisar la prolífica obra literaria del feminicidio, la antología *Hotel Juárez: dramaturgia de feminicidios* (2008) reunida por Alan Aguilar me atrajo rápidamente, ya que ofrecía perspectivas variadas para representar el feminicidio. Empero, la extensión de

las obras y la originalidad de sus propuestas, que van desde el espacio y el tiempo fragmentado, hasta la inclusión de elementos realistas, costumbristas y surrealistas<sup>2</sup>, complicaron la inclusión de todas ellas dentro de mi análisis. No era suficiente reducir mi *corpus* a una antología, entonces opté por “clasificar” de cierta manera el tratamiento que en cada una se les daba a los personajes y encontré que en su mayoría, se buscaba retratar únicamente el sufrimiento de la mujer y su victimización<sup>3</sup>.

También encontré obras que manejaban la figura de la mujer de manera más compleja. Más allá de considerar a la mujer sólo como víctima (y representarla después de su asesinato), y como personaje univoco y homogéneo, estas obras la dibujaban como un personaje multifacético, que antes de ser víctima era miembro de una sociedad donde participaba en distintas dinámicas sociales subyugadoras, pero también transgresoras. En estas piezas, la mujer tiene una “naturaleza” doble: desafía lo establecido y sorprende al público. En ellas las palabras de Gloria Anzaldúa: “there is a rebel in me-the Shadow-Beast. It is a part of me that refuses to take orders from outside authorities. It refuses to take orders from my conscious will, it threatens the sovereignty of my rulership. It is that part of me that hates constraints of any kind, even those self-imposed. At the least hint of limitations on my time or space by others, it kicks out with both feet. Bolts” (38), tienen un modelo y un nuevo significado, así que decidí utilizarlas como objeto de estudio gracias su riqueza discursiva.

---

<sup>2</sup> *Los trazos del viento* también de Alan Aguilar es una obra que, por ejemplo, contiene mucho movimiento y muy poco diálogo. En el prefacio de la antología Victoria Martínez describe que “El enfoque kinésico produce un *performance* que abre la posible comunicación a un público internacional porque es posible entenderla sin hablar el idioma (11).

<sup>3</sup> En *Sirenas de río* de Demetrio Ávila, incluida en la antología, se muestran a las víctimas de feminicidio como sirenas que pertenecen a distintas clases sociales. Ahí, los personajes femeninos ya han sido asesinados y claman justicia entre un coro de lamentaciones; finalmente sus voces son ahogadas por un río impasible. Algo similar sucede en *Lomas de Poleo* de Edeberto Galindo, en la cual un grupo de mujeres se reúne en una humilde casa para contar anécdotas de su vida después de haber sido violentadas y asesinadas.

En mi *corpus*, *Tlatoani* (las muertas de Suárez) de Juan Tovar (2005), *Jauría* de Enrique Mijares (2008) y *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández (2002) las mujeres son personajes contestatarios, transgresores y tienen una intrincada mezcla de matices al momento de relacionarse con los personajes masculinos. Otro aspecto que me llevó a elegirlos es el hecho de que exploran el feminicidio con distintos enfoques que abarcan no sólo el acto feminicida o las implicaciones para la víctima, sino el proceso completo de su gestación, producción y asimilación por parte de todos los involucrados: el perpetrador, la víctima, sus familiares, y la sociedad que en ocasiones actúa como testigo y a veces como elemento activo.

#### **LAS OBRAS**

*Tlatoani* (las muertas de Suárez) de Juan Tovar, muestra a dos personajes: a Jonathan Frye, un investigador jubilado del FBI especialista en asesinatos seriales de Estados Unidos, y al teniente de la policía juarense Valentín Quintero. Después de un día de trabajo y exploración por la ciudad, llegan al bar “Tlatoani” donde conversan sobre los feminicidios de Ciudad Suárez. Ahí conocen a Marta, mesera del lugar, y comienzan a coquetear con ella. La obra se desarrolla en el espacio del “Tlatoani” en un tiempo corto. La conversación, que inicialmente se encamina a tratar de descifrar la naturaleza de los feminicidios —por parte de Frye—, termina en una especie de antinomia cuando aparece la posibilidad de que Frye se convierta en asesino de Marta, por mera curiosidad. En la última escena, Marta se vuelve “Marta Bárbara” y sube al escenario a hacer su *show*, que concluye con una canción-reclamo sobre el feminicidio. Mijares deja al espectador con la duda sobre cuál será final de Marta, pero su canción y las palabras de Frye y Quintero sugieren que va a ser asesinada.

*Jauría* de Enrique Mijares centra su atención en los distintos tipos de perpetradores: pandilleros, policías y personajes inmiscuidos en el crimen organizado que atacan física y sexualmente a las mujeres; y los caracteriza como animales típicos del desierto. Esta obra presenta varias historias<sup>4</sup>, pero en este estudio sólo utilizaré la que tiene como personajes a “Los tatuados”, “El Buitre” y “La esposa del Buitre”, porque en mi opinión es la narración que condensa mejor las relaciones de género. Esta obra entreteje una trama sin participación femenina directa. Utiliza en su lugar la referencialidad y da a conocer la existencia de la esposa de “El Buitre” a través de las menciones de los personajes masculinos de la obra. “La esposa” es una mujer que adquiere una marcada independencia y rompe la estabilidad familiar cuando comienza a trabajar en la industria maquiladora. A partir del cambio de “La esposa”, Mijares desarrolla una historia de violencia doméstica que culmina con la transformación de “El Buitre” en feminicida.

Finalmente, en *La ciudad de las moscas* existen tres tramas argumentales: la de una madre que en la búsqueda de su hija desaparecida llega a un lote baldío y entabla conversación con un “borracho” encargado de reclutar mujeres para un grupo delictivo. Aquí, “La mujer que busca” le pide a “El hombre del baldío” que la conduzca a donde llevan a las muchachas que secuestran y luego asesinan, pero “El hombre...” se rehúsa. El segundo argumento temático muestra otra conversación entre un hombre y una mujer. En este caso los personajes son un asesino y su víctima, en una escena surrealista ellos mantienen un breve pero intenso diálogo porque él sufre fuertes remordimientos después de

---

<sup>4</sup> En ellas se muestra el funcionamiento de un grupo delictivo que se encarga de secuestrar mujeres para producir videos *snuff*. La obra también representa las relaciones que tienen los grupos delincuenciales con la economía estadounidense. Todos los personajes actúan en el marco de la ilegalidad, pero las razones que los mueven son económicas y misóginas. Hay en cada uno de ellos un odio hacia la mujer, a la que ven “animalizan” como presa, mientras que ellos mismos se presentan como depredadores: “Coyote”, “Rata”, “Chacal”, “Hiena”, etc.

haberla asesinado. El tema restante incluye al espacio juarense no sólo como telón de fondo, sino como personaje. La ciudad se personifica en "Juárez", una mujer anciana que es testigo sufriente de las atrocidades que se llevan a cabo en su territorio y que ella es incapaz de detener. "Juárez" es también un personaje activo que dialoga con dos personajes mítico-simbólicos: "La mujer de Lot" y "Fausto" quienes llegan a Ciudad Juárez para escapar del castigo de sus faltas. Estos dos personajes son ejemplos que definen roles de género en la obra y también son críticos de las acciones que el resto de los personajes realizan<sup>5</sup>.

## EL FEMINICIDIO

Diana E. H. Russell y Jill Radford en la antología *Femicide: The Politics of Woman Killing* definieron el feminicidio<sup>6</sup> como "the misogynus killing of women by men" (3). Marcela Lagarde agrega que "el feminicidio es el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres" ("Antropología, feminismo y política..." 210). Finalmente, Jane Caputi agrega que el feminicidio es "un acto que se

---

<sup>5</sup> Las representaciones de los victimarios en las obras ejemplifican lo señalado por Héctor Domínguez Ruvalcaba y Patricia Ravelo Blancas, sobre los casos de feminicidio en Ciudad Juárez en "La batalla de las cruces: los crímenes contra mujeres en la frontera y sus intérpretes": "dos grandes bloques de crímenes se distinguen en la mayoría de las interpretaciones: los cometidos serialmente, es decir los asesinatos en los que se reiteran algunas características y que se han identificado con ritos de iniciación entre los círculos del crimen organizado al que pertenecen también oligarcas mafiosos [...] (Diana Washington y Sergio González Rodríguez coinciden en sostener esta asociación); y los "asesinatos situacionales", es decir, los que corresponden a problemas de violencia doméstica, venganzas de pareja, ejecuciones del narco, incestos y asaltos" (127).

<sup>6</sup> Radford y Russell introdujeron *femicide* para designar este tipo de crímenes contra las mujeres, sin embargo, en México, Marcela Lagarde no hace la traducción de "femicidio" sino "feminicidio". El término en español fue aceptado por estudiosos del tema como Rita Laura Segato. Además, en su libro *Trama de una injusticia* Julia Estela Monárrez Fragoso se apoya en el doctor Martín González de la Vara para explicar por qué prefiere el término "feminicidio" sobre "femicidio" que también se utiliza.

experimenta como placentero y erótico por aquellos que variadamente lo representan y lo contemplan” (205).

Para tener una visión más incluyente del fenómeno social, Julia Monárrez afirma que conceptualizar el feminicidio “merece aún mayor consideración”, puesto que para comprenderlo deben tomarse en cuenta “varios elementos de análisis”. Para describirlos retoma a Radford y Russell y menciona “los motivos, los victimarios, los actos violentos, los cambios estructurales en cada sociedad y la tolerancia por parte del Estado” (36).

Marcela Lagarde concuerda con Radford, Russell y Monárrez al mencionar que

el feminicidio se fragua en la desigualdad estructural entre mujeres y hombres, así como en la dominación de los hombres sobre las mujeres, que tienen en la violencia de género, un mecanismo de reproducción de la opresión de las mujeres. De esas condiciones estructurales surgen otras condiciones culturales como son el ambiente ideológico y social de machismo y misoginia, y de normalización de la violencia contra las mujeres. Se suman también, ausencias legales y de políticas democráticas con contenido de género del gobierno y de los órganos de justicia del Estado, lo que produce impunidad y genera más injusticia, así como condiciones de convivencia insegura, pone en riesgo su vida y favorece el conjunto de actos violentos contra las niñas y las mujeres (“Antropología, feminismo y política...” 217).

Aunque el feminicidio se ha perpetuado alrededor del mundo<sup>7</sup>, el caso de Ciudad Juárez es emblemático por varias situaciones, una de ellas es la especificidad de los feminicidios que en esa ciudad se presentaron y a la que Julia Monárrez nombró “feminicidio sexual sistémico”. Para Monárrez, éste se describe como:

---

<sup>7</sup> Algunos de los casos más resonados son los feminicidios de indígenas en Canadá: “a lo largo de las últimas décadas al menos 580 mujeres de ascendencia indígena han desaparecido o han sido asesinadas en Canadá. Alrededor de 40% de los casos documentados han sucedido en la tristemente conocida como “Carretera de las Lágrimas”, un tramo de unos 800 km. de la autovía 16. El recorrido de esta carretera pasa por numerosas comunidades aborígenes entre los estados de Manitoba y la Columbia Británica donde reside una gran parte de la población nativa. Según diversos estudios, el componente racial unido a la pobreza aumenta el riesgo al que se exponen las mujeres canadienses de ser agredidas, secuestradas o asesinadas” (Farrera 2013). Así como los feminicidios del Estado de México, donde en el año 2015 se declaró una alerta de género en 11 de los 125 municipios. Para más información sobre la alerta de género véase la página: “edomexinforma.com”. El feminicidio en Guatemala también se ha erigido como un caso excepcional, véase *Guatemala: Del genocidio al feminicidio* (1992) de Victoria Sandford, entre otros. Además de los casos mencionados, hay otros países y ciudades en las que el feminicidio se está posicionando como un grave problema.

el asesinato de una niña/mujer cometido por un hombre, donde se encuentran todos los elementos de la relación inequitativa entre los sexos: la superioridad genérica del hombre frente a la subordinación genérica de la mujer, la misoginia, el control y el sexismo. No sólo se asesina el cuerpo biológico de la mujer, se asesina también lo que ha significado la construcción cultural de su cuerpo, con la pasividad y la tolerancia de un Estado masculinizado. El feminicidio sexual sistémico tiene la lógica irrefutable del cuerpo de las niñas y mujeres pobres que han sido secuestradas, torturadas, violadas, asesinadas y arrojadas en escenarios sexualmente transgresores. Los asesinos, por medio de actos crueles, fortalecen las relaciones sociales inequitativas de género que distinguen los sexos: otredad, diferencia y desigualdad. Al mismo tiempo, el Estado, secundado por los grupos hegemónicos, refuerza el dominio patriarcal y sujeta a familiares de víctimas y a todas las mujeres a una inseguridad permanente e intensa a través de un periodo continuo e ilimitado de impunidad y complicidades al no sancionar a los culpables ni otorgar justicia a las víctimas (*Trama de una injusticia* 86)<sup>8</sup>.

A pesar de la exhaustiva descripción, ella misma comenta que “siento que aún no sabemos cuándo, cómo o por qué empezó a suceder este feminicidio sistemático en Ciudad Juárez” (12). En su conceptualización también menciona uno de los elementos más importantes para describir el feminicidio en Ciudad Juárez: la tolerancia del Estado. Si bien hay otros lugares donde el feminicidio es constante, el caso de Ciudad Juárez se convirtió en un paradigma internacional debido a la imperante impunidad y la indiferencia por parte de las autoridades que constantemente intentaban minimizar el problema, a lo cual se opone la reacción que la sociedad tuvo frente a esta impunidad<sup>9</sup>.

Otro elemento que contribuye a la particularidad del feminicidio en Ciudad Juárez es la industria maquiladora. Es necesario recordar que para el año de 1969 México se había convertido en un país maquilador importante. Desde 1965 se había acordado, a través del

---

<sup>8</sup> Monárrez aclara que para formar su definición sigue la línea que Diana E.H. Russel y Jill Radford han propuesto en sus libros *Femicide: The Politics of Woman Killing* (1992) y *Femicide in Global Perspective* (2001), así como las de Deborah Cameron y Liz Frazer en *The Lust to kill* (1987) y Jane Caputi en *The Age of the Sex Crime* (1987).

<sup>9</sup> En “Baile de fantasmas: Ciudad Juárez al final/principio del milenio” (2003) Socorro Tabuenca realiza un análisis discursivo donde incluye las declaraciones de representantes del Estado y también de las campañas de prevención que lanzaron contra el feminicidio, pero que fueron retiradas debido al descontento de la sociedad por sus contenidos que tenían tintes misóginos y que culpaban a las víctimas por sus asesinatos.

Programa de Industrialización Fronteriza (PIF), un proyecto para el establecimiento de empresas maquiladoras que ayudaran a revitalizar la mermada economía mediante la creación de empleos (Washington Valdez 31). Ciudad Juárez, principal partícipe del proyecto, estaba en camino de constituirse como una entidad con altos índices de fluctuación migratoria debido a la alta oferta de trabajo. Más de veinte años después, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) implementado en 1994 reafirmó la situación migratoria de la ciudad: personas que buscaban ofertas de trabajo y mejores condiciones de vida llegaban de todas partes de Chihuahua a Ciudad Juárez, así como también lo hacían personas procedentes de otros estados de la república (Rodríguez Álvarez 8).

En un inicio, la industria maquiladora se inclinó por la contratación de mujeres como obreras en sus plantas juarenses, esto por considerarlas más “sumisas”, “dóciles” y hábiles para el trabajo manual necesario en el proceso de ensamblaje que los hombres. A pesar de que en 1985 la industria comenzó a contratar cada vez más mano de obra masculina, la sociedad identificaba ya a las empresas maquiladoras como lugares dominados por mujeres. Además, existían juicios nocivos sobre el papel de estos empleos en el sector maquilador, los cuales, principalmente criticaban la independencia económica que aparentemente les proporcionaba a las mujeres, quienes por tradición eran destinadas a labores domésticas y supeditadas a la figura masculina en todos los aspectos.

Aunada a la imagen negativa que se atribuía a la mujer empleada en la industria maquiladora, existía la de las mujeres que se dedicaban a la prostitución, esta última existente desde la instauración de la ley seca en los Estados Unidos en 1920. La sociedad vinculaba a las trabajadoras sexuales con el esparcimiento, vicios, adicciones y en general,

con un modo de vida pernicioso. Por eso, la mujer trabajadora era relacionada con lo negativo en los dos campos y se le distinguía como una figura transgresora que desequilibraba el orden económico-social regido por la cultura patriarcal.

El desarrollo industrial dio lugar a la imagen de Ciudad Juárez como un sitio colmado de oportunidades que ofertaba una calidad de vida inmejorable; empero, la realidad era disímil, las políticas comerciales de la industria afectaron a las obreras porque a pesar de tener trabajo, no han podido despojarse de la estigmatización que conlleva ser “mujeres obreras”. Asimismo, la concatenación de todos los elementos mencionados las posiciona como sujetos vulnerables,

aspectos como la moral de los derechos humanos, la participación activa de Ciudad Juárez en la economía transnacional (legal e ilegal), así como el descontrolado flujo migratorio se han puesto a discusión desde estos actores externos para fundamentar que los crímenes seriales no están ajenos al proceso de globalización: muy al contrario, son síntomas de este sistema que consume los cuerpos tanto en la industria como en la prostitución y el tráfico de personas. Así, los cuerpos se intercambian como objetos de consumo al igual que las armas, las drogas y el contrabando, y pasan a formar parte de las redes mundiales del crimen organizado, cuyas actividades son garantizadas por la impunidad (Domínguez Ruvalcaba y Ravelo Blancas 132).

Ravelo Blancas y Domínguez Ruvalcaba identifican un último componente que se suma a la configuración de Ciudad Juárez como “capital del feminicidio en México” en los años noventa, éste es, la presencia del crimen organizado y del narcotráfico. Para Diana Washington “el cártel del narcotráfico fue el factor más determinante para enviar a la frontera, al borde del desastre” (93). Menciona también que Amado Carrillo Fuentes y su hermano Vicente lucharon por apoderarse de “la plaza” de Ciudad Juárez con prácticas de terror y cuando lograron dominarla, la convirtieron en un imperio con ganancias de miles de millones de dólares. Washington termina relacionando al crimen organizado con el

feminicidio, pero también con otro tipo de muertes violentas: “El cártel ha logrado convertir casi cada asesinato en un misterio” (93).

Con estos antecedentes, en 1993 se dio a conocer un alarmante aumento de violencia ejercida contra la mujer en la ciudad, la cual culminó con casos de mujeres violentadas, abusadas sexualmente, desaparecidas y asesinadas (*Trama de una injusticia* 280), es decir, culminó con la instauración del feminicidio en Ciudad Juárez, fenómeno que aún persiste. En su mayoría, las víctimas de feminicidio y sus familiares provienen de segmentos vulnerables y marginales de la sociedad, así que la obtención de justicia implica una travesía atestada de obstáculos y burocracia.

Cuando salió a la luz la situación de violencia reinante en Ciudad Juárez y la renuencia del Estado para revisar y crear leyes al respecto, así como la deficiencia de la impartición de justicia, se produjo un movimiento cultural y social de índole nacional e internacional que buscaba visibilizar la violencia feminicida en Ciudad Juárez. Surgieron organizaciones no gubernamentales, se realizaron marchas y manifestaciones que mantuvieron el recuerdo de las víctimas y a sus familias presentes en la sociedad<sup>10</sup>. Se filmaron documentales que proyectaron internacionalmente sus testimonios y la compleja

---

<sup>10</sup> El 14 de febrero de 2004, las actrices Jane Fonda, Sally Field y Christine Lahti encabezaron, como parte de la conmemoración del “V-Day” en Ciudad Juárez, una marcha de más de 7, 500 personas en la que exigían al Estado aclarar los feminicidios.. Además, interpretaron junto a Lilia Aragón, Laura Flores y Marintia Escobedo *Los monólogos de la vagina* frente a más de cuatro mil personas. Sally Field declaró en la rueda de prensa: “estoy aquí porque 300 jóvenes mujeres no están, tenemos que escuchar esta injusticia y proteger con presiones a las madres de estas mujeres. Éstas son sus hijas, pero desde ahora también son las mías, y hay que luchar por ellas” (vday.org).

realidad juarense<sup>11</sup>, aparecieron reportajes, películas, obras plásticas, novelas, crónicas, obras teatrales, poesías y performances<sup>12</sup>.

Además, se generó un interés por conceptualizar y estudiar el contexto en el que se genera este tipo de violencia contra la mujer<sup>13</sup>. Este movimiento posicionó a Ciudad Juárez en “el ojo del huracán” y el caso de las mujeres asesinadas llegó a nivel mundial<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Como *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo (2001) y *Juárez: desierto de Esperanza* de Cristina Michaus (2002).

<sup>12</sup> Tal es el caso de los performances y exposiciones del grupo *Viejaskandalosas*; las películas *Backyard: el traspatio* (2009), escrita por Sabina Berman y dirigida por Carlos Carrera y *Bordertown* (2006), dirigida por Gregory Nava y estelarizada por Jennifer Lopez; los libros de reportaje y crónica escritos por los periodistas Diana Washington y Sergio González Rodríguez *Cosecha de mujeres* (2005) y *Huesos en el desierto* (2002) respectivamente; la dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda; la poesía de Arminé Arjona ([ardapalabra.wordpress.com](http://ardapalabra.wordpress.com)); la novela póstuma de Roberto Bolaño *2666* (2004) y la novela de Alicia Gaspar de Alba *Sangre en el desierto: las muertas de Juárez* (2008), entre otros.

<sup>13</sup> Académicas como Julia Mónarrez Fragoso, Kathleen Staudt, Melissa Wright o María Socorro Tabuenca Córdoba, entre otras; asimismo, periodistas como Diana Wahington Valdez o Sergio González Rodríguez; artistas como Arminé Arjoa o Antonio Zuñiga, e incluso organizaciones no gubernamentales, como el *Grupo Ocho de Marzo*, fundado por Esther Chávez Cano, han pugnado por mostrar y/o contrarrestar la compleja situación del desigual y pernicioso tratamiento que se le ha dado a las mujeres en esta ciudad fronteriza desde de los años sesenta, la cual, señalan, ha culminado con los feminicidios impunes.

<sup>14</sup> Estas medidas son aún más significativas si se toma en cuenta que “the proliferation of documentary and feature films, narcocorridos, novels, poetry, expository writing, and support groups is, however, in inverse proportion to clarification of the crimes, which scandalized because of the brutality of the deaths, the torture and mutilation of bodies, and the impunity of the perpetrators” (Franco 217). Los feminicidios en Ciudad Juárez muestran una compleja realidad social cuyos alcances siguen sin poder asirse por completo. En este contexto, el arte se ha convertido en un elemento de soporte esencial, porque mediante los distintos tipos de representaciones artísticas la sociedad puede apreciar la magnitud de situaciones trascendentales y concientizarse al respecto.

## Capítulo 1: Identidades femeninas y transgresión del patriarcado.

I will no longer be made to feel ashamed of existing. I will have my voice: Indian, Spanish, white. I will have my serpent's tongue-my woman's voice, my sexual voice, my poet's voice. I will overcome the tradition of silence (Anzaldúa 81).

Este análisis incluye obras que tienen como temática principal la violencia de género y el feminicidio, por ello quiero interpretar las formas en las que la figura femenina se representa en ellas. Para desarrollar lo anterior, el presente capítulo se centrará en el estudio de los personajes femeninos que se presentan en *Tlatoani*, *Jauría* y *La ciudad de las moscas* incluidas en la antología *Hotel Juárez: dramaturgia de feminicidios* (2008). Gracias a dicho estudio será posible dilucidar las distintas representaciones que se hacen de las mujeres, identificar los elementos que las distinguen y también la manera en la que se interrelacionan con los demás personajes.

La observación que se hará de las mujeres de *La ciudad de las moscas*, *Tlatoani* y *Jauría* se conformará fundamentalmente de un bosquejo en el que se examine de qué manera la imagen cultural y social de la mujer, especialmente de la mujer juarense, se conjunta para formar la identidad de cada una. Para efectuarlo tomaré *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* donde Marcela Lagarde proponé, con un interés teórico, un compendio de los diversos roles que desempeñamos las mujeres dentro de la sociedad patriarcal y los “cautiverios” inherentes a cada uno de ellos. La visión antropológica de Lagarde es útil para esta investigación ya que, como señala Aralia López González:

por muy ‘individual’ que sea el sujeto de la obra literaria, no deja de participar de la especie humana y su diferenciación sexual; por muy original que sea, no deja tampoco de participar de un grupo familiar, comunal, nacional, etc. que lo modela

dentro de pautas sociales, incluidas las atribuciones genéricas, y que le confiere determinados rasgos de identidad individual y colectiva (*Mujer y literatura...*). Así pues, los conceptos propuestos por Lagarde resultan valiosos como el punto de partida para el análisis, ya que toda obra literaria, por ser el espejo de procesos y actitudes sociales y culturales incluye una imbricación de voces que difícilmente se pueden (y no se deberían) encasillar en una simple clasificación, es decir

hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (Barthes 3)

El estudio de los personajes femeninos (así como el que se verá en el siguiente capítulo sobre las figuras masculinas) no pretende clasificar o catalogar a las identidades como entes inmutables, sino justamente, vislumbrar su complejidad, heterogeneidad y polisemia discursiva.

En *Tlatoani*, Marta es la manifestación literaria de la mujer estigmatizada. Además de ser mesera, ella es la única presencia femenina que interrumpe esporádicamente la conversación de dos policías que investigan los feminicidios de Ciudad Suárez. Contrariamente a la imagen que se tiene de la mujer que trabaja en espacios como la calle o los bares<sup>15</sup>, en el *Tlatoani*, Marta no encarna a una mujer que hace uso de su cuerpo para obtener ganancia de él, no es una mujer que domine a los personajes masculinos de la obra

---

<sup>15</sup> La imagen de la mesera y sobre todo, de las meseras de bares como “prostitutas” puede explicarse de varias maneras, ya sea por su relación con los hombres que acuden al bar, por el hecho de que el trabajo se desempeña de noche, por el uso de vestimenta provocativa, entre otros. Las características se desprenden de las generalizaciones que la sociedad utiliza para referirse tanto a las prostitutas como a las mujeres que expresan su sexualidad de una forma menos conservadora, mujeres con tabúes. Marcela Lagarde explica que “a las prostitutas se les llama mujerzuelas, malas mujeres, mujeres públicas, mundanas, pecadoras, galantes, perdidas, de infantería, de mala nota, del oficio, de la noche, del talón, de la esquina y de la calle, de la vida o de la mala vida, del mal vivir, de la vida airada y de la vida alegre, callejeras, arrabaleras, ficheras, peladas, cabareteras, masajistas ‘call girls’; viciosas, gatas, pecadoras, coimas, perdidas, ninfas, pupilas, cortesanas, damiselas, ramera, meretrices, hetairas, zorras, perras, viejas, locas, pirujas y putas” (*Cautiverios...* 545).

gracias a su aspecto físico y lascivia. Es, por otro lado, el estereotipo de la mujer subyugada por el patriarcado que sigue las dinámicas de subordinación de género, aún a pesar de aparentar lo contrario. Así, la obra es una exposición de las relaciones desiguales de género que se dan en el microcosmos del bar *Tlatoani*, donde Marta, además de ser oprimida, se convierte en una potencial víctima de feminicidio a manos de los personajes masculinos. A pesar de que en el transcurso de la obra, Marta, al parecer una mujer “sumisa”, tiene un repentino cambio de actitud al momento de comenzar su “show”. Esta transformación la convierte en un personaje que se resiste a la sujeción masculina.

Por su parte, *Jauría* también presenta una plática entre hombres, el narrador y protagonista es “El Buitre” y sus interlocutores “Los tatuados”. A diferencia de *Tlatoani*, en *Jauría* no existe participación directa de una mujer. Sin embargo, su voz aparece reiteradamente, ya que “El Buitre” repite algunas conversaciones que sostuvo ella. En esta obra, la mujer tiene una actitud retadora ante ciertas ideologías patriarcales arraigadas en la sociedad y de las cuales “El Buitre” y sus amigos eran portadores. Aunque la esposa de “El Buitre” no tiene una voz activa en la obra y tampoco logra emanciparse físicamente del yugo de su esposo, sí consigue enfrentarse al orden patriarcal de forma directa y modificarlo en ciertos aspectos.

Mientras que, en mi opinión, *La ciudad de las moscas* es la obra en la que las protagonistas femeninas ejemplifican a la mujer que se enfrenta al patriarcado pública y políticamente<sup>16</sup>. “La mujer que busca” es un personaje transgresor, que se opone a la dominación masculina, y actúa en su contra para enfrentarse con los asesinos de su hija y evitar la propagación del feminicidio. La historia de *La ciudad de las moscas* es la única de

---

<sup>16</sup> Entiendo aquí el término “política” como “actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo” (Diccionario de la Real Academia Española).

las obras seleccionadas que no se basa en una conversación entre personajes masculinos, y que incorpora diálogos entre hombres y mujeres, lo que pudiera sugerir que tanto hombres como mujeres poseen la misma importancia en la obra y dentro de su relación.

A través del reconocimiento de los diversos tipos de representación femenina en las obras, así como de su relación con los personajes masculinos y su entorno, será posible apreciar cómo se muestran esas identidades en los procesos culturales e históricos que dieron pie a estas obras. Me interesa saber si existe la legitimación de los estereotipos establecidos por el patriarcado; o si son esos estereotipos el punto de partida para introducir la figura de una mujer independiente que quebranta las reglas perpetuadas por la sociedad. También me interesa ver si las obras no muestran ni una ni otra perspectiva, sino que las entrelazan y crean un retrato de la realidad más objetivo con la finalidad de cuestionar ciertos mitos sobre la feminidad, entre ellos “el mutismo de la mujer en la cultura”. De esta forma podría acercarme así como también acercarnos a la idea de que el estudio de estas obras “recuperan la palabra como fuente de reflexión y conocimiento” (*Mujer y literatura...* 18) sobre temas como la violencia de género y el feminicidio.

### **1.1 CIUDAD SUÁREZ O EL MUNDO DE OBJETIVACIÓN DE LA MUJER PÚBLICA.**

*Tlatoani (las muertas de Suárez)* (2005), se desarrolla dentro de un bar donde los personajes masculinos dialogan ampliamente mientras la participación femenina es ocasional. Frye y sobretodo Quintero, son los protagonistas de la obra, ya que ellos como “tlatoanis”<sup>17</sup> dirigen la conversación, las acciones, e inclusive tienen influencia sobre el manejo situacional fuera del pequeño entorno del bar. En la obra, sólo hay un personaje

---

<sup>17</sup> Como jefes, o personas que tienen el poder. Véase la definición en el segundo apartado del siguiente capítulo.

femenino: Marta, quien aparece de manera incidental, y se encuentra sujeta a condiciones de subordinación de género, oficio y clase social.

A continuación exploraré la manera en la que los personajes, delimitados por sus construcciones histórico-sociales generan sus relaciones interpersonales en la obra. Prestaré especial atención a la forma en la que las limitantes de Marta con respecto a los personajes masculinos entran en una dinámica que la llevará a un final total casi inevitable y que, además de repetir un patrón, se convierte en el punto de partida para una nueva mecánica social.

En *Tlatoani* se representa la gestación de un crimen que pertenece a una vertiente de feminicidio que se presentó en Ciudad Juárez: los asesinatos de mujeres trabajadoras de bares y cabarets. A este tipo de mujeres que abandonan el espacio privado de sus hogares y comienzan a ocupar espacios públicos (en especial aquellos que históricamente han sido relacionados con el género masculino como los bares o las fábricas) se les vio como “mujeres públicas”. Melissa W. Wright explica que en el imaginario colectivo la “mujer pública” es la que “se encuentra en la calle, la que se gana la vida ahí, la que la frecuenta [...] ella tiene su más famosa representante en la figura de la prostituta y su significado social está ligado a lo que denota contaminación social” (“El lucro y la mujer pública” 70). Por su oficio de mesera en un bar (donde Marta también tiene un espectáculo), imagen ha sido estigmatizada por su relación con distintos vicios, posibilita su inserción dentro de la categoría de la “mujer pública”.

En este sentido, Marcela Lagarde explica que

puta es un concepto genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido como un tabú para ellas. El interdicto confiere la carga negativa y la desvaloración con que se aprecia a las putas [...]

Ideológicamente se identifica puta con prostituta, pero putas son además las amantes, las queridas, las edecanes, las modelos, las artistas, las vedettes, las exóticas, las encueratrices, las misses, las madres solas o madres solteras, las fracasadas, las que metieron la pata, se fueron con el novio, y salieron con su domingo siete, las malcasadas, las divorciadas, las mujeres seductoras, las que andan con casados [...] todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico, cuando menos en alguna época o en circunstancias específicas de sus vidas (*Cautiverios...*543)

Las observaciones de Lagarde y Wright, me permiten apreciar que el trabajo de Marta como mesera en el Tlatoani la clasifica de “mujer pública”, específicamente en el de la prostituta, ya que hace la función de una vedete<sup>18</sup>. Su papel es un señalado negativamente por la sociedad, pues está ligado a un lugar donde existe la posibilidad de la “encarnación del pecado”. La imagen de mujer “rebelde”, “pecadora” y transgresora relacionada con “la mujer pública” hace que en primera instancia Marta ocupe una posición subordinada con respecto a los protagonistas masculinos.

Quintero y Frye, en cambio, son la encarnación de la hegemonía masculina y policiaca. De cierta manera, llegan al bar como redentores, ya que son policías especializados en la investigación de los feminicidios que están azotando la ciudad,<sup>19</sup>especialmente Frye, un investigador extranjero llamado por las autoridades del estado para auxiliar, debido a su experiencia, en la clarificación de los casos.

---

<sup>18</sup> Marta Bárbara es mesera, pero también es la protagonista de un espectáculo de entretenimiento dentro del bar y además cumple otras funciones, como charlar con los clientes, justo es de esa manera en la que comienza su participación en la obra. Ella atiende las mesas pero luego, debido a la insistencia de uno de los personajes masculinos, se sienta por un tiempo con ellos antes de iniciar su número musical. De ahí que dentro del imaginario colectivo se posibilite su designación como *vedete* o como *fichera* (oficio en el que las mujeres no son necesariamente prostitutas o trabajadoras sexuales, sino que participan en espectáculos de variedades en centros nocturnos).

<sup>19</sup> La ciudad donde se desarrolla la obra es Ciudad Suárez. Las condiciones geográficas, políticas y sociales son iguales a las que se vivían en Ciudad Juárez en los años con mayor índice de feminicidios (1994-2010).

Frye y Quintero además de ser los protectores, dan las órdenes dentro del bar y son los clientes a los que Marta debe complacer en todo momento. Aquí vemos que los roles sociales asignados para hombres y mujeres dentro de una sociedad patriarcal se repiten en todos los ámbitos de desarrollo de los personajes. Marcela Lagarde puntualiza que “las mujeres llevan el ser femenino doméstico al ámbito público” (*Cautiverios...* 123). Dentro del bar, Marta es la encargada de llevar bebidas y comida, de atender y hacer más amena la estancia a los personajes masculinos; también es parte de su trabajo mantener un físico impecable y entretener a los clientes. Los papeles que Marta desempeña en la obra obedecen a las establecidas en la sociedad para la mujer “esposa” o “doméstica” que debe complacer a su “marido”, “jefe” o “dueño”. Los roles fñcados en el imaginario colectivo de Ciudad Suárez se transmiten a través de su repetición dentro de las distintas esferas sociales y por lo tanto, así como Marta es relegada por las circunstancias que rodean su persona, Quintero y Frye reafirman su supremacía por su género, su profesión y también por la jerarquía que ocupan dentro del bar.

En la cronología de la obra, se observa que Marta está delimitada en un inicio por su género, su clase social y por su oficio. La intersección de estas condiciones la caracterizan como una “mujer pública” de exiguo valor y la coloca en una posición subordinada con respecto a los protagonistas. Julia Monárrez señala que ese proceso es común: “la experiencia y la prevalencia de violencia de género, incluida la violación, están relacionadas y varían de acuerdo con la clase social, la raza, la nación y otras divisiones histórico sociales<sup>20</sup>” (*Trama de una injusticia* 70). De tal forma, la representación de Marta

---

<sup>20</sup> El derecho a un tipo específico de trabajo según el género de la persona, así como su remuneración responde a esas “divisiones histórico sociales” que Monárrez menciona.

podría funcionar como síntesis de las víctimas de feminicidio que comparten con ella identidades de clase y oficio.

En ese entendido, y para retomar la conceptualización de “mujer pública”, en su connotación negativa, vemos que en Ciudad Juárez se creó un discurso en el que la sociedad no sólo reprochaba la supuesta conducta de las víctimas, sino que, cuando se presentaron casos de feminicidio en los que las meseras, bailarinas o prostitutas habían sido asesiandas, se llegó al grado de “culpar [las] por estar en las calles y por provocar la violencia [que sufrieron]” (“El lucro y la mujer pública” 72).<sup>21</sup> Es decir, que la única mujer que participa en la obra sea una “mujer pública” proporciona ciertos indicios sobre el trato que le darán los protagonistas, ya que el discurso oficial construye la imagen de la “prostituta” como un sujeto de escaso valor al que se puede discriminar e inclusive, “reproduc[ir] al sujeto de la prostituta como un sujeto al que se asesina justificadamente” (“El lucro y la mujer pública” 72).

Entonces, el trabajo de Marta la posiciona dentro de una jerarquía opuesta y la anuncia como una posible víctima. No obstante, a pesar de sus condiciones y de su

---

<sup>21</sup> Las declaraciones del procurador Arturo González Rascón en el año de 1999 “hay lamentablemente mujeres que por sus condiciones de vida, los lugares donde realizan sus actividades, están en riesgo, porque sería muy difícil que alguien que saliera a la calle cuando está lloviendo, pues sería muy difícil que no se mojara”(González Rodríguez 9) son un ejemplo de cómo, el imaginario colectivo relaciona ciertos trabajos o lugares con una “mala reputación” para las mujeres y también justifica el hecho de que se cometan crímenes de distintas índoles en su contra. Socorro Tabuenca recuerda un ejemplo más: las declaraciones del ex sub procurador general de Chihuahua Jorge López Molinar al periódico El Nacional donde afirmaba que “todas [las víctimas] eran vagas y hasta prostitutas”, declaración que posteriormente fue apoyada por el ex-gobernador Francisco Barrio Terrazas (“Baile de fantasmas” 416). Tabuenca considera que este tipo de declaraciones “señalan un ejercicio del poder ante las víctimas reales identificadas y las ‘desconocidas’. Hay entonces una tendencia a estigmatizar a la víctima tanto en la vida como en la muerte” (417).

situación delicada, es imposible afirmar si, en efecto, los policías convertirán a Marta en una víctima más de feminicidio<sup>22</sup>.

Un punto determinó el oficio de Marta fue, según ella misma relata, su pertenencia de clase. Ella nunca tuvo “memoria para la escuela” (Tovar 294) y no terminó sus estudios. De acuerdo a lo narrado por Marta, se resuelve que en su niñez y adolescencia, la educación no era prioridad, mientras el trabajo sí.

Sin embargo, Marta no menciona que desee cambiar de empleo, ni que esté descontenta con él. En el bar, además de ser mesera, tiene un “show” que interpreta bajo su nombre artístico, “Marta Bárbara”. Esa faceta parece ser la que más le entusiasma cuando comenta que: “a mí siempre me ha gustado cantar. De niña me aprendía las canciones del radio y las cantaba completitas” (294). Así, el hecho de que Marta siga en el “Tlatoani” va más allá de un intercambio de servicios por bienes económicos; para ella realizar cada noche su espectáculo es una oportunidad de practicar una de las cosas que disfruta desde su infancia. Con la actitud y las notas de la mesera sobre su vida, se entiende que aun cuando trabaja en un lugar estigmatizado y estigmatizador, el bar es para ella un espacio de realización personal y un entorno positivo.

---

<sup>22</sup> El que Juan Tovar haya elegido a dos policías como los posibles perpetradores y a una mesera como la posible víctima no es casual. En el libro *Cosecha de mujeres* se narra que: “la policía municipal, estatal y federal ha estado implicada en algunos homicidios y asaltos sexuales, la mayoría sin castigo. En 1998, dos agentes federales fueron acusados de la desaparición, ese mismo año, de Silvia Arce, de 29 años, y de Griselda Mares, de 24. Antes de ser reportadas como desaparecidas, Silvia y Griselda trabajaban en el bar Pachangas, un centro nocturno localizado en la Avenida Manuel Gómez Morín y calle del Trigal. La policía y los familiares de las desaparecidas empezaron a formular preguntas y, de la noche a la mañana, el club cambió de nombre y de propietarios. [...]Eva Arce señaló que su hija, Silvia, y su compañera de trabajo, Griselda, vendían joyería y daban mantenimiento a los servicios sanitarios en ese centro nocturno [...] (Washington 120), a pesar de que cada uno de los casos tiene sus especificaciones, hay elementos que se repiten y que señalan generalidades que Tovar retoma como puntos angulares esta obra.

Desde el inicio de la obra, por la plática de Frye y Quintero, el público conoce algunos rasgos de Marta, fundamentales para su identidad y para su desarrollo dentro del bar. Uno de ellos es precisamente su nombre artístico. El autor de *Tlatoani*, Juan Tovar, le concede un seudónimo singular:

QUINTERO: ¿Quién canta?

MARTA: Marta Bárbara

QUINTERO: ¡Ah caray! ¿Quién es?

MARTA: Soy yo. Digo, es mi nombre artístico.

FRYE: Quite a name, too (289)

El bar Tlatoani utiliza la transformación de Marta en Bárbara para atraer clientes masculinos. Al denominarla “Bárbara”, se le encasilla como una mujer atrevida, como una *femme fatale* y se le reinserta en la categoría de “prostituta” aunque de una manera indirecta, de ahí la sorpresa de Quintero al escuchar el nombre. Él y su compañero reconocen que al estar frente a una “mujer pública” que además es “Bárbara”, la visita al bar resulta más atractiva, porque se abren posibilidades para tener un encuentro sexual<sup>23</sup>: “Quite a name, too”.

Con su nombre artístico Marta confirma su imagen de “mujer pública”. Clara Rojas Blanco menciona que “estereotipar de manera verbal, escrita o visual [...] es un recurso que naturaliza y fija barreras o divisiones simbólicas que a su vez establecen límites entre lo aceptable y lo no-aceptable, entre nosotras (os) y el otro (a), a fin de mantener y reproducir el orden hegemónico” (96). El estereotipo que Marta representa apoya la idea generalizada

---

<sup>23</sup> A pesar de que Marta no es una prostituta *per se* en la obra, tenemos que lo especificado por Marcela Lagarde se adecúa a su imagen de “mujer pública” en la obra, especialmente aquella que es reforzada por su nombre artístico “Bárbara”: “La prostituta se dedica al mal, al pecado, al erotismo, por consiguiente es descalificada; sin embargo, simultáneamente es altamente valorada (codiciada, envidiada) en la cultura que fetichiza, idealiza y sobrevalora al erotismo de manera absoluta. Además, la prostituta se realiza como mujer, como objeto erótico, es colocada en la única posición política real de las mujeres en el erotismo. Al ser prostituta, quien lo es, realiza parte de la identidad femenina. Lo hace al absolutizar su modo de vida, al encarnar el erotismo malo” (*Cautiverios...* 568).

de que *todas* las mujeres que trabajan o se desarrollan en el espacio público, especialmente en lugares como el Tlatoani son, por fuerza, “prostitutas”. Eso es lo que Quintero y Frye deducen al escuchar el nombre artístico y conjugarlo con su presencia. Por ello, ven en ella un objeto del que es “aceptable” apoderarse, para reafirmar su masculinidad, sin importar cómo.

Con este cambio de nombre o de “construcción identitaria”<sup>24</sup>, se escenifica lo que Alicia Schmidt Camacho llamó “apropiación de los cuerpos”<sup>25</sup> (“Ciudadana X” 28). Entonces, el concepto del bar reduce a la mujer a objeto sexualizado para atraer clientes<sup>26</sup>:

FRYE: ¿Dónde estará nuestra Bárbara...?

QUINTERO: Ahí.

*Pide por señas otra ronda. Frye sonríe mirando hacia Marta.*

FRYE: Eficiente mesera. Me pregunto qué clase de cantante será.

QUINTERO: Podemos quedarnos a oírla, si usted gusta.

FRYE: No habiendo nada más que hacer... (Tovar 293).

Sin embargo, ella es sólo una mesera-cantante o vedette, no una trabajadora sexual. El doble sentido manejado en el bar sobre Marta, reproduce el “discurso popular que confunde la venta que hacen las mujeres de su labor, con la venta sexual de los cuerpos” (Schmidt Camacho 28). A pesar de que sólo han intercambiado un par de frases, ellos por el hecho de ser clientes del bar, asumen que Marta es un objeto cuya venta está incluida en el servicio.

---

<sup>24</sup> El sobrenombre de Marta implica, como se ha descrito, un cambio de la imagen pública que ostenta la figura femenina de la obra. “Como todos los sujetos que modifican su identidad, las prostitutas cambian de nombre, para ejercer. Ya que aprenden nuevos lenguajes, formas de comportamiento, de trato, actitudes, movimiento corporal, indumentaria, y todo lo que deben saber, o antes, las prostitutas cambian su nombre, como síntesis de su conversión” (Cautiverios... 592). Marta cambia su nombre, su trabajo y su actitud, deja de ser Marta para ser “Bárbara”, una mujer más erotizada y, por lo tanto, más atractiva para el público masculino que acude al bar.

<sup>25</sup> Para Schmidt Camacho “la repetida representación de las mujeres mexicanas pobres como cuerpos hembras de lo que es posible apropiarse, vino a reforzar otras narrativas culturales que las convierten en fuentes de valor descartables una vez “consumidas”. La doble economía de la comercialización sexual y las maquiladoras produjo un discurso popular que confunde la venta que hacen las mujeres de su labor con la venta sexual de los cuerpos” (“Ciudadana X 28”).

<sup>26</sup> La mujer es cosificada. Marcela Lagarde señala que “es sólo territorio y vehículo para la necesaria vivencia masculina del pecado en el eros” (Cautiverios... 550).

Frye duda “¿Dónde estará *nuestra* Bárbara...?”<sup>27</sup>, su pregunta expresa que desde ese momento siente que debe ejercer poder sobre ella; de quebrantar su soberanía física y su autonomía. Esta ambigüedad que se genera en torno a la protagonista con su nombre y su trabajo significa un riesgo para Marta, quien a pesar de estar enterada de dicha dinámica y participar en ella, no llega a comprender las consecuencias que le podría traer al final de la obra.

Frye y Quintero ubican a Marta como su subordinada, por ser mujer, por ser su mesera y por ser “Bárbara”. Es de esta manera que en el bar se reproducen los papeles que definen la hegemonía masculina: los hombres ostentan puestos de autoridad y la “mujer pública” está ahí para aliviar sus deseos y después ser desechada. La mujer no sólo es una *femme fatale*, sino que por la baja posición jerárquica es vista como un objeto sin voz y sin importancia. Es una mujer-objeto silenciada y desechable.

En primera instancia, los dos policías no están seguros de que ella sea trabajadora sexual, no obstante, no es necesario que Marta sea “prostituta” para que los policías la ubiquen en esa categoría. El que Marta sea mesera y no una mujer que simplemente visita el bar, la predispone como un sujeto doblemente vulnerable. Marta, como mesera o prostituta, enfrenta la encrucijada de cumplir las peticiones de los protagonistas, dilema que de haber sido una cliente más del bar, tal vez no hubiera existido.

QUINTERO: Siéntese, Martita-no, pero antes tráigase su copa.

MARTA: No, gracias. Nunca bebo antes de cantar, porque luego se me sobrecalienta la garganta. Tampoco puedo platicar mucho... (Tovar 294).

Aunque al momento de ser interceptada por los protagonistas, Marta está a punto de abandonar su puesto de mesera para iniciar con la preparación de su “show”, obedece a su

---

<sup>27</sup> Las cursivas son mías.

doble condición servil: la de su género y la de su trabajo, y cede a las peticiones que ellos le externan. La vulnerabilidad es doble porque la mesera se enfrenta a la autoridad masculina y a la de los clientes. Marcela Lagarde advierte que más allá de su “trabajo” sexual, “las prostitutas son compañeras de parranda, de juerga, las llaman compañeras de la noche. Conviven y comparten con los hombres la diversión, el cotorreo, la música y el baile; actividades potencialmente eróticas y lúdicas” (*Cautiverios...* 559). . La desaparición del libre albedrío de la figura femenina en la obra conduce Marta a un punto en el que no puede desobedecer a los policías, a pesar de que sus peticiones se antepongan a su rutina diaria y, sobre todo, a lo que “cantar” simboliza para ella. Los dos hombres conducen a Marta a hacer “lo que está obligada” y no “lo que le gusta”, “lo que quiere” o “lo que necesita” para su desarrollo personal. Al aceptar, Marta está más tiempo con Quintero y Frye y se manifiesta que dentro de la dinámica del bar, ella *es su* Marta como Frye lo había anunciado.

Parte del estudio feminista de Clara Rojas Blanco afirma que hay diversas maneras metafóricas en las que una mujer puede ser silenciada: “asimismo, el proceso de silencio se refiere no sólo al hecho de no hablar, sino a los procesos de censura, marginalización, trivialización, subordinación, minimización y otras múltiples maneras de excluir o de invisibilizar a las/os otras/os” (90). A propósito, Marta es silenciada en primera instancia por Quintero y Frye al hacer que cambie su rutina antes de iniciar el espectáculo, y posteriormente, a pesar de su presencia, su objetivación le niega el sentido de autonomía y agencia sobre sí misma. La cosificación es pues, una forma de silencio. El silenciamiento de Marta es una de las prácticas discursivas que contribuyen radicalmente a su dominación. El sistema patriarcal bajo el que se desenvuelven Frye y Quintero será

reforzado por la imagen estereotipada de Marta Bárbara y consecuentemente por su cosificación-silenciamiento. Por último, el silenciamiento mayor será evidente hacia el final de la obra por la conquista física que ambos personajes pretenden hacer sobre ella.

En la conversación, Marta narra a sus interlocutores la historia de una prima suya, quien “en pleno centro, la subieron a un coche y se la llevaron, así como así” (Tovar 295). Como parte del relato, incluye detalles que dejan de manifiesto la incompetencia de las autoridades encargadas de la investigación:

MARTA: No, ya mi tía se hizo a la idea de que si la vuelve a ver serán sus restos, y eso si no le entregan los de alguna otra infortunada

FRYE: Eso ¿sucede?

QUINTERO: Ha llegado a suceder, cómo no. Y es que luego los restos no son gran cosa: unos huesos, unos jirones de ropa [...] (Tovar 296).

Marta muestra que ella y su familia han aceptado la excepcional situación que se vive en Ciudad Suárez<sup>28</sup>, en lo que atañe a la violencia contra las mujeres y a la ineficacia del sistema de justicia. Si Ciudad Suárez es metonimia de Ciudad Juárez, entonces, la actitud de Marta evidencia que “la construcción simbólica de lo que significa ser juarense o ser mujer que vive en Juárez, nos pone en el predicamento de aceptar las consecuencias materiales (la violencia pública) por vivir en un lugar impropio para mujeres” (Rojas Blanco 97). Marta comprende que se encuentra en peligro y que “no puede una andar tranquila en ningún lado” (Tovar 295). Ella acepta que los hechos rebasan las capacidades de defensa de las mujeres e incluso, de las autoridades. Así que la violencia impone un ambiente de miedo o terror que en la obra invade la porosidad social al grado de “naturalizarla” en la ficción y en la denuncia.

---

<sup>28</sup> El aumento de los feminicidios en la ciudad, el cual había escalado al nivel de que las autoridades se vieron en la necesidad de llamar a Frye, un extranjero, para ayudar con el restablecimiento del estado “normal” de las cosas.

Marta se inserta en lo que Susana Rotker conceptualiza como una nueva categoría de sujetos: “la violencia está allí, registrada en el cuerpo mismo. En el cuerpo expuesto a la violencia se escribe una nueva condición ciudadana: la de la *víctima-en-potencia*” (Schmidt Camacho 31). Los cuerpos de las mujeres asesinadas, como el de la prima de Marta, se convierten en advertencias para las mujeres, anuncian el peligro de ser *víctimas en potencia*. Marta se asume como tal, y dada su situación laboral, su vulnerabilidad es alta.

La evocación de pertenencia al grupo subordinado femenino, no sólo conlleva una significación negativa. Mientras Marta se ve como víctima en potencia, como un cuerpo que puede ser despojado de su autonomía por alguien más. Lo propio ocurre con Quintero quien se concibe como el “conquistador”<sup>29</sup>. Quintero invita a salir a Marta, con el fin de seducirla:

QUINTERO: ¿No te dan ganas de ir a bailar un rato?

MARTA: Pues aunque me dieran: el lunes todo está muerto.

QUINTERO: No se crea: yo conozco lugares donde se pone bueno.

MARTA: A poco.

QUINTERO: Si quiere la llevo. ¿El lunes que entra?

MARTA: Pues...depende. (Tovar 302)

[ ...]

QUINTERO: Pues será cosa de ver, ¿no le parece? Departir, compartir, empezar a conocernos, ir viendo lo que el destino nos depara...

Se miran a los ojos. Ella baja los suyos. (Tovar 303)

El policía se presenta ante Marta como un caballero que está genuinamente interesado en conocerla más. Mientras tanto, Marta deja a “Bárbara” y “*baja los suyos [ojos]*” frente a Quintero en señal de vergüenza y de vulnerabilidad. Empero, cuando se retira para realizar

---

<sup>29</sup> Como alguien que “gana la voluntad de alguien más”, “gana, mediante una operación de guerra [una operación violenta] un territorio [o, en este caso, cuerpo] que no le pertenecía en un inicio”, aunque en la superficie pueda aparentar sólo querer “cautivar” a Marta (Todas las definiciones son las dadas por el Diccionario de la Real Academia Española, los comentarios en corchetes son míos).

los últimos preparativos de su número musical, él se despide con una frase que se convierte en advertencia: “Anda, ve... que no te me has de ir viva. (*Ríe, bebe*)” (Tovar 303)<sup>30</sup>. A pesar de que este comentario se aprecia en sentido figurado, sirve como preámbulo de lo que será un probable plan para matarla, ya que al finalizar la obra, inferimos que en efecto, Marta pudo haber sido asesinada.

En la cita que Monárrez Fragoso toma de Simone de Beauvoir, aclara que:

The idea of possession is always impossible to positively realize: one never truly has anything or anyone. As such, one attempts to achieve [possession] in a negative way. The surest way of insuring that a good is mine is to impede another from using it...What is more, one of the ends of any desire, is to consume the desired object-which implies its destruction (“Victims of Ciudad Juárez” 64)

de Beauvoir describe de manera puntual lo que pudiera ocurrir en el pensamiento de un hombre. El intento por “conquistar<sup>31</sup>” al objeto en el que Marta se ha convertido se transforma en la tentativa del dominio absoluto que le prohibiría el acceso a otro hombre y el feminicidio sería la manera certera de hacerlo.

La representación inicial de los protagonistas que se proyectaba como una imagen salvífica para Ciudad Juárez y para el bar “Tlatoani”, choca con la evolución de Quintero. Él deja entrever que las jerarquías que le otorgan autoridad y poder sobre la mujer son más fuertes que su desempeño laboral. Inclusive, contravenir los requisitos y el reglamento de su profesión será el medio para reafirmar su masculinidad. Por su parte, Marcela Lagarde

---

<sup>30</sup> En México, es común escuchar la frase “no se me va a ir vivo (a)” para señalar que alguien no va a desaprovechar una oportunidad de aprovecharse de otro (a), que no se le va a “escapar”. Además, para referirse al proceso de enamoramiento, se utiliza la frase para asegurar que una persona conquistará a otra. En *Tlatoani*, el personaje puede tener como motivación de su frase ambos significados: tanto aprovecharse de ella (desde su supremacía masculina), como conquistara (hacer que ella se interese por él). Sin embargo, debido al tema de la obra y al desarrollo actitudinal de Quintero, la frase puede tomarse también literalmente. Es decir, queda la posibilidad de que Quintero en verdad decidiera desde ese momento que Marta “no se le va a ir viva”.

<sup>31</sup> Utilizo aquí, el término como sinónimo de “seducir” y de “colonizar”, es decir, ejercer soberanía sobre un cuerpo ajeno.

señala que cuando se dan casos de violencia de género, o sexual, “si no existe cercanía doméstica [...], puede tratarse también de hombres con autoridad frente a la víctima: maestros, jefes, policías [...] Se trata de los inmunes, protegidos por su posición jerárquica basada en el rango y el prestigio sociales, por su derecho a ejercer la coerción, y por su relación de proximidad o de autoridad con la víctima (Cautiverios...257). En *Tlatoani* es claro que Quintero y Frye gracias a su profesión de policías están habituados a dar órdenes y ser obedecidos sin ser cuestionados. Además, el hecho de que pertenezcan a la rama del Estado encargada de ejercer justicia en Ciudad Suárez, los convierte en personas que pueden actuar impunemente.

Los policías de Ciudad Suárez encarnados en Quintero se construyen en un ambiente de impunidad que los lleva a planear la “conquista” de “Marta Bárbara”. La situación de Ciudad Suárez fue identificada también en Ciudad Juárez, lo sabemos porque Diana Washington puntualiza que “varios jefes policiacos fueron acusados de salirse con la suya en los crímenes y asaltos sexuales en contra de mujeres. La mayoría de ellos no fue sometido a proceso judicial y fue alertado para que huyera de la región” (134).<sup>32</sup> El hecho de que los protagonistas sean policías representa un alto peligro para Marta. El poder que les otorga la institución policiaca y el Estado sugiere que tienen “licencia para actuar impunemente”. Por ello, se infiere que en los cuerpos policiacos se trastoca la identidad como fuerza corruptora que los afecta en su totalidad. El problema es complejo, ya que Marta, Quintero y Frye son el resultado de normas sociales que han abrevado a través de la cultura. Así, para Quintero “es muy fácil imitar cuando se tiene un ejemplo” y más, si es el

---

<sup>32</sup> En su libro *Cosecha de mujeres: safari en el desierto mexicano* (2005), la periodista dedica una sección a enumerar casos de violencia sexual y feminicidios en los que se vieron involucrados policías de ciudad Juárez, la mayoría de los cuales no fueron investigados debidamente.

Estado quien considera la violencia de género un problema “común” y culpa de la víctima<sup>33</sup>.

A pesar de sus intenciones iniciales, de “no dejar ir viva a Marta”, Quintero percibe que Frye también está interesado en ella y lo anima a tomar su lugar en la “conquista”:

QUINTERO: [...] Mire: le puedo dejar a Martita, que ya está *puesta a tiro*. Le doy su teléfono, le digo a dónde llevarla. Ella estará feliz de que sea usted quien la llame: el extranjero mayor, tan serio, con un nombre tan bonito... '¡Oh, Jonathan...!' (Ríen). A ver cuánto tarda en dejarlo en Johnny (Tovar 304)<sup>34</sup>.

El diálogo de Quintero refleja que los dos personajes consideran a Marta más que como una persona, un medio para obtener placer sexual. En la repartición de la Marta-objeto, ella no tiene participación, ni posibilidad de decisión. Su calidad humana y autonomía se perdió desde que los dos hombres determinaron convertirla en válvula de escape de sus deseos. Ellos deciden sobre sus afectos y su futuro cuando afirman que está “puesta a tiro”<sup>35</sup> y que incluso disfrutará tener un encuentro con Frye “¡Oh, Jonathan...!” (Ríen). A ver cuánto tarda en dejarlo en Johnny”, esto sin que ella se percate de lo que ocurre a su alrededor.

---

<sup>33</sup> Julia Monárrez expone que “el continuo feminicidio sexual en Ciudad Juárez es una impunidad/ilegalidad permitida, en la cual esta práctica ha servido para explicar la violencia contra las mujeres como algo circunstancial” (*Trama de una injusticia* 80). Además recuerda que “Patricio Martínez, gobernador de Chihuahua (1998-2004), quien hizo de la erradicación del feminicidio su campaña y bandera política para llegar a la gubernatura, afirmó siendo aún candidato “bueno, estas mujeres no venían precisamente de misa cuando fueron atacadas” (82). Las declaraciones del entonces candidato son un ejemplo de las formas en las que se utiliza el discurso oficial para minimizar la violencia de género y los feminicidios, además, existe una clara intencionalidad de culpar a la mujer por “ocupar espacios públicos”, por “provocar” a los hombres, ya sea por su forma de vestir, de actuar o por su lugar de trabajo. En “*Baile de fantasmas*, Ciudad Juárez al final/principio del milenio”, Tabuenca realiza un análisis discursivo de algunas declaraciones que funcionarios estatales hicieron al respecto y señala que “en esas pequeñas frases hay una carga ideológica muy fuerte que obliga, tanto a la víctima como a su familiar, a permanecer en un lugar de subalternidad [...] La narrativa del poder hacia las víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez se construye sobre la base de estereotipo de las transgresoras del orden social y moral, en el tropo de la diferencia” (417).

<sup>34</sup> Las cursivas son mías.

<sup>35</sup> Que está lista, dispuesta, que está al alcance inmediato.

Quintero además incita a Frye a cambiar su forma de pensar sobre el feminicidio y sobre la manera en la que éste constituye un aprendizaje iniciático. Así, lo invita a introducirse en él para que comprenda su lógica.

QUINTERO: Digo la experiencia. Más... gustosa ¿no? Premeditarlo todo, y consumarlo paso a paso, saboreándolo, disfrutando tu poder absoluto sobre esa existencia ajena, jugando a tu antojo con ella, gozándote en darle fin... Like groovy, man.

FRYE: I see.

[...]

FRYE: Bueno, es que yo no sabría...

QUINTERO: Yo te digo, ya te dije. Es más, te llevo a explorar, para que premedites sobre el terreno.

FRYE: Pero yo no podría.

QUINTERO: Querer es poder, Jonathan, ¡qué caray! (Rellena los vasos). Casi te propondría que lo hiciéramos juntos, pero...es un acto demasiado íntimo, ¿no crees?

Aunque en un principio, Frye se mantiene reacio a la propuesta de Quintero, finalmente cede.

FRYE: Sí, claro.

*Se guarda la hoja de papel. Quintero sonríe (Tovar 306).*

Con la aceptación de Frye se posibilita el futuro asesinato de Marta Bárbara. De esta forma se instituye la hegemonía masculina sobre el sujeto femenino. El pacto que realizan Quintero y Frye es uno de los muchos ritos mediante los cuales los hombres refuerzan su masculinidad entre sí. En *Tlatoani* el primer paso se puede ubicar cuando los protagonistas comenzaron a conversar con Marta, “ir con las prostitutas es un verdadero simulacro de masculinidad, en particular de machismo, es una teatralización del poder patriarcal” (Cautiverios... 559).

En relación a Quintero y a Frye como personajes- victimarios en potencia. Marta Bárbara, sin saberlo es, como dice Frye, “un caso interesante de doble personalidad: ella es

la que es y a la vez la que *será-o la que fue*<sup>36</sup>, según se vea. Hay algo así como dos etapas de una historia vividas al mismo tiempo. Surreal, sí... “(Tovar 293)<sup>37</sup>. La doble personalidad de Marta no sólo se debe a sus dos posiciones dentro del bar (como Marta y como Marta Bárbara), que se determinan con nombre y oficio distinto. Marta se desdobra en dos personas, la primera es la mujer consciente de su subordinación en las relaciones de poder del bar; la segunda es el objeto de deseo de Frye y Quintero, es decir, un cuerpo completamente colonizado. Como objeto que al ser conquistado y dominado correrá la misma suerte de su prima, porque finalmente, se intuye que “no se le fue viva” a la pareja de policías.

Si bien con el pacto de los protagonistas queda escrito el futuro de Marta, la obra nos lleva a presenciar el espectáculo de Marta Bárbara. Su desarrollo es importante ya que para terminar, Bárbara entona la *Canción de las Muertas*. La canción podría entenderse como un himno en honor a las víctimas del feminicidio en Ciudad Suárez, ya que en ella Marta advierte que la condición de subordinación a la que han estado sometidas no tiene un origen natural, sino que está socialmente determinada (Rojas Blanco 86). En la canción, este reconocimiento viene acompañado por un reclamo contra la masculinidad que origina estas condiciones sociales.

Aunque las protestas van dirigidas a la sociedad. Marta no olvida que la canción *es* de las muertas, o mejor dicho, de las asesinadas y por eso arremete contra los asesinos:

No te estás viendo mal, seas lo que fueres,  
ahora que tu imperio se deshace:  
a la hora de la hora, tú aún eres

---

<sup>36</sup> Las cursivas son mías.

<sup>37</sup> Además de la doble personalidad de Marta como mesera y cantante, o, como objeto de deseo (mujer subordinada) y personaje transgresor; Quintero parece apuntar a que ella es una víctima en potencia, es “la que será”. Asimismo, apunta a que él ya decidió asesinarla y está seguro que nada se lo impedirá, por eso, adelantándose al feminicidio, para él ella es ya “la que fue”.

tan cortés de mandarme por delante (Tovar 307).

Marta Bárbara transgrede su silencio al dirigirse, de manera metafórica, no sólo a los hombres que reproducen las actitudes machistas, sino también a los asesinos de mujeres. Esto la posiciona como un sujeto con más autoridad dentro del espacio, donde hasta ese momento, había sido sólo un objeto más. Marta interpela a los asesinos con respecto a sus actos:

Así me pagas, dándome la muerte,  
lo que hago por ti, dándote la vida:  
a mano estamos, pareja de la suerte,  
y comienza el final de la partida. (Tovar 306)

[... ]

Al acabarse tu tiempo en la tierra,  
extrañarás que se te llame padre,  
querrás continuidad y descendencia  
y ora sí que chingaste a tu madre (Tovar 307)

Al resaltar las virtudes que el imaginario colectivo atribuye a la mujer, Marta apela a los sentimientos del victimario, en quien inútilmente busca generar remordimientos.

La canción se configura como un auxiliar para romper el orden establecido tanto en Ciudad Suárez como en el bar “Tlatoani”. El contenido, distribuido parcialmente a manera de letanía, la encuadra como una plegaria hacia la muerte, lo que parece ser el único auxilio con el que pueden contar las mujeres que, como Marta Bárbara se enfrentan a un inevitable feminicidio:

Muerte muy querida de mi corazón  
ampárame siempre con tu protección  
[... ]  
Muerte idolatrada de toda mi vida,  
si tu no me ayudas, me doy por vencida  
[... ]  
Muerte de mi alma, muerte de verdad,  
orienta mis pasos para al fin llegar (Tovar 307).

La personificación de la muerte aquí reafirma la pertenencia de Marta al género “débil”, “subordinado” y “abyecto”. De tal manera, aún y cuando logra increpar al victimario y a la sociedad por el feminicidio, Marta es incapaz de emanciparse por completo del régimen patriarcal del bar y del Estado, porque la fuerza patriarcal se encuentra arraigada en su principal representante: Quintero; mientras que su propia construcción femenina siempre ha sido, por herencia cultural, débil y estigmatizada.

A pesar de que la obra incluye, al término de “show”, un final abierto en tanto a las acciones de Quintero y Frye, la canción interpretada por Marta Bárbara se convierte en una despedida social y vital del “Tlatoani”.

El paso de “mujer pública” invisible a “mujer pública” que alza la voz conlleva un deseo transformador elocuente. Reafirma la necesidad de la femineidad de comenzar su tránsito por el camino del cambio, ya que tantos años de ideología machista y patriarcal que han regido a Ciudad Suárez no pueden derrumbarse con una sola canción, interpretada por una mujer en una sola noche.

Al entonar su última canción Marta es Bárbara<sup>38</sup>, valiente y transgresora. Su actuación frente a sus victimarios evidencia que sin importar cuál sea su destino, ella es consciente de lo que sucede en el bar y en la ciudad. Marta deja claro que contrario a lo que piensan los policías, ella no es sólo un objeto, sino una mujer que toma posición y control de las circunstancias y alza la voz, acto mediante el cual rompe el silencio que la limita y brilla en plenitud, aunque sea sólo por unos minutos antes de que caiga el telón y el público tema que va a ser asesinada.

---

<sup>38</sup> “Arrojada, temeraria” y también “grande, extraordinaria” (ambas definiciones corresponden al Diccionario de la Real Academia Española).

## 1.2 JAURÍA Y EL CASO DOMÉSTICO EXCEPCIONAL.

Como se analizó en el apartado anterior, Marta abandonó su puesto subordinado como mesera y llegó a ser un sujeto autónomo en el escenario, transgredir el orden jerárquico dentro del bar. A continuación, intentaré probar que en *Jauría* (2008) se muestra un caso excepcional en el cual, el personaje femenino también experimentará una transformación, aunque ésta no será el punto cúspide de la obra, sino que el parteaguas para su desarrollo.

En *Jauría* (2008), Enrique Mijares plantea la historia de la esposa de “El Buitre”, un hombre de clase baja en Ciudad Juárez. A través de su relato, “El Buitre” expone los problemas que las mujeres encaran en el ámbito privado, y también a la estigmatización a la que se enfrentan cuando, al vivir en una sociedad patriarcal, incursionan en el sistema laboral. La esposa de “El Buitre” abandona el papel tradicional de ama de casa para trabajar en una maquiladora debido a la crisis económica a la que se enfrentan. Sin embargo, “El Buitre” les comenta a sus amigos que no está de acuerdo con la medida que su esposa tomó, ellos, a través de una larga conversación con él, lo incitan a asesinar a su esposa, esto, a fin de recobrar el orden social establecido, y para, castigar a la esposa por haberlo transgredido.

La imagen de la “mujer pública” resulta interesante en los personajes femeninos de *Tlatoani* y de *Jauría*. En el caso de *Jauría*, esta caracterización se enfoca más en que la mujer abandona el espacio de su hogar para trabajar en una empresa maquiladora<sup>39</sup>. En el mismo sentido, Melissa W. Wright y Debbie Nathan clarifican una de las conexiones por las que surge la idea de “la mujer pública”, esto en tanto que “la imagen de las mujeres

---

<sup>39</sup> Este movimiento ejemplifica la propuesta de Aralia López González de una literatura que va de la “intimidad a la acción”, ya que la esposa de “El Buitre” va del ámbito doméstico a la industria maquiladora. Para más información sobre esta literatura véase *De la intimidad a la acción: La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo* (Cuadernos Universitarios) (1985).

jóvenes en las calles, sin estar acompañadas por sus familias a todas horas del día y noche, mientras caminaban a sus puestos en las fábricas, probaba que, sin duda, Ciudad Juárez estaba llena de mujeres públicas, con la evidencia de que había mujeres por todas las calles” (“El lucro y la mujer pública” 71). La presencia de la esposa de “El Buitre” en las calles como parte del camino a su trabajo, es lo que la sitúa en primera instancia como una “mujer pública” estigmatizada por su marido.

La historia se desarrolla en una Ciudad Juárez que, dentro de su representación literaria se encuentra imbuida en el pensamiento machista, a pesar de que la esposa de “El Buitre” no va a trabajar en un lugar como el “Tlatoani” donde el alcohol, las drogas y el erotismo se encuentran accesibles, no deja de ser hostilizada como “mujer pública”. Cuando la esposa de “El Buitre” decide convertirse en obrera de la maquiladora, en “trabajadora”, desafía el orden patriarcal de ser exclusivamente: ser madre y esposa<sup>40</sup>.

Existe un elemento adicional que se encuentra conectado con la estigmatización social hacia la mujer trabajadora de la maquila y que hace su condición de “mujer pública” sea doblemente desfavorable para la que fuera la esposa de “El Buitre”. Este elemento es el discurso que establece una conexión entre la mujer que trabaja en la maquiladora y la prostituta. A este respecto, Wright explica que “the characterization of obreras as typifying a kind of public woman relies on a negative interpretation of prostitution as emblematic of women who are contaminated by their activities in the public sphere and who, in turn, contaminate their families, communities, and nations” (“Necropolitics and Femicide” 713).

---

<sup>40</sup> Marcela Lagarde puntualiza que “La maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política de las mujeres” (*Cautiverios...*349). Por su parte, Gloria Anzaldúa señala que “for a woman of my culture there used to be only three directions she could turn: to the Church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother” (39).

La correspondencia entre la figura de la “prostituta” y la de la “obrero de la maquila” se da entonces debido su coincidencia en el espacio público.

Además, se le agrega el epíteto de “mala mujer”, ya que prefiere trabajar en la fábrica que dedicarse a su hogar y su familia “como debe ser” según la sociedad patriarcal de la obra en la que establece que “quienes cambian son definidas como equívocas, malas mujeres, enfermas, incapaces, raras, locas” (*Cautiverios...* 24). Esta “desnaturalización” de la mujer y su categorización como “mala mujer” se ligan, como señala Wright, para convertirlas, en este caso a la esposa de “El Buitre”, en ejemplos perniciosos para sus familias, obligadas a vivir con una mujer transgresora, que rompe el orden establecido.

El componente primario que presenta la esposa de “El Buitre” como sujeto estigmatizado es que, al iniciarse como trabajadora, quebranta estatutos inherentes a la condición de una “mujer-madre-esposa” establecidos por la cultura patriarcal representada en la obra, a la vez que se percibe a sí misma como una persona autónoma. Lo anterior se revela también a través de su conversión física e ideológica. La mezcla de ambos componentes indica que las mujeres pueden, a pesar de lo históricamente establecido, tener una variedad de intereses y ocupaciones más allá de su casa, su marido y sus hijos. Asimismo, apunta a la desaparición de la “mujer-madre-esposa sumisa”, dedicada por completo al cuidado del hogar y que antepone los intereses de la familia a los propios. A los ojos de la sociedad, y en especial de “El Buitre”, su esposa deja de vivir “como debe ser” y se pone “muy alzada, muy suficiente” (Mijares 214). La autonomía de su esposa se asocia con una actitud subversiva porque reta a las costumbres patriarcales y al hombre que las sustenta.

En lo que respecta al abandono del hogar, “El Buitre” comenta a sus compañeros que previo a la entrada de su esposa a la maquiladora, ella “cuidaba a los morritos en la casa” mientras él andaba “taloneando el chivo”<sup>41</sup> (Mijares 214). Es decir, ella cumplía con sus obligaciones domésticas. En “Feminicidio, or the Serial Killing of Women” Ileana Rodríguez describe porqué el trabajo de la esposa de “El Buitre” se convierte, además de en el creador de una nueva rutina familiar, en un atentado directo para el marido:

women are considered as frail and in need of male protection. In order to be properly protected, they owe obedience, respect, and gratitude to the male in charge, they must fit a profile that strikes a proper balance between fear, subservience, and service. To stay on course, they are to be demure, remain at home, and tend to family affairs in all the service areas, by providing physical and emotional nourishment, a clean environment, and fast and proper pleasure upon request (169).

Lo señalado por Ileana Rodríguez coincide con la idea de que “el hombre que se relaciona eróticamente con una mujer es su dueño, en el sentido de quien tiene dominio o señorío sobre alguien y es su propietario. Ella es su mujer” (*Cautiverios...* 263). En *Jauría*, se ve el ejemplo de lo dicho por Rodríguez y Lagarde en varios niveles. Uno de ellos responde a que la esposa de “El Buitre” debería estar en casa, “sirviendo” a sus hijos y a él, ya que desde que se unieron en matrimonio, ella pasó a ser de su propiedad.

Sin embargo, aunque la esposa trabaja más por necesidad que por gusto, porque “yo soy la que paga todos los abonos de la casa” (Mijares 215), “El Buitre” desacredita su esfuerzo al sugerir que por trabajar en la fábrica, su esposa ha perdido el interés en la familia. La reacción de “El Buitre” se explica a través de la cita de Ana Bergareche que aparece en *Feminicidio, or the Serial Killing of Women*: “the growing autonomy of women has severely challenged the sexual economies of male chauvinism in only one generation. What is untenable to the patriarchy in this situation is the destruction of male

---

<sup>41</sup> Buscando el sustento económico para la familia. Trabajando para llevar dinero a la casa.

fantasies, and with them [...], that of male identities” (Rodríguez 170). Desde este punto de vista, apreciamos que las molestias de “El Buitre” se generan debido a que siente su identidad desafiada por una fuerza destructiva que se encarna por su esposa como trabajadora autónoma. “El Buitre” contiene en su interior la ideología machista que considera a las mujeres como inferiores a los hombres por el sólo hecho de ser mujeres y en este caso especial, por ser “su esposa”. Así pues, a “El Buitre” le resulta complicado asimilar su intercambio de posiciones entre ambos.

En el segundo nivel vemos que para “El Buitre” el cumplimiento sexual de su esposa es especialmente inquietante, ya que, si lo revisamos a la luz de Lagarde y Rodríguez y observamos que después de que su esposa empezó a trabajar “dobleteaba turno, se quedaba en el dormitorio de la maquiladora con tal de no cuidar a los güercos y cumplir sus obligaciones maritales” (Mijares 215). Entonces inferimos que ella no sólo falta a sus obligaciones de “madre-esposa”. Lo que “El Buitre” percibe es que su esposa ya no es más “su mujer”, porque la hegemonía patriarcal concibe que “las mujeres están obligadas a tener relaciones eróticas con los esposos, aunque no lo deseen, o por el contrario, a abstenerse si el esposo no está dispuesto, si él no decide, si no toma la iniciativa desde el poder” (*Cautiverios...*263). En este sentido, el que su esposa prefiera dormir en otro lado, representa que él ha perdido dominio sobre ella como esposo y como su dueño. Es por eso que en su narración “El Buitre” juzga necesario reclamar a su esposa por su cambio. El nuevo trabajo de la esposa en la fábrica ha hecho evidenciar su “deficiente masculinidad” en distintos ámbitos.

La inquietud de “El Buitre” se fundamenta por la ausencia de su esposa en el hogar, ya que ahora está en la fábrica, obteniendo el sustento familiar, y por la nueva dinámica

que se ha impuesto dentro del espacio privado de la familia: “Me ofrecía las sobras:/ Te invito al cine, /si acaso” (Mijares 216). El trabajo de la esposa la posiciona como la proveedora de la familia y sumerge a la pareja en una inversión de roles dentro del hogar. Ella asume el papel tradicionalmente masculino del invitar a salir a su pareja por tener una mayor solvencia económica, “¡Y yo sin un clavo en la bolsa!”<sup>42</sup>(Mijares 215). Como parte de su indignación, “El Buitre” supone que su esposa le “ofrecía las sobras” (Mijares 216) de su dinero, pero también de su tiempo y de su nueva vida. “El Buitre” acepta las invitaciones para aprovechar las pocas oportunidades en las que podía sentir que dominaba a su esposa como antes, porque esas salidas de esparcimiento, eran salidas al espacio público. “El Buitre” considera que aunque los roles se hayan invertido, aún es capaz de proyectar ante la sociedad que sigue siendo el “jefe de la casa”, el dueño de su esposa. En esta concatenación de circunstancias, sus salidas enaltecían su ego a través del reconocimiento de los demás ocupantes del espacio público. De esta manera, “El Buitre” prefería salir con su esposa para guardar las apariencias de su burlada masculinidad<sup>43</sup>.

La base sobre la cual se funda la identidad de “El Buitre” es su dominación masculina. Pero con esta inversión de roles, “El Buitre” atraviesa un momento que lo lleva de la indignación a la crisis. Él comenzó a creer que cualquier acción de su esposa iba encaminada a humillarlo:

BUITRE: ¡Qué esperanzas!

[...]

Se burlaba de mí.

¡Ella ejercía el poder!

---

<sup>42</sup> Sin dinero en los bolsillos.

<sup>43</sup> En este punto hay que recordar que las construcciones identitarias no son personales ni unilaterales, sino que se edifican a través de procesos sociales e históricos. “El Buitre” necesita el reconocimiento y la aprobación de la sociedad para reafirmar la masculinidad que en la intimidad cree perdida.

Me humillaba. (Mijares 215-216)

La sublevación de su esposa a nivel discursivo y actitudinal se traduce en un “buitre” coleccionador de afrentas. La situación escala hasta el punto en que siente la necesidad de recuperar el dominio perdido frente a la que debería ser *su* mujer sumisa y no una mujer autónoma. Es el recuerdo de la voz de su esposa la que origina descontento en “El Buitre”, ya que al pronunciarse hace más evidentes las obligaciones que ha abandonado. Cuando su esposa “vocaliza” sus faltas, hace tangible lo que él ya se venía imaginando: que ha dejado de ser el “jefe de familia” para ser un miembro cuestionado, denigrado y casi eliminado.

BUITRE: Se volvió descarada.

[...]

Aquí no tenemos agua,

me echaba en cara:

¡ni cisterna ni bomba ni tinaco!

[...]

Siempre echándome puyas.

Sus ironías.

Sus indirectas (Mijares 216).

Lo que “El Buitre” sufre como mayor afrenta es que su esposa, quien por tanto tiempo estuvo sujeta a sus órdenes y deseos, le señale sus errores y lo critique. Una vez más, la visión antropológica de Marcela Lagarde ayuda a comprender la forma en la que el trabajo fue un componente esencial de la ruptura, ella explica que

Las mujeres pueden enfrentar poderes autoritarios y patriarcales- de los adultos, de los padres, de los hermanos, de los conyugues [...] porque obtienen del trabajo los medios, valores económicos y simbólicos de independencia. Las mujeres obtienen del trabajo además de un salario la posibilidad de adquirir bienes y obtener mejores niveles de vida, autoridad sobre los otros (no la que emana de la maternidad o de la conyugalidad) sino a más apreciada en la sociedad que se reproduce a partir del

trabajo. La independencia y la autoridad le permiten contrarrestar el poder de decisión de otros sobre sus vidas, es más, les permite decidir sobre ella (*Cautiverios* 123)

Irónicamente, a pesar de que en la obra la esposa no dispone de una voz propia, en el recuento de “El Buitre”, la señala como medio para vulnerar su subjetividad masculina. En el matrimonio de “El Buitre”, el salario de su esposa, además de darle autonomía para disponer de su vida y su cuerpo, también le otorga el poder para cuestionar las decisiones que él toma con respecto al hogar y ella lo utiliza plenamente a través de su voz, de sus demandas y exigencias. Es decir, la inversión de roles es total. Ella es quien ahora ejerce su “poder” ante él y los reclamos ocupan metafóricamente la sujeción de “El Buitre”.

“El Buitre” al sentirse amenazado por el creciente poder de su esposa, concluye que “aquello tenía que acabar” y que era “imposible que [siguieran] juntos” (Mijares 216). Por ello, la solución para obligar a la esposa a retomar la posición que ostentaba en la dinámica familiar. En este orden de ideas, para Ileana Rodríguez, “silence [...] is what has been misspoken, of what has been stated incorrectly, of what those in power choose not to reveal. Silence is also the unheard voice. It is the voice without impact or resonance, the voice that is only noise, whisper, sound without signification, enunciation without content” (Rodríguez 182). En *Jauría* el silenciamiento se dará en el momento en el que “El Buitre” refuta, ignora y ridiculiza las participaciones de la esposa:

BUITRE: Nunca gastó en *sus*<sup>44</sup> hijos.

[...]

Son tu obligación,

me recordaba.

¡Como si yo los hubiera parido! (215)

---

<sup>44</sup> Las cursivas son mías.

La ridiculización que “El Buitre” impone a su esposa se encuentra enraizada en principios de hegemonía masculina. “El Buitre” utiliza una cuidadosa selección de palabras para remitir a la ideología que afirma que la madre es el vínculo más estrecho con los hijos, que “le pertenecen más” por haber sido ella quien “los trajo al mundo”, quien los parió. Igualmente, se combina con la imagen que históricamente se le ha imprimido a la madre de tener una “capacidad inagotable de sumisión” (Castellanos) ya que se “desvive por la prole. Ostenta las consecuentes deformaciones de su cuerpo con orgullo, se marchita sin melancolía; entrega lo que le atesoraba sin pensar, oh no, ni por un momento en la reciprocidad” (Castellanos). “El Buitre” intenta reinstaurar la dinámica del hogar mediante este tipo de protestas en las que externa la creencia de que la mujer es la única a quien se debería de responsabilizar del cuidado de la casa y de los hijos. Con esta estrategia formula una excusa para no (re) tomar la responsabilidad económica de la familia y ataca a su esposa como parte de un intento para silenciarla metafóricamente. Sin embargo, su esposa especifica que la manutención de los hijos le corresponde a él, a pesar de que ella es quien obtiene mayores ganancias por su trabajo. La contienda llega a un punto sin salida, pues en virtud de que ninguno está observando ni siguiendo los roles tradicionales, el cuidado de los hijos les es ajeno.

Con sus exigencias “El Buitre” mancilla a su esposa, logra estigmatizarla una vez más. Su medio de hacerlo es “un discurso que señala que, por estar en la calle para ganarse la vida, estas mujeres valen menos que las que se quedan en casa; aunque por su trabajo, tanto en la calle como en las fábricas, mantengan a sus familias y se sostengan también las economías que se han desprendido de éste” (“El lucro y la mujer pública” 71). “El Buitre” devalúa a su esposa al evidenciar que trabajar la convierte en una “una mala madre”, o

una “madre desnaturalizada” que no quiere asumir como propia la obligación de cuidar a los niños. Como resultado, compromete su valor dentro de la dinámica familiar y justifica su maltrato.

De manera análoga, para culminar la configuración de su esposa como mujer que merece ser castigada, “El Buitre” acude a señalar otras conductas de ella realiza en el ámbito público. Desde su cambio físico, porque vestía “a diario ropa nueva y coloretes” (Mijares 215), hasta su creciente libertad para realizar tareas destinadas para los hombres: “Me invitaba las chelas y yo, ¿Qué podía hacer?; aceptaba o ella se iba con las amigas” (Mijares 214). La esposa de “El Buitre” deja de priorizar a su familia y se concentra en su persona; disfruta de los placeres, de salir, visitar bares, de “pasarla bien”, y además, tiene muy poca tolerancia para las quejas del marido. En este sentido, la esposa se desplaza de la personificación de una madre-esposa ejemplar hacia lo que se esperaría del “hombre de la familia”<sup>45</sup>. Con estas nuevas atribuciones, la esposa de “El Buitre” excede los límites sociales del espacio público, al igual que lo hacía en su entorno privado. Es una mujer doblemente transgresora.

Estos señalamientos procuran exhibirla como una “mujer pública” corrompida al grado de portar dos nuevas connotaciones que a pesar de ser opuestas, se complementan. La esposa de “El Buitre” se convierte en una “mujer masculina”, ya que asume el rol de trabajadora y proveedora de la familia. Además es una “mujer libertina”, que se deslinda del cuidado de sus hijos a fin de disfrutar una vida de esparcimiento con sus amigas y su pareja. Sobre este punto, Ileana Rodríguez expresa que “working outside the home,

---

<sup>45</sup> Los hombres son los que generalmente invitan a sus esposas o novias a salir, además son ellos los que después de trabajar tienen el privilegio de tener tiempo libre de esparcimiento, ya que las únicas que están culturalmente obligadas a permanecer al cuidado de la casa y los hijos son las madres.

however, introduces women to a different set of rules and norms than those governing the private arena and asks for a reconfiguration of misogynist ideologies” (Rodríguez 169). La perspectiva de Rodríguez aplicada a mi lectura, suaviza la culpa de la esposa de “El Buitre” al explicar que la transgresión femenina no debe ser condenada, sino apreciada como un punto de partida para que la sociedad se deslinde de la imperante misoginia. Sin embargo, la esposa se verá imposibilitada para terminar de conciliar su nueva imagen ante “El Buitre” y ante la sociedad, ya que el proceso de reedificación ideológica toma tiempo y no afectará al protagonista.

Aun y cuando lo propuesto por Rodríguez apoya la subversión de las mujeres en la obra, “El Buitre”, continúa en el camino opuesto. Para él, la rebelión de su esposa y su acceso a espacios públicos, su transformación física y su actitud contestataria, tienen como única explicación que ella es una mujer “vaga”, “libertina” y atribuye el conjunto de esos cambios a que también su esposa lo engañaba porque los supervisores de la maquiladora: “les dan chamba a cambio de favores sexuales” (Mijares 214). Esta consideración concuerda con el discurso que ha proliferado en Ciudad Juárez sobre de la mujer “obrero-prostituta”. Melissa Wright ahonda en el tema al escribir que “the public association of obrera (worker) with ramera (whore) was something that factory workers faced constantly” (“Necropolitics and Femicide” 713)<sup>46</sup>. Como ejemplo de lo anterior, “El Buitre” y sus

---

<sup>46</sup> En su libro *Mujeres, antros y estigmas en la noche juarense* (2002), Jorge Balderas hizo el mismo señalamiento respecto a la tendencia a relacionar a las mujeres trabajadoras de las maquilas con prostitutas. Balderas considera que esta relación se da por diversos elementos, pero, principalmente, debido a la gradual apropiación de la muer de espacios públicos durante la noche, que “se convierte en el espacio adecuado para las transgresiones de las normas, a la ley, a la moral y las ‘buenas costumbres’ que en los tiempos diurnos son perceptibles y en la noche se diluyen en sus recovecos” (43). Las obreras se ven obligadas a transitar las calles para esperar la ‘ruterá’ o el camión “o las filas para abordarlos en el centro de la ciudad, a las primeras horas del día; es decir, mucho antes de la salida del sol, aún siendo de noche [...] comenzaron a formar parte de las imágenes cotidianas de la ciudad. Asimismo, se hizo común el arribo de los

amigos “Los tatuados”, construyen una generalización sobre las mujeres trabajadoras, incluida la esposa de “El Buitre”: “son unas convenencieras”, “arrastradas” (Mijares 215). La motivación sexual que “El Buitre” y “Los tatuados” le atribuyen a la contratación de las mujeres en las maquiladoras se debe a que “ideológicamente, se ha construido la idea de que las mujeres son ajenas a las máquinas, a la fábrica, a la producción, a la calle, al dinero y al salario” (*Cautiverios...* 118). Los personajes masculinos no pueden creer que las mujeres les quiten los trabajos que “por antigüedad” les pertenecen gracias a sus habilidades para desarrollar el trabajo manual. “El Buitre” y “Los tatuados” son el reflejo de un estado social que en la obra condena a la mujer repetidamente. Sobre la mujer trabajadora, en especial sobre la mujer que, como la esposa de “El Buitre” trabaja en la maquila, así como sobre las consideraciones sociales que la rodean, Socorro Tabuenca detalla que:

A las mujeres obreras se les clasificaba casi automáticamente como “mujeres livianas” pues estaban ganando dinero propio y la mayor parte del tiempo eran *ellas* quienes mantenían a sus familias. Lo peor era que se “atrevían” a ejercer su derecho a divertirse y a salir a bailar. Había varios centros nocturnos en donde la clientela era principalmente de mujeres obreras y eso hizo que las estigmatizaran aún más (“Espejos, fantasmas y violencia” 127)

---

empleados (as) del segundo turno después de las 12:00 am a las calles principales del centro de la ciudad” (53). Anteriormente el espacio público nocturno era ocupado por las prostitutas, esa es una de las razones por las que las obreras fueron identificadas también como prostitutas. La presencia de las mujeres en las calles, los lotes baldíos y el centro de la ciudad durante la noche llevó a las autoridades locales y estatales a calificar a las obreras como “de dudosa reputación” y también a condenarlas. Socorro Tabuenca en “Baile de fantasmas...” menciona que “a la maquila se le veía como ‘salvadora’ pues sacaba a las mujeres del cabaret, pero a la vez, se creaba el estereotipo de la obrera de maquiladora como mujer de dudosa reputación, sobre todo en el caso de las llamadas ‘mujeres solteras’” (413). Además, analiza los discursos de los anuncios que las autoridades de Ciudad Juárez utilizaron como parte de sus campañas de prevención del feminicidio, en los cuales encuentra que existe una descalificación de las víctimas y que además se les responsabiliza por sus propios asesinatos por “andar en la calle a altas horas de la madrugada”, por lo que manejan un discurso machista. Al igual que Balderas, Tabuenca y Wright, varios académicos han abordado el tema tocando más puntos que han alimentado esta comparación. Véase *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México* (2007).

De tal manera, el incremento del flujo financiero de las obreras, como sucede en la obra con la esposa de “El Buitre”, les proporciona una posición que facilita romper con la dinámica íntima familiar y les otorga poder sobre sus cuerpos y sus vidas. Asimismo, las libera del dominio masculino que las limita a espacios privados, porque adquieren autonomía económica o material para subsistir. Finalmente, su presencia es más notoria en espacios públicos los cuales en el imaginario colectivo son considerados como “cunas de maldad”. Melissa Wright señala que “según la misma lógica, si ella representa un problema, su muerte o desaparición significa la erradicación de un problema: su desaparición constituye una solución” (“El lucro y la mujer pública” 72). En este orden de ideas, el que la mujer alcance mayor dominio de los espacios públicos y privados incomoda a la sociedad patriarcal porque atenta contra sus estatutos históricos e ideológicos y así, el hecho de que las mujeres aporten mayores ingresos a los hogares, no las redime, pero sí las convierte en amenaza para las masculinidades de los personajes que se sienten burlados y humillados. Con abse en este supuesto para el feminicidio de “mujeres públicas”, la sociedad argumentaba que ellas “se lo merecían”, en vez de solidarizarse con ellas<sup>47</sup>.

Paradójicamente las razones por las que “El Buitre” busca silenciar a su esposa, son las mismas que la facultan para liberarse y constituirse como una figura fuerte y sustancial

---

<sup>47</sup> En su artículo “Baile de fantasmas” María Socorro Tabuenca recuerda que “las posibles investigaciones sobre los crímenes de estas jóvenes en Ciudad Juárez, están previamente interferidas por dos tipos de discursos que forman parte de nuestra cotidianeidad o nuestro sentido común [...] en cuanto a que la mujer es un ser inferior, o es un ser-objeto; y el de “los valores”, que señala, como lo haría el ex sub-procurador Jorge López Molinar al periódico El Nacional que “todas [las víctimas] eran vagas y hasta prostitutas”(416), declaraciones que fueron seguidas por las del ex-gobernador Francisco Barrio Terrazas que se mencionan en el siguiente capítulo, pero que finalmente conducen a lo que Julia Monárrez puntualiza “El feminicidio es justificado, explicado y complicado por el Estado y otras instituciones con poder religioso, conómico, político y social. Lo hacen cuando se ponen a evaluar la conducta de las mujeres, y al hacerlo, olvidan que lo que realmente interesa es que ha habido una muerte intencional y que alguien o algunos son los culpables (*Trama de una injusticia* 38).

a pesar de su aparente carencia de voz. Así pues, se constata la inversión de los roles de género, ya que después de un proceso de apropiación lleno de tensiones entre ambos, su esposa lo despoja del poder dominador. Al fallar “El Buitre” reintegra a su esposa a su sitio de subordinación, planea con sus dos amigos una forma alterna y definitiva de silenciarla mediante su desaparición, de tal forma, “El Buitre” finalmente decide asesinarla como parte de un rito transformador.

Después de haber tomado la decisión de asesinar a su esposa. La figura transgresora femenina se resiste a desaparecer y sigue presente en su memoria de “El Buitre”. Aunque se podría argumentar que la mujer fue silenciada desde el punto de enunciación de la obra, porque ya no está presente y nunca se escucha su voz. En este caso el silencio, al igual que la voz, son “un acto de resistencia” (Rojas Blanco 90). A punto de ser asesinada, la mujer se instala en la memoria de su esposo y que ahora es su perpetrador. Su recuerdo no implica remordimientos para “El Buitre” (como si ocurre con la pareja de “La Chica” y “El Asesino” que aparecen en *La ciudad de las moscas*<sup>48</sup>), ni freno a sus actos. El manejo del silencio como método de resistencia utilizado por la esposa de “El Buitre” demuestra que al menos, hasta ese punto, ella continuaba como la figura de poder en la interacción.

La esposa de “El Buitre” permite reconocer que la participación gradual de la mujer en espacios públicos laborales podría significar un proceso de emancipación polémico, que no debería evitarse. Las implicaciones de dicho proceso son trascendentales, porque en el caso de la esposa de “El Buitre”, fueron el detonante para que él decidiera asesinarla. Julia Monárrez describe una situación similar:

---

<sup>48</sup> En la tercera y última parte del segundo capítulo se estudia esta la relación entre ambos personajes de *La ciudad de las moscas*, así como el papel que juega el remordimiento y la angustia en la obra.

si bien el feminicidio es un asesinato donde está presente la misoginia, no es sólo esta característica fundante del sistema patriarcal lo que nos puede ayudar a reflexionar sobre lo que sucede en esta ciudad: si se toma esta afirmación como única y más importante clave para el análisis, se corre el riesgo de dejar de lado otras cuestiones que lo sustentan, tales como las estructuras sociales, políticas y económicas que apoyan la violencia de género (*Trama de una injusticia* 15)

“El Buitre” asesina a su esposa porque representa una amenaza múltiple para su masculinidad a nivel social, para su bienestar económico y su estabilidad de género, ya que él era el que estaba viviendo como subyugado en el hogar.

Hasta aquí se han analizado las acciones transgresoras de la esposa de “El Buitre”, así como los recursos discursivos utilizados para conservar su dominancia. Cuando “El Buitre” percibe que el trabajo de su esposa está redirigiendo la relación, adquiere un carácter violento para imponer su fuerza, así “El marido exagera sus manifestaciones y se vuelve tiránico y agresivo. Y la mujer, que no ignora que es ella el detonador de tal violencia, soporta los malos tratos porque, en muchos modos, se siente acreedora de ellos” (Castellanos). Sin embargo, su recuerdo se resiste a desaparecer y se instaure como un personaje dominante y transgresor en la obra.

### **1.3. “LA MUJER QUE BUSCA” Y EL ACTIVISMO EN *LA CIUDAD DE LAS MOSCAS*.**

En la obra *La ciudad de las moscas* (2002), la autora Virginia Hernández presenta otro tipo de “mujer pública” que retoma el recorrido transgresor que Marta en *Tlatoani* y que la esposa de “El Buitre” en *Jauría* había transitado ya, pero que fue limitado por los protagonistas masculinos de las obras.

*La ciudad de las moscas* liga tres historias en las que las jerarquías y la violencia de género inundan a los personajes. La primera presenta personajes míticos relacionados con la imagen industrializada de Ciudad Juárez; la segunda muestra la conversación que sostienen un

asesino y su víctima, y finalmente, las historias anteriores se entrelazan con la narración que integra al panorama de la violencia de género y feminicidio, el sufrimiento de las familias que tienen integrantes femeninos “ausentes” o “desaparecidas”.

Mientras el resto de las historias de *La ciudad de las moscas*, así como *Jauría* y *Tlatoani* relatan (aunque sea de manera parcial) la relación inequitativa de género anterior al feminicidio, en la segunda sección de la obra de Virginia Hernández el personaje femenino relata cómo era su vida antes de haber sido asesinada. Ésta protagonista de *La ciudad de las moscas* es, al igual que los personajes femeninos de *Tlatoani* y *Jauría* es una mujer que rompe el orden establecido por el patriarcado al irrumpir en el espacio público. La historia es la de una mujer que se propone encontrar a los culpables de la desaparición de su hija, ella no confía en la policía de Ciudad Juárez, así que realiza su investigación en un lote baldío de Ciudad Juárez donde anteriormente había presenciado sucesos extraños. Una vez ahí, contacta y entabla conversación con un integrante de un grupo criminal posiblemente involucrado en los feminicidios en Ciudad Juárez.

A pesar de que su búsqueda es individual y de que ella no pertenece a ninguna organización no gubernamental, “La mujer que busca” puede considerarse como activista social<sup>49</sup>, ya que lleva a cabo su escrutinio con el objetivo de efectuar un cambio en la realidad juarense: para ella encontrar a los responsables del asesinato de su hija implica la esperanza de frenar en alguna medida los feminicidios. Consiguientemente, “La mujer que busca” se conecta con la figura de las madres de jóvenes desaparecidas, torturadas y asesinadas de Ciudad Juárez<sup>50</sup>,

---

<sup>49</sup> Aquí me refiero a la persona que está comprometida con la sociedad y que realiza actividades encaminadas a asegurar el bienestar social.

<sup>50</sup> Podemos relacionar a “La mujer que busca” con integrantes de grupos como “Voces sin Eco”, creado por Guillermina González, la hermana de Sagrario González, entre otras personas (Washington Valdez 53). Además, organizaciones como “Amigos de las mujeres de Juárez” y la “Casa amiga” fueron fundadas y dirigidas por mujeres que tomaron como propia la encomienda de evitar que se olvidaran estos crímenes, así como que su tratamiento mediático y legal fuera el adecuado. Gracias a estas

quienes se convirtieron en pioneras en la formación de Organizaciones No Gubernamentales en contra el feminicidio.

El papel de “buscadora” representa la fractura de la limitación territorial impuesta por el género y por lo tanto, ejemplifica una variante más de la “mujer pública”. Melissa Wright refiere que “las activistas tienen que estar en los espacios públicos (las calles, las oficinas de las autoridades, frente a la prensa, etcétera) para hacer públicas sus demandas” (“El lucro y la mujer pública” 75). Asimismo indica que

Las familias han tenido que protestar, pues tales respuestas por parte de los funcionarios no son las adecuadas; porque su dolor (incluyendo angustia, preocupación y otras formas de sufrimiento) es el resultado de un crimen público. Para poder determinar la desaparición o el asesinato de su familiar como un crimen han tenido que mostrar al público (incluyendo al Estado y a la ciudadanía) que su dolor privado es un problema público (“El lucro y la mujer pública” 60)

Las madres que Wright menciona emprenden una lucha para derrumbar la idea de que las desapariciones y asesinatos de sus hijas no son sólo una pérdida familiar, sino también una alarmante pérdida de índole social. En Ciudad Juárez, las madres de las víctimas habitualmente se enfrentaban con la estigmatización de las víctimas. Era común para ellas encontrarse con dichas distorsiones en la imagen de sus hijas cuando acudían a pedir ayuda a las autoridades. En su libro *Trama de una injusticia*, Julia Monárrez reunió los testimonios de algunas madres, donde Ramona Morales<sup>51</sup> narra que:

Cuando dijeron que las muchachas tenían doble vida y eran de familias desintegradas y que nosotros teníamos la culpa yo me sentí muy ofendida que todavía no lo puedo olvidar. Yo ya no quería dar entrevistas a los periodistas. Cuando vinieron les dije, ¿Qué por qué ponían esas cosas?, y ellos dijeron que no eran ellos, que ponían lo que les decían. Fueron esos viejos, el gobernador Barrio, y también el viejo flaco ése de lentes, Jorge López Molinar (209)

---

mujeres, el activismo social presentó una radical evolución en Ciudad Juárez, inclusive “hicieron posible que esta actividad fuera una fuente de trabajo para las mujeres” (“El lucro y la mujer pública” 74).

<sup>51</sup> Madre de Silvia Elena (1995).

Al buscar auxilio para la localización de sus hijas, las mujeres se encontraron con una doble obstaculización, la condena de sus hijas basada en imágenes generalizadas y la crítica hacia ellas por no “haber hecho bien su trabajo de madres”. Así, los encargados de ejercer justicia, en vez de apoyarlas, justificaban y normalizaban los feminicidios, a la vez que propagaban esas creencias en la sociedad.

“La mujer que busca” invade el espacio público para manifestarse y para llevar su dolor del ámbito privado al público, pero no se dirige al Estado como Melissa Wright señala, ni como Ramona Morales, hacia medios de comunicación, sino más bien hacia los delincuentes. Para esta “mujer que busca”, ni el Estado ni los medios son accesibles, por lo que hace el trabajo por ella misma. Durante su presencia en la obra, no se limita a evidenciar la desaparición de su hija y la falta de impartición de justicia en su caso, sino que se aprovecha de su adquirida posición de “mujer pública” para intentar ejercer la justicia por su propia mano. La personaje encarna a las mujeres que fueron recibidas por parte del gobierno de Ciudad Juárez que veía su imagen amenazada, ya que las acciones de las madres evidenciaban la incompetencia del Estado<sup>52</sup>. En este sentido, “La mujer que busca” encarna una ideología transgresora que, envuelta en una consigna de esperanza, es motor de lucha y de resistencia, aspectos básicos del activismo social.

En *La ciudad de las moscas* el personaje femenino interactúa directamente y desde una posición de poder con el personaje masculino. No obstante, también indica una semejanza de la obra con respecto *Tlatoani* en la cual Marta participa en la conversación de Frye y Quintero, aunque desde una posición subordinada. Empero, como ya se puntualizó, la inclusión de Marta en la plática no la previno de ser metafóricamente silenciada. Mientras tanto, “La mujer que

---

<sup>52</sup> Para más información sobre las campañas de desprestigio a las activistas sociales y a las Organizaciones No Gubernamentales véase: “El lucro, la democracia y la mujer pública” incluido en el libro *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera del norte de México* (2007), compilado por Julia Estela Monárrez Fragoso y María Socorro Tabuenca Córdoba. Asimismo, *Cosecha de mujeres* (2005), de Diana Washington, entre otros.

busca” no sólo interviene en la plática con “El hombre del baldío”, también la guía y la dota de una profunda significación. Por consiguiente, la “mujer pública” de *La ciudad de las moscas* será la primera de las tres figuras femeninas analizadas que evitará su silenciamiento tanto literal como metafórico.

“La mujer que busca” se cruza con “EL hombre del baldío” mientras ambos esperan la llegada de una rutera o camión en el espacio (lote) vacío y ahí mismo tiene lugar su enfrentamiento. “La mujer” sintetiza un prototipo social del imaginario colectivo juarense: la trabajadora de la maquila<sup>53</sup> y el personaje masculino representa al crimen organizado, pero también al patriarcado. Aunque, como se vio en *Jauría* la mujer trabajadora de la fábrica cada vez más transita por el espacio público, esto continúa como una acción que le acarrea una imagen negativa frente a la sociedad y que además ubica a las mujeres que lo hacen en una posición vulnerable, ya que esos espacios están destinados al género masculino.

De manera complementaria, el estado de inferioridad de “La mujer que busca” que le ha otorgado la cultura hegemónica masculina se ejemplifica desde el primer intercambio de frases que tiene con “El hombre del baldío”. Él hace evidente que ella ocupa un territorio que está bajo el control de alguien más. La presencia de “La mujer que busca” ahí se torna más arriesgada porque además está ocupándolo en un tiempo que le es de antemano vedado:

EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿Y tus amigas?

LA MUJER QUE BUSCA: Se fueron antes.

EL HOMBRE DEL BALDÍO: No debes andar sola en la noche, es muy peligroso.

LA MUJER QUE BUSCA: Ya estoy acostumbrada.

EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿No has oído de los asesinatos?

LA MUJER QUE BUSCA: Sí

---

<sup>53</sup> La imagen de la mujer que comienza a ocupar espacios públicos anteriormente designados para los hombres, en este caso, calles y medios de transporte, va estrechamente ligada con la imagen de la mujer trabajadora de industrias, fábricas o empresas maquiladoras. Para más información véase los libros *Cosecha de mujeres* (2005) de Diana Washington, *Huesos en el desierto* (2002) de Sergio González Rodríguez, *Mujeres, antros y estigmas en la noche juarense* (2002) de Jorge Balderas entre otros.

EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿Y no te da miedo?

LA MUJER QUE BUSCA: No. ¿Por qué?

EL HOMBRE DEL BALDÍO: *Cualquiera*<sup>54</sup> tiene miedo (Hernández 155)<sup>55</sup>.

Según se indica, “El hombre” tiene razones válidas para advertir a “La mujer que busca” sobre el peligro que corre mientras esté en el lote baldío.

El lote baldío se entronca con la calle, ambos son espacios públicos porosos sin mando aparente. Esa falta de dominio genera el surgimiento de autoridades alternas que hacen del lote “su” área de acción, en este caso, el dominio espacial lo tiene el hombre. De eso se percata “La mujer que busca” y no demora en señalarlo:

LA MUJER QUE BUSCA: [...] Estuviste toda la tarde en la esquina. Allí estás siempre. Ves a las muchachas que salen de la fábrica y esperas a que se vaya la última, luego te vas caminando por la callejuela de al lado.

EL HOMBRE DEL BALDÍO: Allí vivo.

LA MUJER QUE BUSCA: Allí no hay casas. El otro día pasé temprano.

EL HOMBRE DEL BALDÍO: [...] Te dije que vivo allí, ¿no? Pero no te dije que vivía en una casa.

LA MUJER QUE BUSCA: ¿A poco vives en los baldíos?

EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿Por qué no? ¿Qué tiene de raro? (Hernández 155)

En el diálogo “La mujer que busca” también sugiere que “El hombre del baldío” se instala diariamente en el terreno para vigilar a las mujeres que hacen de ese lugar una de las paradas necesarias en su rutina de transporte; asimismo, que las vigila para esperar a que la más vulnerable (la última) aparezca y entonces, cautelosamente privarla de su libertad y llevarla con el resto del “clan”.

---

<sup>54</sup> Las cursivas son mías.

<sup>55</sup> Por tres años consecutivos (del 2008 a 2010) Ciudad Juárez encabezó la lista de las cincuenta ciudades más violentas del mundo (El Diario de Juárez 26 de enero 2016). Uno de los elementos que se toman en cuenta a la para crear la lista es el número de homicidios reportados, gracias a la gran cantidad de eventos de ese tipo que se presentaron en la ciudad no sólo en esos años, sino también en años previos, es lógico que “El hombre del lote baldío” exprese que en el espacio público “cualquiera tiene miedo”. Aún más, si se agrega el hecho de que los asesinatos no sólo correspondían a los feminicidios, sino también al crimen organizado o a otros motivos variados.

“El hombre del baldío” intenta negar las acusaciones de la mujer, pero al hacerlo únicamente reafirma sus sospechas, ya que le corrobora que él pertenece a la calle y al lote baldío “te dije que vivo ahí”. El hombre no transita por el baldío como las mujeres (que lo hacen obligadas por su carencia de un medio de transporte privado), sino que “habita” el espacio público de manera voluntaria, se apropia de él. Así, establece sus propias reglas y relega a las mujeres a una situación de peligro. Nótese que tanto la mujer como el hombre pasan de lo particular a lo general en esta parte del parlamento. “El hombre del baldío” actúa como muestra de la perpetuación de la hegemonía masculina manejada por los grupos delictivos que se reafirman a través del feminicidio, por eso su desempeño se extiende más allá de “su” lote hacia todos los otros de la ciudad. Las mujeres no tienen ninguna garantía ni seguridad para transitar por los lotes baldíos libremente, los espacios públicos de Ciudad Juárez están infestados de personas como “El hombre del baldío”, Quintero, Frye, “El Buitre” y “Los tatuados” según hemos visto en las tres obras.

El lote baldío, expropiado por “El hombre del baldío”, tiene una relación directa con los feminicidios y el crimen organizado en Ciudad Juárez. Sobre estos crímenes, Ileana Rodríguez registra que “sexual crimes are a social warning to everyone, an act of power and discipline, a sign of masculine, brutal, natural, social and political power, and an invasion of the public space-when not a complete takeover” (170). Lo dicho por Rodríguez, en colindancia con el contexto discursivo de la escena, conduce a cavilar que entonces, las palabras de “El hombre del baldío” no van encaminadas a ser una advertencia, sino una amenaza.

La amenaza que va dirigida a “La mujer que busca” no indica necesariamente que su destino va a ser el mismo que el de otras mujeres que fueron asesinadas. Lo que sí indica es que “El hombre del baldío” busca infundir en ella miedo para silenciarla. Esto, si se toma en cuenta

que en *La ciudad de las moscas* “el proceso de silencio se refiere a los procesos de censura, marginalización, trivialización, subordinación, minimización” (Rojas Blanco 90). Entonces el silenciamiento parte de “El hombre del baldío” va encaminado a suprimir tanto la presencia como los cuestionamientos de “La mujer que busca”. El que “El hombre del baldío” intente silenciarla explicándole (aunque de manera indirecta) que ese espacio “es de él”, que está bajo su jurisdicción, así como también infundiéndole miedo para que ella abandone el lote baldío sin respuestas, ni indicios que pudieran informarle sobre el *modus operandi* del grupo o del paradero de su hija.

Contrariamente a lo deseado por “El hombre del baldío”, lo que ocurre después de sus intimidaciones es que “La mujer que busca” se establece en una posición firme en la que es imposible amedrentarla. Cuando ella se asume como un sujeto que traspone el miedo, aclara su rechazo a las relaciones de poder que la condenan a espacios privados o que la acorralan como un sujeto inferior por el hecho de ser mujer.

A pesar de que “La mujer que busca” demuestra una actitud retadora del orden patriarcal, “El hombre del baldío” se resiste a ceder su dominio. El diálogo que sostienen arroja pistas respecto a esta lucha territorial del género:

EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿Y qué estabas haciendo?

LA MUJER QUE BUSCA: Esperando el camión

EL HOMBRE DEL BALDÍO: A esta hora ya no pasan.

LA MUJER QUE BUSCA: Me entretuve en la fábrica (Hernández 154)

“El hombre...” maneja la conversación para instituirse como autoridad en el terreno baldío. Cuestiona al personaje femenino sobre las razones de su presencia ahí, como si el derecho de la mujer para habitar ese espacio estuviera condicionado a su aprobación. La respuesta que la mujer le proporciona parecería común si se toma en cuenta el contexto juarense: turnos extras en la jornada laboral de la maquiladora.

No obstante, “La mujer que busca” está en el lote baldío en calidad de activista social. Las horas extra en la fábrica y su necesidad de utilizar el transporte público le ayudan a poner en marcha su intención de renovar el orden social. Esto, al permitirle ocupar un espacio que podría esconder información útil para dar con los asesinos de su hija. Sin embargo, aunque “La mujer que busca” pone como pretexto la hora de salida de su trabajo para ocupar el lote baldío, su respuesta le concede una nueva razón para considerarla “mujer pública”, porque adopta el mismo oficio que la que fuera esposa de “El Buitre” en *Jauría*, trabajadora de la maquila.

Es esta forma de ocupación del espacio público la que se convierte en su principal peligro, como lo puntualizaba “El hombre del baldío”. De manera que si se toma a “La mujer que busca” como “mujer pública” por su carácter activista y transformador, ella simbolizará la figura femenina transgresora y revolucionaria. Hasta este momento si se le toma como “mujer pública” por su pertenencia a la fuerza laboral de la industria maquiladora. Sergio González Rodríguez confirma que: “a great part of homicide in Ciudad Juárez are workers, and were abducted in transit from their house to their work and vice versa” (Rodríguez 162). “La mujer que busca” enfrenta a la autoridad para terminar con las desapariciones de las mujeres vulnerables y que no tienen otra opción para llegar a sus destinos, que ocupar, aunque sea por unos minutos el lote baldío.

Respecto a las mujeres de la maquila como “víctimas en potencia” de los grupos delictivos, Socorro Tabuenca señala que las víctimas de feminicidio distaban mucho de ser únicamente trabajadoras de la industria maquiladora. En su artículo “Ciudad Juárez, Femicide, and the State”, especifica como “some worked in the maquiladora industry, twin plants (American corporations); several worked in the commercial zone of downtown Juárez, and a

number were exotic dancers, sex workers, mothers and students” (121)<sup>56</sup>. Ahora bien, esta consideración también apoya la tesis de González Rodríguez, en la cual sugiere que muchos de los asesinatos se perpetraron mientras las mujeres se trasladaban de su casa a su trabajo, sin importar su pertenencia al sector industrial. De lo anterior, se puede deducir que no sólo el grueso de las víctimas de feminicidio en Juárez, sino también las tres representaciones femeninas de las obras analizadas coinciden en la situación de precariedad en la que vivían. Es decir, dentro de las obras, la territorialidad y el uso de espacios públicos por parte de las mujeres no sólo está determinado por el género, también por la posición económica a la que pertenecen, siendo el género el condicionante histórico cultural que las caracterizaba como personajes subyugados, mientras que su precariedad financiera las orilló a ocupar los espacios públicos.

A pesar de eso, hay que tomar en cuenta que no todas las mujeres “tienen los mismos recursos para apropiarse de igual manera de las ciudades” (Fuentes Flores y Peña Medina 40)<sup>57</sup>, una vez más se utilizan las obras como un ejemplo de lo puntualizado, ya que los espacios públicos en los que se mueven las tres mujeres son lugares “usados por las clases sociales bajas” y donde mujeres con mayor poder adquisitivo rara vez merodean: el lote baldío de “La mujer que busca” para esperar el transporte público como parte de su recorrido cotidiano, al igual que el grueso de las empleadas de las fábricas quienes también “each day have to walk through the unlit

---

<sup>56</sup> Los personajes femeninos de las tres obras que en este capítulo he analizado ejemplifican lo señalado por Tabuenca Córdoba. En *Tlatoani* Marta es una mesera que trabajaba en un bar y que probablemente fue asesinada al término de su turno; en *Jauría*, la esposa de “El Buitre” era tanto madre como trabajadora de una maquila, mientras que en *La ciudad de las moscas*, a pesar de su propia afirmación, queda la duda de si “La mujer que busca” es también trabajadora de la fábrica. Podemos apuntar que las/os escritoras/os de teatro, novela y cuento sobre feminicidio han leído artículos y libros académicos sobre el tema para construir sus obras.

<sup>57</sup> Al respecto, en su artículo “Espejos, fantasmas y violencia en Ciudad Juárez Tabuenca asegura que “[...] Los prejuicios de nuestra sociedad eran a la vez evidentes y extraños. Por una parte, como integrantes de la clase media, nuestra sociedad y la ciudad nos permitía toda clase de libertades: podíamos caminar y manejar por la ciudad, salir a bailar y a tomar, a divertirnos de cualquiera de las formas posibles y nadie lo pensaba dos veces. De hecho, era lo que se esperaba de la juventud clasemediera. Sin embargo, cuando las obreras, las ‘maquiladoras’ o ‘maquilas’, decidieron ejercer ese derecho, se les desprestigió porque eran mujeres pobres” (127).

dirt roads to the company buses that transport them to work” (Livingston 61), la fábrica es donde las trabajadoras pasan la mayoría de su tiempo, tal y como “El Buitre” señalaba que hacía su esposa y el bar donde Marta se desempeña como mesera-cantante, pero que históricamente es el lugar donde las obreras descansan y se divierten.

Los personajes del lote baldío se enfrentan debido a que sus respectivos oficios, el de buscar para la mujer y el de cuidar para el hombre representan la continua lucha por el dominio del espacio público. Su choque se da en medio de un ambiente de desesperanza y violencia. “El hombre del baldío”, al darse cuenta de que “La mujer que busca” no cede ante él y se niega a abandonar el espacio en el que él se desempeña impunemente como vigilante y “cazador” de mujeres, le advierte: “EL HOMBRE DEL BALDÍO: [...] no deberías de andar merodeando, y menos en estos lugares. Un día te vas a llevar un buen susto. No sabes lo que son capaces de hacer estos tipos, ni te imaginas [...]” (156). El baldío es reiterado como un lugar de peligro, en el que la mujer pasa de ser libre y autónoma a perder el control de su cuerpo, ya que es reclutada para llevarle ante “estos tipos” que

están enfermos, son antisociales, marginados. No tienen trabajo, viven en la basura y tragan desperdicios. Matarían por un trago, por conseguir una raya, un gallo, un globito, un clico, un rebote, talco, cemento thinner, gasolina, lo que sea, por eso matarían [...] ¿De qué vale, si ni lo disfrutan? Se tiran una chava y no les queda ni un recuerdo, tienen el cerebro atrofiado, no hay sensación de nada. No se acuerdan de los gritos ni de las súplicas, ni de la cara de espanto de las mujeres...ni del sudor que les empapa el cuerpo, que es salado como la brisa marina... que huele a playa (Hernández 156)

El hombre presiona a “La mujer que busca”, como representante de “lo maligno” y como miembro del grupo delincuencia feminicida, aunque afirma que “ellos” tienen un grado de maldad mayor y que “están perdidos” (156). La distancia que “El hombre del baldío” establece entre él y el grupo para el que trabaja “Yo no soy así” (Hernández 157) pareciera cambiar el sentido de las amenazas que le hacía a “La mujer que busca”, ya que aunque trabaje en conjunto con ellos para someter, desaparecer, y asesinar a las mujeres que entren en “sus dominios”, “El

hombre del baldío” se no lo hace por gusto o por decisión propia, sino que ve a sí mismo como una víctima del Estado fallido. El abandono del Estado provoca precariedad y los hombres como “El del baldío” necesitan ingresos y sentido de pertenencia y seguridad, lo que el crimen organizado les brinda a cambio de su colaboración.

Sin embargo, a pesar de sus intentos, “El hombre del baldío” no logra convencerla. “La mujer que busca” mantiene firme su convicción inicial y logra posicionarse como la autoridad dentro del lote baldío. Ella pertenece al grupo subordinado dentro de los espacios públicos y su experiencia con la violencia de género la convierten en una madre desesperada y desolada, ya que su hija fue víctima de feminicidio. Así, aunque este habituada a ser una persona dominada en distintos aspectos, el asesinato de su hija y ser ignorada por las autoridades, la lleva a tomar el mando de la búsqueda de justicia. El feminicidio es el motor de las acciones distintas que incluyen cambiar su lugar en la sociedad, y convertirse en figura transgresora como parte de su sobrevivencia. Ella busca, investiga y pierde el miedo a ser criticada o violentada. Así es como “La mujer que busca” repara en que la sumisión en la que hasta entonces había vivido no es un estado natural, sino impuesto contra el que puede revelarse.

Este personaje comprende que puede ser limitado e impedido en el logro de sus objetivos, ya que hay una amenaza latente en las autoridades, la sociedad, y en “El hombre del baldío”. Aunque este le asegure que no es igual a los otros criminales, personifica el peligro que puede frenarla y convertirla en la próxima víctima. En términos sociolJulia Monárrez plantea este riesgo:

ser una mujer no es lo mismo que ser un hombre, la violencia sexual, la verbal, y el miedo heredado y experimentado de la falta de electricidad y los lugares deshabitados y llenos de maleza son una perene amenaza para las mujeres: alguien puede hacer uso de su superioridad de género y puede violentar y maltratar a las mujeres. Esto es parte del capital cultural, *personificado* y *encarnado* en la socialización patriarcal de las mujeres ("Uso y recuperación" 168).

“La mujer que busca” va más allá del reconocimiento del sistema patriarcal que la limita. La atrevida acción de permanecer en el lote baldío a pesar del peligro que le representa y también contra las reiteradas advertencias de “El hombre del baldío”, la muestran como mujer. No es que “La mujer que busca” no sienta miedo al estar en el terreno baldío hablado con el hombre, sino que decide hacer ambas cosas como parte de su lucha para aclarar las condiciones de la desaparición de su hija. Al mismo tiempo, también comprende que su batalla es personal y social, en otras palabras, que lo personal es político.

Debido a ello, acoge el dolor de las mujeres que han sufrido en carne propia la violencia de género. “La mujer que busca” se hermana con otras mujeres subyugadas y silenciadas y ayuda a darles voz. Lo hace por la afinidad que la violencia ha construido entre ellas, pero también lo hace porque gracias a su apropiación del espacio público se ha convertido igual que “El hombre del baldío”, en una vigilante, en una “cuidadora”: “LA MUJER QUE BUSCA: ¿Qué haces luego de que se va la última?/EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿Qué te importa? Nada. / LA MUJER QUE BUSCA: Si haces, te he visto” (Hernández 155). La extrapolación del ámbito personal al social por parte de “La mujer que busca” es medular dentro de la historia, su actitud muestra que “there is really no private sphere; indeed, one’s private life or identity-whether sexual, racial, religious, or ethnic,- in and of itself is both the sole ground of politics and the only determinant of political good or evil” (Elshtain 357). “La mujer que busca” está afectada por la pérdida de su hija. Sin embargo, en la conversación, se muestra que además de identificar el peligro de las obreras de la maquila mientras esperan su transporte, así como identifica otras formas en las que son subyugadas:

LA MUJER QUE BUSCA: Pero que se confunde con el de la fábrica: humo y metal, hierros oxidados y aceite, grasa de motores y bandas sin fin. Trabajo, trabajo, trabajo mecánico. Nada creativo, nada que puedas decir esto lo hice yo, salió de mis manos, de

mi imaginación. Son viles esclavas que pegan botones o ensamblan piezas. No tienen nada. No sienten nada, se van a bailar a la salida del trabajo, a girar como remolino y reírse de estupideces. Creen que con eso es suficiente, que mañana va a ser diferente pero se engañan porque siempre es lo mismo, lo mismo.

EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿Qué?, ¿Qué te pasa? Te brillan los ojos como si quisieras llorar. (Hernández 156).

Al recordar a las mujeres que laboran en la maquiladora, “La mujer que busca” se llena de emoción, lo que indica que ha establecido un alto grado de empatía hacia ellas y que hace comparte su lucha. Además de reconocer ese sentimiento, establece distancia con respecto a las otras mujeres. Cuando describe su trabajo y rutina de vida, lo hace sin incluirse como parte del grupo. Este alejamiento enfatiza que pertenece ya a otro tipo “mujer pública”. Es ya una mujer autónoma y transgresora que confronta su miedo a ser silenciada o borrada.

El momento cúspide de “La mujer que busca” en la obra es cuando se percata que no es suficiente su deseo de justicia, ni su identificación con las otras mujeres para continuar con su resistencia. Ella constata que es urgente diseñar una estrategia transgresora para cambiar las condiciones sociales y culturales que por generaciones han afectado a las mujeres en Ciudad Juárez. Evidentemente, parte fundamental de esa estrategia de denuncia es su presencia en el lote baldío:

EL HOMBRE DEL BALDÍO: Me estabas esperando. Ya lo sabía.

[...]

EL HOMBRE DEL BALDÍO: Lo planeaste, lo planeaste todo.

No se te fue el camión, me estabas esperando.

LA MUJER QUE BUSCA: Llévame, llévame con ellos.

EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¿Con quiénes?

LA MUJER QUE BUSCA: Con tus amigos. No te hagas. Les llevas a las chavas, luego te pagan. Las violan, las atormentan, las mutilan y luego las matan. Tú no. Tú estás ahí, observando, restregándote el pantalón y luego lloras como un niño recién nacido. (Hernández 157-158)

La treta que utiliza la mujer para atraer al hombre y usarlo en su beneficio es ofrecerle una botella de vino. Su esperanza es que él acceda a conducirla al grupo criminal, ya que como

integrante del grupo, lo ha observado y, después de haber conversado con él, considera que su culpabilidad no es igual a la de los demás: “tú, tu paga, tu trago, tus lloriqueos, y se acabó” (Hernández 159) para asegurárselo y que así él acceda.

A pesar de que “El hombre del baldío” considera la oferta de “La mujer que busca”, en un inicio se niega a cooperar con ella: “Si te llevo, te matan y esos sí no se andan con rodeos” (159). El diálogo del hombre que en un inicio pasa de evidenciar la tensión de las relaciones marcadas por el género, a un periodo de cambio y posterior subversión de roles. Primero él intentó silenciarla, pero después intenta protegerla de “los otros”. Así, “La mujer que busca” escapa de ser subyugada, y al ver que “El hombre del baldío” se niega a ayudarla, opta por amenazarlo: “te he escuchado a ti y he visto a los otros. (*Extrae de su bolso unos videos*): Todo está aquí, registrado. No lo puedes negar. Metros y metros de filmación. Cada golpe, cada frase, cada lamento, cada vejación. Todo está aquí, guardado, contenido y hay más, muchos más.” (Hernández 159). Por lo tanto, es ahora el hombre quien tiene miedo. La mujer lucha por la reapropiación del espacio público de las mujeres y por el cese de los abusos contra ellas. Esto conlleva a que ahora el sujeto silenciado, marginalizado y desplazado sea el hombre, quien ha perdido su autoridad ante ella.

La determinación de “La mujer que busca” es lo que le ha logrado ese nuevo posicionamiento que la pone a cargo de la situación:

LA MUJER QUE BUSCA: Ya veremos.  
EL HOMBRE DEL BALDÍO: Vamos, pues  
LA MUJER QUE BUSCA: Vamos (159)

Después de un “estira y afloja”, la mujer alcanza el objetivo de su investigación. El desafío espacial y de género que realizó, al final la llevó a enfrentarse con los asesinos de su hija. Aunque la historia se corta en ese punto, la autora Virginia Hernández demuestra a través de

“La mujer que busca” que “[las mujeres] pued[a]n proponerse la transformación del estado actual de las cosas al incorporar el conocimiento y experiencia de su propio sexo y su difícil tarea histórica” (Fuentes Flores y Peña Medina 39).

“La mujer que busca” y el rompimiento de la propuesta patriarcal que realiza al incurrir en el espacio público y en el activismo social, prueba que es posible la eliminación de la posición de inferioridad aun en condiciones desfavorables. En el caso de “La mujer que busca” la crisis personal de perder a su hija a manos de un grupo delincuencial fue el motor que propició este cambio. Sin embargo, dicha pérdida se empata con la crisis social que se vivía en la ciudad. En este sentido, son los eventos caóticos los que fundan un parteaguas en la condición de los dos personajes, especialmente en “La mujer que busca” quien logra erguirse como una figura femenina que amenaza el nuevo orden de Ciudad Juárez establecido por el crimen organizado. De manera interesante, la amenaza que representa no es de índole personal, sino social y política, como lo refería Elshtain.

“La mujer que busca” a través de la interacción con otras mujeres en posiciones vulnerables, así como gracias a su apropiación del espacio público y de la trasposición de su miedo ante “El hombre del baldío”, logró hacer que en la obra su experiencia personal-pública de perder una hija pasara de ser algo trágico y silenciador a ser una manifestación de la fuerza femenina dentro de la representación espacial literaria de Ciudad Juárez.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

“La mujer que busca” es la personificación de la mujer que lucha por sus derechos, por la justicia y que se niega a continuar bajo el dominio patriarcal que tanto ha afectado a las mujeres en la Ciudad Juárez de *La ciudad de las moscas* y convendría explorar la razón por la cual dentro de

las tres obras de teatro analizadas, sólo en esta última se incluye una figura con este nivel de transgresión. No obstante, no hay que pasar por alto que a pesar de no haber tomado al activismo social como su bandera, los personajes femeninos de *Jauría* y de *Tlatoani*, también representan a su manera, a mujeres que desafían el orden establecido de las sociedades patriarcales que cada uno de los autores planteó en sus obras. Aunque Marta es una “mujer pública” que por su trabajo como mesera requería “seguir el juego” de Quintero y Frye, al final se yergue como una figura insurrecta que aprovecha el poder del escenario y entona un himno en honor de las mujeres y las víctimas de feminicidio. A su vez, la esposa de “El Buitre” es una “mujer pública” que abandona el espacio privado del hogar a pesar de los reclamos de su esposo para formar parte de la fuerza laboral en la industria maquiladora. A pesar de que ambas mujeres son asesinadas, y de que no emprenden una lucha pública-política-social como “La mujer que busca”, las tres tienen en común su oposición con la sociedad patriarcal y sus representantes encarnados por, Frye, Quintero, “El Buitre” y “El hombre del baldío”.

La actitud desafiante de Marta, la esposa de “El Buitre” y “La mujer que busca” fue uno de los elementos clave para la selección de estas obras como objeto de estudio, ya que a diferencia de otras que abordan la temática de feminicidio, no se centran exclusivamente en la victimización de las mujeres. Por ejemplo, en la obra *Lomas de Poleo* (2001), incluida también dentro de la antología *Hotel Juárez, dramaturgia de feminicidios*, Edeberto Galindo hace de una casa de Lomas de Poleo el lugar de encuentro de varias mujeres asesinadas que narran sus historias de sometimiento. La obra muestra el sufrimiento de las mujeres y además un panorama desolador. Por otro lado, *Jauría*, *Tlatoani* y *La ciudad de las moscas* superan la imagen de las mujeres como víctimas y las dota de identidades complejas. Los límites entre transgresión y sometimiento no son fáciles de discernir, lo que señala que estamos frente a personajes

multifacéticos y polisémicos que contribuyen a modificar el imaginario colectivo sobre lo que significa ser mujer en la Ciudad J(S)uárez de las obras.

## Capítulo 2: Representación masculina y formas de dominación.

El presente capítulo intentaré identificar los factores que determinan la construcción de la figura masculina en las obras *Jauría*, *Tlatoani* y *La ciudad de las moscas*. Lo anterior, a partir de la localización de los aspectos que los personajes tienen en común y de las situaciones en las que pareciera haber oposiciones o variaciones entre ellos. El análisis se dividirá en cuatro etapas, una por cada obra, más una breve conclusión en donde se analizará la polisemia en las obras.

El primer apartado se concentrará en ubicar cómo se origina y se caracteriza el precepto de la supremacía masculina en los personajes de *Tlatoani* y *Jauría*, además analizaré la manera en la que esa ideología actúa como justificante de la violencia contra las mujeres. Los elementos a examinar incluyen, principalmente, el contexto cultural y las relaciones sociales de poder en las que los personajes participan, ya sea como precursores o como destinatarios que aceptan y transmiten la ideología. Para llevar a cabo lo anterior, comenzaré con el estudio de *Tlatoani* de Juan Tovar. La trama argumental de la obra es el proceso de transmisión ideológica dentro del cual un comandante de la policía local persuade a un detective extranjero encargado de esclarecer los feminicidios de Ciudad Suárez, a convertirse en un perpetrador más.

En el segundo apartado, estudiaré a un personaje masculino que atraviesa un proceso transformador más físico e instintivo que ideológico en *Jauría* de Enrique Mijares. En la obra se considerará el carácter ritual conferido a la ejecución del feminicidio que lleva a los personajes a un proceso de animalización donde el carácter humano desaparece. Adicionalmente, se señalará la manera en la que el mismo acto refuerza las relaciones de poder y de género.

Para finalizar con la construcción de la subjetividad masculina y apreciar su retrato general, presentaré la contraparte del perpetrador construido por Mijares en *Jauría*. Así, el último

apartado se enfocará en estudiar la representación que opta por afirmar que aquellas personas (personajes de la obra) que violentan y/o asesinan a mujeres no deberían considerarse bestias<sup>58</sup> o enfermos mentales, sino que, por el contrario, son personas que concientizan sus acciones y que, por lo tanto, mantienen su estatus humano. *La ciudad de las moscas* será la obra que maneje para explicar ese contradiscurso. En ella, tomaré como punto de partida el episodio que relata lo que vive un criminal luego de haber asesinado a una chica.

Para abordar la manera en la que la ideología patriarcal se origina y se comunica, utilizaré la guía de Julia Estela Monárrez Fragoso, Marcela Lagarde, Norman Fairclough y, sobretodo, Giorgio Agamben. Para comprender la significación ritual del feminicidio en *Jauría* de Enrique Mijares recurriré a los estudios que realizó sobre el tema de lo ritual en las cofradías masculinas Rita Laura Segato. En su conjunto, estas percepciones ayudarán a enlazar los eslabones necesarios para la construcción de la subjetividad masculina a través de las tres obras.

## **2.1 LOS “TLATOANIS” DE SUÁREZ**

Antes de iniciar con el análisis, es necesario detenernos en las distintas acepciones de la palabra “tlatoani”. Resulta importante conocer las variadas significaciones de la palabra homónima al título del texto, ya que hay en la obra un juego discursivo en el que la variación significativa del término es constante.

En lengua náhuatl, la palabra “tlatoani” significa "el que habla, el orador"<sup>59</sup> y era utilizado por los habitantes de algunas ciudades de Mesoamérica para referirse a su gobernante en turno. Esa definición utilizada por los nahuas y demás pueblos prehispánicos se relaciona con

---

<sup>58</sup>Bestias o animales, es decir personas que sólo actúan por impulso y no reflexionan ni evalúan sus actos.

<sup>59</sup> Para más información respecto al término “tlatoani”, véase *Introducción a la lengua y literatura náhuatl* (1992) de Michel Launey.

la figura de la justicia y del buen gobierno. Sin embargo, una alternativa de “tlanoani”, derivada de la significación prehispánica y que también se muestra en la obra de Juan Tovar, es “el que establece las reglas”, sin pertenecer directamente al gobierno. Aunado a estas definiciones conceptuales, “Tlatoani” será también el nombre del bar donde se desarrolla la acción.

En este sentido y tomando en cuenta que la obra gira en torno a las relaciones de poder, “tlatoani” tendrá una triple función nominativa: describir a el/los tlatoanis de Ciudad Suárez, que serán presentados en la obra como los regentes de una sociedad reprimida y desprotegida. También indicará el uso de su significación prehispánica mediante la interacción de los personajes dentro del bar, de tal forma que entre ellos, “el que habla” y por lo tanto, dirige la acción, es el verdadero tlatoani. Finalmente, la tercera acepción será la aplicada en el bar, ya que es un espacio donde no sólo se engendran relaciones de dominio peculiares, sino que parte de la dinámica del flujo de poder lo transforma en un lugar donde el rompimiento de reglas es común y también necesario. Así, la del bar “Tlatoani” se convierte en una representación irónica que termina de ejemplificar las distintas acepciones del término.

La acción dentro de *Tlatoani* comienza después de que dos policías, Frye y Quintero, encargados de investigar los feminicidios que se cometen en Ciudad Suárez deciden pasar un tiempo de entretenimiento y descanso dentro del bar “Tlatoani”. Una vez dentro, Frye, procedente de “Yanquilán”<sup>60</sup> queda intrigado por el nombre del establecimiento y cuestiona a su compañero:

FRYE: Tlatoani, ¿Qué es tlatoani?

QUINTERO: Es el efectivo. En idioma antiguo. El jefe de jefes, el mero mero maromero. O para que entienda: the boss (Tovar 290)<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Del extranjero, de la tierra de los “yanquis”.

<sup>61</sup> Quintero podría hacer referencia al narcotraficante Arturo Beltrán Leyva (1961-2009), quien se hacía llamar “el jefe de jefes”. Fue el líder del cártel de los Beltrán-Leyva donde también sus hermanos Carlos, Alfredo y Héctor

Con esta participación, Quintero marcará la pauta sobre la que se fundamenta la obra. El hecho de que el lugar donde se lleva a cabo la conversación entre los personajes sea identificado precisamente como “Tlatoani” deja de manifiesto que es un lugar de concentración de poder, donde se reúnen “los jefes”, quienes orquestan la vida de las personas en Ciudad Suárez; aunque también desde ese momento se vislumbra que el bar funcionará como un espejo de la Ciudad, un microcosmos donde se exprese de manera más detallada lo ocurrido en la polis.

Asimismo, conforme se desarrolla la charla, quedará de manifiesto que fuera del bar, en Ciudad Suárez accionan no sólo uno, sino varios tipos de “tlatoanis”. Ellos serán un grupo de personas que ejerzan dominio sobre la sociedad e incluso por encima quien debería instaurar orden: el gobierno. Lo anterior trae como resultado que aun cuando se espera que el gobernante establezca orden en el territorio de Ciudad Suárez, sean los “tlatoanis alternativos” los que dirijan y sometan a quienes se desenvuelven en los distintos ámbitos sociales. Mejor dicho, el gobernante oficial pierde poder debido a su incapacidad para garantizar prosperidad económica y social para los habitantes de Ciudad Suárez, mientras sus deficiencias son subsanadas por los “tlatoanis alternativos” que manejan grandes negocios como las maquiladoras o el tráfico de drogas y de personas.

Entonces, serán los nuevos “tlatoanis” quienes reactiven el flujo económico y poblacional en la obra al crear fuentes de empleo. Sin embargo, los dos personajes revelarán también que los grandes negocios, entran en esa categoría precisamente por sus vínculos con organizaciones criminales, por lo que contrario a la idea anterior, estos “tlatoanis” no brindan estabilidad a la

---

participaban. Fue el principal operador del cártel de Sinaloa (liderado por “El Chapo” Guzmán), pero en el año 2008 dieron fin a su relación laboral y el cártel de los Beltrán-Leyva se alió con Los Zetas. Arturo Beltrán Leyva llegó a aparecer en la lista de los delincuentes más buscados del mundo, pero murió en diciembre del 2009 durante un enfrentamiento entre elementos de la Armada de México y miembros del cartel, en la ciudad de Cuernavaca, Morelos (Méndez y Rubicela).

ciudad, sino que la rodean de un clima caótico que beneficia sus actividades ilícitas, pero que afecta al grueso de la sociedad en múltiples maneras.

Este intercambio de “tlatonís” afecta, entre otras cosas, la seguridad de la población. Las mujeres son las víctimas más evidentes de lo que podría ser, como Rita Segato lo llama, un “Segundo Estado<sup>62</sup>” (*La escritura...*30) producido por la división de poderes. De tal forma, a pesar de que la obra se da en el tiempo de descanso de los personajes, sabemos que el encuentro inicial de Frye con Quintero se genera, precisamente, por la obligación social que tienen las instituciones gubernamentales de atender los crecientes casos de mujeres violentadas y la proliferación de feminicidios en la ciudad.

Así pues, a pesar de que la jornada laboral terminó y ellos se encuentran en un tiempo de distracción y ocio, en el “Tlatoni”, desde el inicio de la plática es plausible el interés de Frye por tratar con Quintero el tema de los feminicidios, que es la razón por la que él llegó desde “Yanquilán”.

FRYE: I see... De cualquier modo, no creo que nada pueda ser más urgente que resolver este asunto que ya lleva, ¿cuántos años?

QUINTERO: Como diez

FRYE: A razón de unas veinticinco víctimas al año: ya son alrededor de doscientas cincuenta mujeres asesinadas...

---

<sup>62</sup> En su libro *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2014) Segato designa “Segundo Estado” al conjunto de estos nuevos “tlatonís” que “controlan y dan forma a la vida social” (30) por debajo de la ley. En el caso de *Tlatoni*, se aprecia que este “Segundo Estado” o “estado alternativo” que rige Ciudad Juárez opera por debajo de la ley (en el caso de los traficantes que operan en la ilegalidad), aunque también por encima de ella (en el caso de las empresas extranjeras que se niegan a seguir las leyes de la Ciudad y que instauran las propias, mientras que el gobierno debe aceptar por la necesidad de estabilidad financiera); e incluso a la par del mismo gobierno (en la obra, las instituciones gubernamentales cobijan a personajes cuya ineficacia y alienación contribuye al mantenimiento del mencionado “Segundo Estado”) como se expondrá en el desarrollo de este apartado.

QUINTERO: *Y sigue la mata dando*<sup>63</sup>... Agua de las verdes matas, como dice la canción.

*Brinda y bebe. Frye lo imita, pero persiste.*

FRYE: Es un escándalo a nivel internacional<sup>64</sup>; cualquiera diría que las autoridades estarían ansiosas de una solución. No entiendo entonces la indiferencia que veo por todas partes, la negligencia...

QUINTERO: Todo el cuerpo tiene instrucciones de colaborar con usted, Mr. Frye; si acaso alguien le ha fallado, repórtelo usted, para que se le apliquen las debidas sanciones disciplinarias (Tovar 292).

Frye considera que las autoridades y la ciudadanía de Suárez deberían tener una alerta “urgente” por los feminicidios que se cometen en Ciudad Suárez. No obstante, la pasividad e ineficacia de los distintos funcionarios con las que se encuentra es una de las evidencias de que el “Segundo Estado” de los otros “tlatonís” ha hecho de las mujeres víctimas sin importancia ni valor social.

La actitud demandante del investigador podría ser de relevancia para su posicionamiento como el “tlatoní” de la conversación y por ende, del bar. Sin embargo, la sorpresa del “yanqui” al recordar indiferencia por parte de los encargados del esclarecimiento de los delitos, lo sitúa en una realidad intelectual y sensorial paralela a la de Quintero. Aunque ambos compartan el espacio físico del bar, su impresión de la realidad es opuesta. Para Frye los feminicidios constituyen una violación a las leyes, llaman la atención y crean un estado de alerta porque no

---

<sup>63</sup> Las cursivas son mías.

<sup>64</sup> En la obra, Ciudad Suárez aparece como la representación literaria de Ciudad Juárez. Cuando Frye puntualiza que los feminicidios han suscitado un escándalo a nivel internacional, podemos recordar que “feminicide has transcended the borders of Mexico-and rightfully so-because the organizations engaged in the process of seeking justice, in the more general social movement, have had resorted to international organizations, both civil and intergovernmental”(Lagarde y de los Ríos 1). Además de las medidas tomadas por los activistas sociales, también nos remite a las producciones culturales que alrededor del mundo se generaron, en “Transnational Narratives, Cultural Production and Representations: Blurred Subjects in Juárez, México”, Socorro Tabuenca hace un análisis sobre la manera en la que Ciudad Juárez, el feminicidio, las víctimas y los victimarios son concebidos y representados internacionalmente: “there have been groups of artists from the United States, Spain, The Netherlands, England, and Germany-amongst other countries-who are committed to spreading the word on what has happened in Juárez. People have mobilized due to the lack of interest and responses from the federal, state and municipal administrations in preventing and solving the crimes. These efforts have brought worldwide attention and the UN Human Rights Commission has offered several recommendations to the Mexican government” (78).

encajan dentro de la realidad normal de una sociedad, mientras que para Quintero, los feminicidios de Ciudad Suárez son algo común.

En medio del juego de relaciones de poder que presenta la obra, Quintero es el personaje que encarna la posición de dominador. Aunque la conversación se desarrolla con base aparente en las peticiones de Frye para poner en marcha un proyecto que ayude a reestablecer el orden en la ciudad, Quintero es quien dirige la conversación, no sólo es uno de los filtros que Frye debe seguir para obtener sus peticiones, sino que también es “el que habla”. El resultado del posicionamiento de los dos personajes, es que uno se muestra como peticionario y el otro como evaluador de las demandas. En este sentido, es Quintero quién tiene mayor poder y quien encabeza y manipula las acciones de Frye y de los demás personajes quienes pasan a estar a merced suya. Así lo vemos de manera sutil cuando Quintero dice “y sigue la mata dando...” (292), para describir el fenómeno del feminicidio, pero también para “calmar los ánimos” de Frye e incitarlo a que acepte la situación de Ciudad Suárez, es decir, que no intente luchar contra ella. Socorro Tabuenca señala que “hay una gran ironía [en él], pues quien se supone que debe ser el que investiga, no sólo ve esto como “natural”, sino que sabe que va a seguir” (entrevista personal). El comentario de Quintero se complementa con la referencia de la canción que dice “agua de las verdes matas [...]”<sup>65</sup> que le agrega a su ironía un marcado tono de cinismo, pues al mencionarla apoya el maltrato y dominio de la mujer. Con esas breves frases Quintero demuestra

---

<sup>65</sup> La canción “La cabrona” es interpretada por la “Banda Jerez”: “de cabronas como tu cabrona/ tengo las talegas llenas/ cuando las quiera vender cabrona /a peso doy la docena/ [...] /agua de las verdes matas cabrona/ no llores por que me matas / aunque te mire parada cabrona / me gusta mirarte a gatas / [...]” (Letras.com). La canción habla de la mujer como un “cuerpo desechable”, del que el hombre se puede deshacer en cualquier momento, también hace referencia a su “desvalorización”, ya que menciona que las mujeres están en “talegas” (bolsas) que se pueden vender a bajo costo. Además, promueve la violencia de género y el pensamiento machista al querer que la mujer este siempre “a gatas”, “arrodillada” frente al hombre que puede violentarla. (La canción completa puede verse en “youtube.com”).

que en Ciudad Suárez no hay respeto por las mujeres y también aboga por que las cosas sigan así.

Frye en su calidad de ente extranjero se muestra como una presencia incapaz de tomar el control de las investigaciones de los crímenes que a su parecer deberían establecer justicia para las víctimas y el resto de la sociedad de Suárez. Frye es excluido de la dinámica social y política de Ciudad Suárez<sup>66</sup>, la cual, logra comprender, pero no acepta e intenta modificar fallidamente. El proyecto de cambio que promueve tiene su punto de partida en la obtención de un helicóptero que solicita para rastrear el territorio suareño ya que “teniendo una visión general del escenario, uno puede representarse el conjunto de sus hechos y deducir su lógica” (Tovar 292). Frye verá en el helicóptero una herramienta básica para poner en marcha su plan, no obstante, adquirirlo será una labor complicada como Quintero, el “tlatoani” de la obra le explica.

El policía juareño enumera una serie de inconvenientes para poder realizar el préstamo, entre los cuales resalta la posibilidad de que el gobernador pudiera requerir el helicóptero para transportar a inversionistas japoneses a la sierra:

FRYE: Qué bien está lo que bien termina. Después de todo un día de andar en trámites, esto es justo lo necesario para revivir. Pero dígame, ¿cuándo tenemos el helicóptero?

QUINTERO: Cualquier día de estos. Ya vio usted que está muy solicitado.

FRYE: Pero esto debería ser prioritario.

QUINTERO: Sí, sin duda lo será-salvo en caso de urgencia mayor

FRYE: ¿Cómo cuál?

QUINTERO: Pues como que al gobernador le urja llevar a los japoneses a la sierra.

FRYE: ¿Qué japoneses?

---

<sup>66</sup>Frye no comprende la forma de actuar de los funcionarios de las distintas instituciones gubernamentales implicadas en el esclarecimiento de los feminicidios, pero tampoco concibe la forma en la que la misma sociedad reacciona con respecto a los feminicidios.

QUINTERO: Unos empresarios que andan por ahí, window shopping. (Tovar 291)

Las excusas de Quintero para negar el helicóptero revelan una vez más la falta de colaboración de los miembros de poderes estatales que deberían de tener como objetivo primordial la seguridad social de la población. Además, muestra que sus posiciones como servidores públicos han sido consumidas por un sistema fallido supeditado a los intereses económicos de empresas privadas transnacionales que consideran el territorio de Suárez, más que como ciudad, como un gran centro comercial en cuyos aparadores se exhibe y se oferta mano de obra barata; mientras que a las necesidades sociedad de Suárez pasan a segundo plano.

Con respecto a lo anterior, Ileana Rodríguez especula sobre la inversión extranjera que la maquiladora hace patente y la manera en la que modifica al gobierno del lugar donde se instala: “*maquilas* represent the real governance. They are stronger than the local state or national government. *Maquilas* represent occupied territory, an appropriated space, a hermeneutical border” (168). Ciudad Suárez es el ejemplo de la ocupación territorial que Rodríguez menciona. Hay aquí una reminiscencia de lo ocurrido en Ciudad Juárez, cuando gracias a la globalización y al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN en los años 90’s) la instalación de empresas transnacionales proliferó hasta convertirse en una de las principales fuentes de generación de ingresos: “the evolution of the *maquiladora* industry in Mexican economy is astonishing; en 1985 it had become Mexico’s largest source of income from foregin exports, behind oil. And in 2006 the maquiladora industry accounted for 45%o of Mexico’s manufacturing exports” (Fuentes y Peña 10). La semejanza de las situaciones comerciales y económicas en medio de las que se desarrollan los feminicidios en Ciudad Juárez y en Ciudad Suárez conduce a pensar a la maquiladora como un componente de gran relevancia para el reacomodo de los personajes que ostentan el poder y definen la vida de la sociedad. Esto, al

grado de convertirla en la imagen clara de un “tlatoani” más, que lucha por su posicionamiento privilegiado en la ciudad y que al hacerlo, pasa por encima del gobierno oficial.

Siguiendo esta idea, Quintero presenta la posibilidad de que el gobernador prefiera procurar los intereses de inversionistas extranjeros a solucionar los feminicidios que son una amenaza social patente. Según Quintero, el gobernador se preocupa de que la aportación económica que representan los inversionistas pueda desaparecer en cualquier momento e instalarse en otra ciudad, suceso común en el comercio globalizado, dentro del cual las maquiladoras se mueven a los lugares donde la oferta de mano de obra sea la más barata<sup>67</sup>:

since the establishment of the maquiladora program in the mid 1960's, the U.S-Mexico border region has been integrated in a formal way into the globalization process (...) Border regions are attractive locations to relocate industries due to long-haul economies; that is, the cost of transporting an additional unit declines as distance increases. As a result, the region becomes a manufacturing production center, playing a key role among cities within the lower circuits of globalization. However, the region has been dependent in terms of capital flows and technology. Thus, the region plays a subordinate role in terms of production decisions given the advances in telecommunications (...) (*Globalization* 10)

Al actuar de esta manera, el gobierno pasa de ser el verdadero “tlatoani” de Ciudad Juárez a ser un peón al servicio de los intereses económicos de empresas transnacionales que lo rebasan y se convierten en los verdaderos manejadores de la ciudad. Es decir, el “tlatoani” original es desplazado por fuerzas e intereses extranjeros, quienes al parecer son los “tlatoanis” de mayor poder.

---

<sup>67</sup> La película *Bordertown* (2006) dirigida por Gregory Nava ejemplifica de manera más clara la disyuntiva a la que se enfrentan los gobiernos al momento de negociar las condiciones bajo las cuales las empresas extranjeras se instalan en el territorio mexicano, más específicamente en la frontera de Ciudad Juárez-El Paso. La película parece culpar al Tratado de Libre Comercio (que es a su vez un síntoma de la globalización) por el establecimiento de empresas que promueven condiciones precarias de trabajo para sus empleados, especialmente para el sector más vulnerable, las mujeres.

La obra indica a través de las preguntas de Frye y de las respuestas de Quintero que la globalización<sup>68</sup> ha sumergido a Ciudad Suárez en una vulnerabilidad que imposibilita a sus funcionarios a atender y resolver problemas de seguridad social, Saskia Sassen explica que

se está produciendo una reconfiguración del rol estatal y un reposicionamiento del Estado en un campo de poder más extenso, que se constituye, por una parte, mediante la formación de un nuevo orden institucional privado que surge de la formación de una economía global [...] esta nueva geografía del poder requiere que se capten y se conceptualicen una serie de operaciones específicas realizadas en ámbitos institucionales, que antes estaban orientadas a proyectos de estados naciones, pero que hoy se orientan a proyectos extranacionales o transnacionales (*Una sociología de la globalización*).

Lo apuntado por Sassen permite observar ciertas nociones sobre la forma de actuar de Quintero, pero sobre todo, de las acciones del gobernador de Ciudad Suárez, preocupado más por captar inversión extranjera que por resolver los feminicidios. En este sentido, existe un reacomodo de la territorialidad y de la economía, pero también, como lo apunta Sassen, de la soberanía política de la ciudad: las autoridades son incapaces de mantener un Estado autónomo al encontrarse en interdependencia obligada con empresas transnacionales que llegan a la ciudad a ejercer sus términos y reglas, las cuales no pueden ser cuestionadas. Mientras el gobierno ve burlada su autonomía por parte de los nuevos “tlatoanis” extranjeros, el resguardo de la sociedad y sobre todo de sus mujeres, ocupa un segundo plano.

Quintero deja entrever que Ciudad Suárez ha adoptado una condición de susceptibilidad al ser afectada por las relaciones de poder que genera la globalización. En primer lugar, debido a que Ciudad Suárez es una zona de ensamblaje y exportación de productos que se distribuyen

---

<sup>68</sup> Utilizo aquí el concepto de Dicken, P: “Globalization has been defined as the functional integration of dispersed economic activities” (en Fuentes y Peña 14). Este proceso, además se presenta no solo en las ciudades más emblemáticas de negocios como Nueva York o la Ciudad de México, “but also on the lower circuits of globalization, such as the U.S.-México border región” (Fuentes y Peña 15). Saskia Sassen define cuatro tipos de ciudades globalizadas: “Four types of places have been defined as strategic in the global system network; (1) global cities; (2) offshore banking centers; (3) high-tech districts; (4) export-processing zones (*Cities in a World Economy*). En la obra, Suárez se insertaría como una ciudad global por su localización geográfica que la hace una entidad exportadora.

alrededor del mundo<sup>69</sup>, pero también gracias a su ubicación geográfica: Ciudad Suárez es una ciudad fronteriza que colinda con uno de los países más poderosos del mundo: Yanquilán. Así, el cumplimiento de las reglas gubernamentales (en este caso las de Ciudad Suárez o Ciudad Juárez) por parte de empresas transnacionales respaldadas por gobiernos más sólidos y poderosos, pasa a ser un trámite secundario que se debe sortear para utilizar el territorio y la fuerza laboral barata de la ciudad.

El conflicto entre las fuerzas de los “tlatoanis” extranjeros y locales es evidente para los personajes de la obra. Sin embargo, es Quintero, por ser originario de Ciudad Suárez, quien tiene mayor conocimiento de las relaciones de poder que se ponen en marcha dentro de la ciudad globalizada e intenta explicar a Frye las peculiares circunstancias:

QUINTERO: (...) El caso es que el poder central se debilita, pierde agarre, y nuestras latitudes, por extremas, se vuelven un poco tierra de nadie, tierra sin ley. Aquí ya casi no es Huaxilán, aquí Huaxilán ya casi no existe. El mundo es la ciudad, el desierto, la frontera; el gobierno se afantasma y los poderes concretos son el tráfico y la maquila, que operan en función del otro lado (Tovar 299).

Quintero hace referencia al país en el que Ciudad Suárez se localiza y advierte una condición extra que contribuye a la génesis del caos en la ciudad: el gobierno centralista. Esto puede atribuirse a la ubicación de Ciudad Suárez con respecto al centro de poder del país<sup>70</sup> o también debido a su carácter fronterizo y globalizado que propicia la intromisión de los distintos poderes facticos que ejercen mayor presión para configurar la dinámica social de la ciudad. En todo caso, lo que Quintero deja claro es que en Ciudad Suárez “Huaxilán ya casi no existe” (299) y eso abre la puerta a la interpretación de Ciudad Suárez como un Estado-nación en vías de

---

<sup>69</sup> Lo cual, siguiendo la clasificación propuesta por Sassen la convierte en *una zona de proceso y exportación*, una de las cuatro categorías de la ciudad globalizada.

<sup>70</sup> Podríamos inferir que si su localización es parecida a la de Ciudad Juárez, entonces existe entre la sede del gobierno federal y Ciudad Suárez, a una gran distancia, por lo cual, se complica la aplicación de los mismos códigos legales y aún más, su supervisión.

desaparecer, que no pertenece al imaginario político de su país, pero que tampoco termina de instaurar sus propias políticas y que finalmente queda supeditado a lo que pueda resultar del choque de todos los “tlatonís” que ahí confluyen.

Según Quintero, la expansión de actividades económicas de origen extranjero y privado, ya sean legales o ilegales en Ciudad Juárez significa una inminente presencia de “tlatonís” externos. Lo anterior se hace aún más evidente ya que, a la par, hay una ausencia de “tlatonís” locales que son esenciales para la instauración de una soberanía territorial. Lo que se concluye es que no existe ninguna dinámica que pueda emparentarse a la de Ciudad Juárez, por lo que para los que ahí habitan no hay nada más: “el mundo es la ciudad”. El comentario de Quintero resulta desolador desde el punto de vista en el que pareciera que no hay algo fuera de la ciudad que pueda ayudar a re-establecerla. Rita Laura Segato explica que para ella en Ciudad Juárez “La frontera entre la miseria-del-exceso y la miseria-de-la-falta es un abismo” (*La escritura...* 16). En este sentido, “la miseria del exceso”, equivaldría a la superabundancia de “tlatonís” en Ciudad Juárez y la “miseria de la falta”, a la inexistencia de un gobierno eficiente que responda de manera efectiva a las necesidades de los ciudadanos. Ambas situaciones, tanto el exceso como la falta generan un ambiente de miseria y abatimiento en Ciudad Juárez. Dentro de ese crisol, quizá el regreso de los “tlatonís” locales conllevaría suspensión de las irregularidades en las que incurren las empresas transnacionales y los grupos delincuenciales que atemorizan a la ciudad y a sus habitantes. Sin embargo, las instituciones gubernamentales difuminan su dominio ante los intereses privados y permiten que se propague en la ciudad un ambiente caótico que subyuga a la población.

Cuando el consternado Frye, un tanto incrédulo sobre lo que Quintero le narra, lo cuestiona sobre la cantidad de asesinatos que se han perpetrado a lo largo de diez años en la

ciudad, la respuesta de Quintero pasa a segundo plano y sus actitudes posteriores son las que adquieren verdadera importancia. A pesar de lo mayúsculo de las cifras “a razón de unas veinticinco víctimas al año: ya son alrededor de doscientos cincuenta mujeres asesinadas...” (Tovar 291) el policía permanece imperturbable. Su indiferencia es tal que parece como si estuviera ya acostumbrado a ese tipo de violencia en la ciudad, tanto así que las cifras se revelan como una parte inexorable de la realidad cotidiana de Suárez y no como datos atípicos.

Así, Quintero no demuestra intención de actuar frente a los feminicidios como persona ni como oficial, ya que dentro de su realidad los feminicidios no son casos insólitos ni alarmantes. De hecho, deja claro que “sigue la mata dando” y se dispone a brindar cual si celebrara la incompetencia política y el cinismo que encarna. Quintero no manifiesta interés ni siquiera para determinar la génesis de los asesinatos. Explica que lo que se vive en Ciudad Suárez “es un estado de cosas. Las cosas están de tal manera, que se matan mujeres. Nadie en especial, cualquiera. It’s the thing to do (Tovar 299)”:

QUINTERO: (...) Yo en lo personal pienso que ora sí que sólo Dios sabe hasta dónde originó o fue originado. Es un asunto muy complejo-y a la vez muy simple, como *un fenómeno natural*<sup>71</sup>: simple pero incomprensible...como yo comprenderé (...) No es propiamente la voluntad de nadie, son...cosas que pasan (298).

Mediante sus declaraciones, Quintero confirma lo propuesto por Fairclough cuando explica que “the view that routinely drawn upon in discourse embody ideological assumptions which come to be taken as mere ‘common sense’ (...)” (64).

---

<sup>71</sup> Las cursivas son mías.

Los asesinatos de mujeres se encuentran enraizados en la sociedad patriarcal cuyo sentido común no confiere el mismo valor a la vida de las mujeres que a la de los hombres<sup>72</sup>. Por ejemplo, Quintero acepta el estado de las cosas sin cuestionarlas<sup>73</sup> y además se encarga de evitar que cambien. En este sentido, el que Quintero considere que las mujeres de Suárez son violentadas porque “así son las cosas” es un indicador de que el personaje se encuentra convencido de que la violencia hacia ellas no es algo extraño o indebido, sino que “se usa, es costumbre (...)” (Tovar 301), es decir, que así ha sido y que así debe seguir, que ese es su destino. Por eso, Quintero es abiertamente un “propagador de la violencia”<sup>74</sup>.

Como consecuencia de lo anterior, podría inferirse que la familiarización del comandante con la injusticia y la inacción provocada por el pensamiento patriarcal y por la autoridad que le confiere su puesto eliminaron su capacidad crítica en lo tocante a los feminicidios (al igual que sucede con el resto de los personajes que se vislumbran a través de pequeñas menciones dentro de la conversación), o incluso, en lo que respecta a cualquier tema que afecta a “los desfavorecidos”, “los marginales”, “los pobres” y “los de la periferia”. Adicionalmente, asumir que “esa es la historia que le tocó vivir a Suárez”, se relaciona con un sentimiento de fatalismo

---

<sup>72</sup> En su libro *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990), Marcela Lagarde explica que: “La condición genérica de la mujer ha sido construida históricamente, y es una de las creaciones de las sociedades y culturas patriarcales. El poder define genéricamente la condición de las mujeres (...) las mujeres están cautivas de su condición genérica en el mundo patriarcal (...) Están cautivas porque han sido privadas de autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo” (20). La descripción de Lagarde da testimonio de cómo se ha conformado en la ideología social la diferencia entre la valía que se le otorga a la mujer con respecto al hombre en tanto a seres humanos integrantes de una sociedad.

<sup>73</sup> Como sí lo hace, por ejemplo, Frye.

<sup>74</sup> Esto se relaciona con lo que Norman Fairclough identifica como un tipo de discurso específico dentro de la ideología patriarcal o judeo-cristiana. Pero también con lo que Lagarde describe como la formación del patriarcado dentro de las sociedades a través de los años. Véase *Language and Power* (2013) y *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990) para información más detallada.

que inserta a la ciudad en una especie de tragedia griega moderna<sup>75</sup>, ya que el ambiente de la obra se encuentra delimitado por elementos como la predestinación y la desesperanza.

Como parte de lo anterior, observamos que en la obra, funcionarios de todos los niveles desempeñan sus obligaciones de manera parcial o ineficaz. En la conversación, después de que Quintero le comenta que todos tienen órdenes de cooperar con su investigación Frye le explica su experiencia al interactuar con ellos:

FRYE: No, no, nadie en especial; todos son muy amables, muy atentos... pero el caso es que todo el expediente está desorganizado, no aparecen los informes originales, no saco nada en claro de todo lo que me dicen, y... no sé, llego a sentir que a nadie le importan realmente las muertas de Suárez ( Tovar 292).

Frye describe una institución judicial deficiente, sin autoridad, en la que el trabajo se hace a medias o no se hace. La inacción y falta de sensibilidad de las autoridades afecta a todos los integrantes de las instituciones y maniobrar en favor de la justicia se hace prácticamente imposible en Ciudad Suárez. Dicha proyección también manifiesta que “the state is not there to solve social conflicts, but to dissolve and diffuse them” (Rodriguez 157).

Los funcionarios que no se interesan en los feminicidios, actúan de esa manera, muchas veces sin percatarse que al hacerlo contribuyen al desmantelamiento del sistema de soberanía gubernamental justo, mientras que refuerzan al Estado impune e injusto, así como y también lo hacen con la concepción de la mujer como un ser humano con un ínfimo valor. Norman Fairclough puntualiza que “people are not conscious of being socially positioned as subjects, and standardly, see their own subjective identities as somehow standing outside and prior to society”(87). En la obra, los funcionarios de gobierno con los que Frye tiene que tratar se

---

<sup>75</sup> Género teatral que proliferó en Atenas del siglo V a. C. y que trataba temas generalmente relacionados con la caída de un personaje importante de la mitología. En éste tipo de obras eran frecuentes las historias que ponían a prueba al héroe, sin embargo, la mayor parte del tiempo los personajes estaban supeditados a un destino que no podían cambiar.

convierten en los estructuradores sociales de la ciudad. Son ellos quienes al proceder de esa manera ayudan a construir una concepción de normalidad dentro del maltrato hacia las mujeres e inclusive del feminicidio. El principal representante de esos tejedores del ambiente social de Ciudad Suárez dentro del microcosmos del bar es Quintero. A pesar de que sus actitudes en conjunto resultan fundamentales para el fortalecimiento del caos que permite la perpetuación de los feminicidios, él es incapaz de apreciar hasta qué punto es influenciado por el sistema, pero también hasta qué punto ellos se convierte en reproductor de su ideología.

No obstante, Quintero no es sólo la proyección de un sistema de gobierno fallido, es la prueba de la normalización de esa falla que es aceptada y absorbida por los funcionarios y posteriormente, por la sociedad. El personaje habla de los personajes desde dos puestos diferentes: como agente judicial, pero también como parte de la población. Su doble postura se debe a que la plática se realiza en un momento de ocio y fuera de la institución, en un espacio de relativa libertad para los personajes. Como ciudadano, de manera extraoficial, se esperaría un reclamo de su parte, una señal de deseos de vergüenza o incluso, exasperación; sin embargo, a lo largo del diálogo con Frye es él quien intenta imprimir un tono ingrátido y cínico al femincidio, cual si el dominio de la situación no estuviera a su alcance y además como si fuera imposible que él se viera afectado.

De acuerdo a como se indicó en un inicio, la figura extranjera de Frye se caracteriza por su distanciamiento de los funcionarios de Ciudad Suárez, su separación se hace evidente a través de sus continuas solicitudes para obtener el préstamo del helicóptero. De lograr obtenerlo, atravesaría la barrera de pasividad de los personajes con los que se encontró en su travesía, barrera que llega al punto culminante con la actitud de Quintero. Por lo anterior, Frye se muestra

como un crítico del sistema judicial e incluso moral de la ciudad y convierte sus reiteradas peticiones del helicóptero en un símbolo de su lucha.

El afán que Frye tiene por transformar la realidad de Ciudad Suárez lo ubica dentro del estereotipo del personaje estadounidense que “viene a salvar” a Ciudad Juárez de su inminente destrucción<sup>76</sup>: “QUINTERO: (...) Contra lo que no se puede, no se puede: eso es todo. (*Bebe*). Pero usted, claro, piensa que existe una solución y que podrá descubrirla con subirse en un helicóptero... (Tovar 292)”. Empero, Frye no logra culminar su proceso de pertenencia al grupo de personajes salvíficos estadounidenses debido a que Quintero, en su posición de “tlatoani” dentro del bar se refiere a sus intenciones con un tono sarcástico e incrédulo. El comentario final de la cita anterior, deja entrever que las aspiraciones de Frye le parecen no sólo inalcanzables, sino revestidas de inocencia generada por su precaria interacción con el entorno, las personas y las autoridades de Suárez y, por consiguiente, por su desconocimiento de la realidad que los circunda. En este mismo tono recordamos lo expresado por Segato: “‘extranjero’ y ‘extraño en la comarca’ son transformadas en categorías de acusación y se confisca la posibilidad de hablar ‘desde afuera’” (*La escritura...*39). El que Frye llegue a Ciudad Suárez con exigencias y planes innovadores para dar solución a los feminicidios presenta para Quintero una situación un tanto graciosa, pero detrás de sus burlas se percibe un asomo de molestia, lo cual comprueba lo afirmado por Segato. Frye se convierte en un sujeto de acusación al que se le obstaculiza el cumplir de su deber, los encargados locales del orden se burlan de él y también lo desprecian, al igual que Quintero, quien busca continuamente probar que tiene un amplio conocimiento de la ciudad y de lo que ahí sucede. Además, el hecho de que Frye sea procedente

---

<sup>76</sup> Para más información referente a las producciones y representaciones culturales de los feminicidios, principalmente a las películas producidas en Estados Unidos que de alguna manera insertan la figura del “extranjero que llega a salvar” a Ciudad Juárez, véase el artículo “Transnational Narratives, Cultural Production, and Representations: Blurred Subjects in Juárez, México” (2011) de María Socorro Tabuenca Córdoba.

de “Yanquilán” lo veta para realizar algún avance, como viene de “afuera” los de “adentro” lo juzgan y dudan que pueda hacer algo, así que obstaculizan su trabajo. Esto también debido a que Frye, al no estar inmerso en la dinámica institucional de Ciudad Suárez, puede descubrir la verdad de los asesinatos, destapar acuerdos ilícitos y relaciones corruptas. Por eso, Quintero se mantiene firme en la idea que adoptó con base en su experiencia personal de que no existe una solución a los feminicidios, sin importar cuánto se intente, ni con qué fuerza y el hecho de que llegue a la ciudad un extranjero a decirle lo contrario no altera su pensamiento por lo que hasta cierto punto intenta silenciarlo<sup>77</sup>.

Aun cuando Quintero descalifica las intenciones de Frye, el investigador estadounidense se niega a abandonar su posición crítica y persiste en su afán de realizar una aportación al esclarecimiento de los feminicidios:

QUINTERO: Sí, claro, pero como decía un compañero, es un crimen de *bajo riesgo*.<sup>78</sup> Nosotros hacemos lo posible, pero la situación nos rebasa.

FRYE: Ya veo. (Pausa, beben). ¿Sabe lo que yo veo, amigo Quintero? Que es muy cómodo pensar así, en vez de hacer un genuino esfuerzo por encontrar la solución (Tovar 301)<sup>79</sup>.

Frye identifica que para la sociedad es más sencillo no actuar a ir en contra de lo que se está consolidando como el estado incuestionable de la ciudad, empero, conforme la noche avanza, las diferencias que parecían irreconciliables entre ambos personajes comienzan a desdibujarse.

El personaje del investigador transita hacia una ideología pesimista que contradice por completo su posición inicial. Su cambio de ente benévolo a sujeto vil demuestra que “nadie

---

<sup>77</sup> Frye se convierte en un receptor del discurso de Quintero, es él quien habla y conduce la charla, de ahí que Frye se mantenga como un personaje dependiente y un tanto pasivo, silenciado. Mientras que Quintero, además de ser “el que habla” (“tlatoani” del bar”) es el principal obstructor de la justicia, aun cuando su profesión le exige lo contrario.

<sup>78</sup> Las cursivas son mías.

<sup>79</sup> El feminicidio es un crimen de bajo riesgo porque las mujeres se consideran de poca valía y también porque las autoridades no buscan a los culpables ni intentan ejercer justicia.

parece estar demasiado convencido por ideologías que alguna vez parecieron fundamentales para asegurar el orden social” (Beasley Murray 11). Slavoj Žižek afirma que el lenguaje es el medio más común por el que los seres humanos entran en el juego de las dominaciones (66) y dentro de *Tlatoani*, el incorruptible agente del FBI se convierte en víctima del lenguaje. Gracias a su diálogo con Quintero, se ve inmerso en un ambiente que lo absorbe y conduce a una especie de callejón sin salida en el que la violencia y la depravación son el destino final.

El diálogo de Quintero va *in crescendo*, ya que al principio de la noche excusaba a las autoridades por su incapacidad y falta de interés para resolver los feminicidios. Posteriormente, justifica la propagación de dichos actos con el caos que se vive en Ciudad Suárez debido a la lucha de “tlatoanis”. Pero, al finalizar la noche, muestra su evidente respaldo a los asesinos (Quintero lo hace de una manera casi imperceptible a los ojos de Frye, debido al tono de ligereza que le imprime a la plática):

QUINTERO: (...) con alguien hay que desquitarse y ahora es cuándo porque aquí es dónde, see what I mean?

FRYE: An open town...

QUINTERO: Por algún lado tenía que abrirse, ¿no cree? Digo, así viene el siglo: de víctimas y asesinos.

FRYE: And if you can't beat 'em, join 'em –is that the idea?

QUINTERO: Si usted quiere. (Tovar 305)

La última etapa de la conversación no es cuando valida las acciones de los perpetradores, sino cuando incita a Frye a convertirse en uno de ellos. La constante inserción de frases que funcionan primero como provocaciones, pero que se consolidan como fuertes tentaciones para Frye es el ejemplo más claro. En este sentido, mediante las acciones de Quintero se comprueba el

papel esencial del lenguaje y se reafirma lo sugerido por Mark Wrathall en su libro *How To Read Heidegger*:

[...]Language bringing things into their essence, language ‘moving us’ so that things matter to us in a particular kind of way, so that paths are made between which we can move among entities, and so that entities can bear on each other as the entities they are... We share an originary language when the word is articulated in the same style for us, when we ‘listen to language’, when we ‘let it say things to us’” (94)

Quintero hace creer a Frye que existe una relación irrompible entre la figura del hombre y la dominación femenina, lo cual tiene sus bases en el pensamiento patriarcal que sigue la sociedad en Ciudad Suárez. Quintero lleva al extremo la ideología y así perpetúa la normalización de los feminicidios: él es el representante del Estado, de la cofradía, del patriarcado.

Parte del discurso de normalización del feminicidio que hace Quintero es, como se mencionó, la defensa de los perpetradores. Para él, el feminicidio no es un acto de odio, misoginia o barbarie, sino una simple repetición de actos permitidos por el Estado y por la misma sociedad. Con esa lógica, Quintero deduce que la manera en la que son encontradas las víctimas: torturadas, mutiladas, desfiguradas, ataviadas con ropas que no les pertenecen y, finalmente, abandonadas en el desierto o en lotes baldíos alejados de la sociedad; no puede ser otra cosa más que sentido común de protección del asesino.

La concepción del feminicidio que expresa Quintero se entronca con lo desarrollado por Giorgio Agamben en su libro *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (2004) acerca de aquellos individuos que dentro de un régimen se ven despojados de su valor como ciudadano y también de sus derechos legales, por lo que pueden ser fácilmente asesinados sin consecuencia. A este tipo de individuos los llamó “*homo sacer*”:

it is as if every valorization and every 'politicization' of life (which, after all, is implicit in the sovereignty of the individual over his own existence) necessarily implies a new decision concerning the threshold beyond which life ceases to be politically relevant, becomes only 'sacred life', and can as such be eliminated without punishment. Every society sets this limit, every society- even the most modern- decides who its 'sacred man' will be (1561)

En *Tlatoani* se aprecia lo recién descrito por Agamben. Los feminicidios siguen perpetuándose en Ciudad Suárez porque las mujeres se han convertido en “*mulier sacer*”, es decir, han perdido sus derechos y su valor como ciudadanas. La falta de acciones por parte del gobierno, de los funcionarios, la sociedad e incluso el impulso que estos actos reciben por parte del resto de los “tlatoanis” que ahí se desenvuelven han dado como consecuencia que aquéllos que cometen los feminicidios no sean castigados y por el contrario, se conviertan en un ejemplo a seguir. Para Quintero, por el hecho de que alguien haya cometido un feminicidio, este tiene permisibilidad para repetirse, como sucede en Ciudad Suárez:

QUINTERO: Fácilmente, Mr. Frye: lo que hace la mano hace el de atrás. Además, ya puestos a matar a una mujer, pues sacarle algún disfrute, ¿no?, antes o después, o durante; y luego, dejarla irreconocible es una precaución elemental, por si la descubren pronto.

FRYE: Pero ¿por qué matar mujeres?

QUINTERO: Porque se puede y hay ejemplo (...) entonces, se puede (Tovar 300-301)

En este sentido, la inexistencia de sobresalto por parte de la sociedad y del gobierno respecto al feminicidio en Ciudad Suárez deja manifiesto que se ha aceptado que la vida de la mujer sea una vida que tiene una gran “capacity to be killed” (Agamben 1398). Lo expuesto por Agamben se puede relacionar directamente con la ideología hegemónica patriarcal a la que se refiere Lagarde y que se demuestra en la obra, principalmente en los cínicos comentarios que Quintero hizo desde el principio y donde remarca de manera constante el ínfimo valor que para él y para el Estado tiene la mujer.

El lenguaje utilizado por Quintero conforma un vehículo reproductor del discurso hegemónico patriarcal en el que la vida de la mujer no tiene valor y termina por dominar la ideología justiciera de Frye. Rita Laura Segato concluye (y a la vez reafirma lo observado con Agamben y Laggarde) que “en un medio dominado por la institución patriarcal, se atribuye menos valor a la vida de las mujeres y hay una propensión mayor a justificar los crímenes que padecen” (“Notas para un debate” 3). En Quintero se ve el ejemplo de lo explicado por Segato al justificar y restar importancia a los feminicidios de Ciudad Suárez y además confirma que en el patriarcado es costumbre matar o “desechar” a las mujeres sin arriesgarse a sufrir ninguna consecuencia.

Sus comentarios exhiben que para él, al igual que para los asesinos a los que se encarga de legitimar, la lucha de poderes entre los distintos “tlatoanis” crea un ambiente propicio para el feminicidio, pero también es un ambiente que “a fuerza deshumaniza” (Tovar 300). Quintero deja entreverlo al afirmar que los feminicidios siguen sin desaparecer porque existe entre los hombres permisibilidad y necesidad de imitar dichas acciones. Señala, además, que al realizar estos actos los hombres obtienen un deleite carnal como beneficio adicional. Si los hombres asesinan mujeres “sólo porque se puede” (Tovar 300) y porque sirve además para saciar sus instintos, entonces “lo humano desaparece”, pero Quintero reconoce que de cualquier forma la humanidad “ya va de salida” (305). Segato añade que los perpetradores buscan desprenderse de su humanidad tal como lo señala Quintero porque desean “enseñar la mirada exterior con relación a la naturaleza y a los cuerpos; producirse como seres externos a la vida, para desde esa exterioridad colonizar y dominar la vida, extorsionarla y rapiñarla de una forma nueva (*La escritura...*72). Así, para Segato, la “deshumanización” de los hombres feminicidas se presenta únicamente para mostrarles una nueva manera de apropiarse del cuerpo de la mujer, para adquirir

mayor poder y así desaparecer la soberanía del cuerpo de su víctima. Lo dicho por Segato, ejemplifica lo que Quintero definió como la pérdida de “lo humano” pero ya no en el perpetrador, sino también en la víctima a quien el agresor reduce de ser un humano que sufre, a un cuerpo que se puede violentar porque carece de valor, en este caso, una “mulier sacer”.

En este tenor, Ciudad Juárez es habitada ya no por humanos, sino por perpetradores bestiales<sup>80</sup> que tampoco atacan a humanos, sino a cuerpos que han perdido esa calidad sensible y espiritual por lo que ellos “can be killed, but not sacrificed”<sup>81</sup> (Agamben 1067). Lo anterior confluye en el concepto de mujeres como “cuerpos desechables”<sup>82</sup> acuñado por Melissa Wright, ya que es una forma de ejemplificar la manera en la que se ve a la mujer como un ser inferior. Lo interesante en la obra es que a pesar de que Quintero comprende este proceso de deshumanización para ambos géneros, dentro de la nueva categoría que los dos adoptan, la mujer

---

<sup>80</sup>En “Representaciones del feminicidio en el cine fronterizo” María Socorro Tabuenca hace una revisión de las formas en las que Ciudad Juárez, sus habitantes y el feminicidio son proyectados en tres películas: *16 en la lista* (2001) de Rodolfo Rodoberti y Héctor Molinar; *Pasión y muerte en Ciudad Juárez* (2002) de Javier Ulloa y Luis Estrada; y *Espejo retrovisor* (2002), de Lisa Georgina y Héctor Molinar. En su análisis señala que en las representaciones culturales la imagen del perpetrador suele ser la de una persona inteligente, que planea los asesinatos. Un ejemplo se aprecia en la película *16 en la lista*: “Tony Lavalle, el asesino serial, expondrá las mismas características de Charlie, el detective, Tony es representado como limpio, joven, extremadamente inteligente, un gran cazador y, como casi todos los villanos, viste de negro y usa botas” (152). En la mayoría de las películas los perpetradores planean cuidadosamente los feminicidios e incluso, son representados como asesinos seriales. Sin embargo, en las obras *Tlatoani* y *Jauría* los autores optan por la inclusión de perpetradores “bestializados” y “deshumanizados”, ésta figura también es muy común en la producción cultural referente a los feminicidios. Para más información véase “Representaciones del feminicidio en el cine fronterizo” (2007). Donde María Socorro Tabuenca Córdoba aborda el tema de las representaciones cinematográficas y donde se menciona esta discusión.

<sup>81</sup> De esta manera, al despojar del valor no sólo político, sino también humano a las mujeres antes de asesinarlas, el perpetrador no asesina a una persona, sino únicamente violenta un cuerpo, el cual aparece más como un objeto el cual ya había perdido su valor prematuramente.

<sup>82</sup> Aquí retomo el concepto de mujeres como “cuerpos desechables” que había utilizado previamente en el capítulo destinado al análisis de la figura femenina en las tres obras. Para más información respecto al término “cuerpos desechables”, véase los diversos trabajos de Melissa Wright, así como los artículos “The Victims of Ciudad Juárez Feminicide: Sexuality Fetishized Commodities” de Julia Estela Monárrez Fragoso y “Territory, Sovereignty, and Crimes of the Second State: The Writing on the Body of Murdered Women” de Rita Laura Segato, ambos incluidos en el libro *Terrorizing Women: Feminicide in the Americas*, compilado por Fregoso y Bejarano (2010). Además, el concepto de “mujeres desechables” tiene relación con lo que Segato puntualiza: “el cual el otro perece como voluntad autónoma y su oportunidad de existir solamente persiste si es apropiada e incluida en el cuerpo de quien lo ha devorado. Su resto de existencia persiste sólo como parte del proyecto del dominador” (*La escritura*...20). Así, el cuerpo de la mujer es desechable porque la función que cumple dentro del sistema es precisamente existir para ser dominado o exterminado.

sigue siendo considerada como inferior, como una víctima sin valor. Este suceso obedece a la cultura patriarcal que “en el caso del conocimiento vulgar o del condicionamiento ideológico sexista, se establece bajo el supuesto de la existencia de una naturaleza o una esencia de la feminidad –inferior–, o de la masculinidad –superior–. No por naturaleza, aunque sí por historia y por cultura–“(López 13).

Lo que el personaje Quintero representa en la obra *Tlatoani* no es un caso extraordinario. Sus comportamientos e ideologías están determinados por la sociedad en la que se desenvuelve. El gobernador, los policías y la misma sociedad son, al igual que él, personificaciones de una maldad casi inconsciente que coopera con la reproducción de la violencia contra la mujer y con el feminicidio. No existe en ellos un pensamiento crítico que los conduzca a revalorizar a la mujer, ni a cuestionarse sobre la gravedad de la proliferación de feminicidios en la ciudad. Todos se acostumbraron a vivir en lo que, al igual que Ciudad Juárez, se configura como un enorme cementerio<sup>83</sup> resguardado por “tlatoanis” extranjeros. Por ejemplo, cuando Marta narra la historia de su prima, comenta que su familia y ella están acostumbrados a las negligencias de las autoridades y piensan que no volverán a ver a su prima. En el relato, incluso la familia de Marta, a pesar de que su hija fue víctima directa de los feminicidios, tampoco toma una actitud combativa o contestataria, sino que forma parte del grueso de la sociedad y su forma de conducirse es pasiva, de una resignación que raya en la indiferencia.

No obstante, pareciera que la actitud tomada por parte de los funcionarios de gobierno, por Quintero, e incluso por la familia de Martha es un camino inevitable. Frye, quien era el único personaje que simulaba diferir en este aspecto, termina por ceder y aceptar las insinuaciones de

---

<sup>83</sup> En el último capítulo del trabajo se construye un estudio sobre la representación de Ciudad Juárez como un enorme cementerio.

Quintero. Frye es un personaje ajeno a la dinámica y la ideología que predomina en Ciudad Suárez, sin embargo, después de pasar un par de horas conversando con Quintero, aflora su maleabilidad y su apreciación de las cosas cambia. Segato parece dar una luz al respecto cuando dice que:

para que un sujeto adquiriera su estatus masculino, como un título, como un grado, es necesario que otro sujeto no lo tenga pero que se lo otorgue a lo largo de un proceso persuasivo o impositivo que puede ser eficientemente descrito como tributación. En condiciones sociopolíticamente “normales” del orden de estatus, nosotras, las mujeres, somos las dadoras del tributo; ellos, los receptores y beneficiarios. (*La escritura...*24)

Frye estaba en una posición inferior con respecto a Quintero, primero por ser un extranjero procedente de “Yanquilán” y en segundo lugar, debido a que su actitud hacia las mujeres y en especial hacia los feminicidios arrastraba ideologías que chocaban con las de Quintero y la sociedad de Suárez. No obstante, conforme progresa la charla, Frye escala posiciones hasta instalarse en el mismo nivel que Quintero. De especial relevancia para lograrlo es el hecho de que Quintero le proponga que “experimente” con Marta-Bárbara, al hacerlo y sobre todo, cuando Frye acepta, cumple lo descrito por Rita Segato y se apropia de una masculinidad que hasta entonces le había sido insuficiente para comprender y participar en la dinámica de los “tlatoanis” dentro del bar y dentro de Ciudad Suárez. Con este hecho, el vocablo de “tlatoani” adquiere una nueva acepción, Frye y Quintero representan al “tlatoani” macho/masculino que ejerce su superioridad y fuerza dominante sobre el cuerpo femenino y desvalorizado de la mesera.

Este cambio que marca un consenso respecto a lo que procederá por parte de los dos policías cuando Marta-Bárbara termine su espectáculo es sellado por un brindis que también cierra la participación de ambos en la obra:

QUINTERO: Querer es poder, Jonathan, ¡qué caray! (*Rellena los vasos*). Casi te propondría que lo hiciéramos juntos, pero es un acto demasiado íntimo, ¿no crees?

FRYE: Sí, claro.

Se guarda la hoja de papel. Quintero sonríe.

QUINTERO: Ya lo memoricé (*Brinda*). Salucita, pues.

FRYE: Salucita (*Tovar 306*).

El pensamiento patriarcal que se desarrolla en el discurso y en las acciones de la vida diaria de los personajes de Suárez se altera hasta implantar la idea de dominación masculina absoluta por parte de los dos policías. Así, Frye, y Quintero como líder, se encaminan a ser un nuevo tipo de “tlatonís”: los que sometan y dominen a Marta-Bárbara.

La obra de Juan Tovar encierra dos tipos de relaciones de poder. Por un lado, de manera indirecta, a través de las menciones de Quintero, encierra las que se llevan a cabo en Ciudad Suárez. Estas tienen como protagonistas a los grandes poderes económicos que son representados por las empresas transnacionales, el crimen organizado y finalmente, por las deficientes instituciones de gobierno. Mientras que por el otro, incluye las que se desarrollan dentro del bar, mismas que se inspeccionan más a fondo y que están delimitadas por el género, específicamente por Quintero y Frye y por Marta-Bárbara.

Las relaciones de poder que se inspeccionan a fondo dentro del bar, son una especie de acercamiento que permite identificar la manera en la que el patriarcado funciona instalado dentro del sentido común de los personajes, asimismo, el bar es el reflejo del caos y la confusión que se vive fuera, en Ciudad Suárez. El bar es un lugar donde los roles de género y las jerarquías establecidas coaccionan para atentar contra las mujeres, ya sea de manera directa o indirecta.

Tovar proporciona una visión pesimista sobre la situación que se vive en Ciudad Suárez. Frye la resume al compararla con un “mal endémico” (*Tovar 300*) que afecta a todos y del cual no hay escapatoria. En este punto es pertinente cerrar el análisis con Agamben, él no describiría

lo reflejado en *Tlatoani* como “un mal endémico”, sin embargo, podría insertarlo dentro del “state of exception”<sup>84</sup>, que designó como el paradigma de los gobiernos modernos y en el cual lo que en un inicio se presenta como una excepción a la regla, pero que a la vez le es inmanente, se convierte en la regla misma: “in our age, the state of exception comes more and more to the foreground as the fundamental political structure and ultimately begins to become the rule” (Agamben 227). El pensamiento patriarcal que por años llevó a considerar a las mujeres como seres inferiores comenzó a tomar dimensiones cada vez mayores y el desenlace en la obra es que lo que debería haber sido considerado por todos como hechos aislados se convirtió en la regla, en aquello que los hombres imitan porque “hay ejemplo”, porque es fácil seguirlo y porque las mujeres al haber perdido su valor como ciudadanas, así como su soberanía, se convierten en meros componentes de refuerzo para el engranaje patriarcal. En *Tlatoani*, la propagación del mal es la propagación del feminicidio, es un “mal endémico”, pero también es un “estado de excepción” propio de los gobiernos modernos y alimentado por la ideología patriarcal.

## 2.2 RITO Y SIMBOLISMO EN *Jauría*

Ciudad Juárez es representada en *Tlatoani* y sobre todo en *Jauría* de Enrique Mijares como un lugar donde los hombres dan paso a emociones desenfrenadas<sup>85</sup>. En *Jauría*, el feminicidio también es el acto cúspide en el que se refleja dicha pérdida, sin embargo, es concebido de

---

<sup>84</sup> Giorgio Agamben explica sobre el estado de excepción que: “the decisive fact is that, together with the process by which the exception everywhere becomes the rule, the realm of *bare life*-which is originally situated at the margins of the political order- gradually begins to coincide with the political realm, and exclusion and inclusion, outside and inside, *bios* and *zoé*, right and fact, enter into a zone of irreducible indistinction” (Agamben 6). Así, el “estado de sitio” para confinar al “enemigo” se expande al punto en el que todos aquellos que dependen del gobierno son clasificados como sujetos de “*bare life*”, por lo tanto, se vuelven vulnerables, de poco valor y pueden ser asesinados en pos del mantenimiento del Estado.

<sup>85</sup> En *Lomas de Poleo*, otra de las obras incluidas dentro de la antología *Hotel Juárez: antología del feminicidio*, pero que no se analiza aquí, la figura masculina experimenta el mismo proceso de animalización al que me refiero con las obras de *Jauría* y *Tlatoani*.

manera distinta a la de *Tlatoani*. Mientras en la obra de Juan Tovar la mujer era despojada de todo su valor y convertida en “*mulier sacer*” incluso antes de ser asesinada; en *Jauría*, el cuerpo de la mujer se convierte en un objeto sacrificial básico para llevar a cabo el ritual iniciático como se considera al feminicidio. Así, en *Jauría*, las mujeres adquieren un valor sacrificial que colaborará para ver al feminicidio como un acto liminal que solidifica el yugo patriarcal. En este sentido el valor de la mujer en aquella obra es distinto que en ésta, ya que “The body of the homo sacer that can be killed, but not sacrificed” (Agamben 48).

*Tlatoani* muestra la transmisión ideológica de hegemonía patriarcal como parte de un proceso cotidiano que absorbe todos los rubros de la sociedad, especialmente a los grupos que ostentan el poder. En *Jauría*, se expone la forma en la que el arraigo de esa ideología funciona en grupos de estratos económicos bajos y que responden a una estructuración alterna a la autoridad. Mijares expone la ejecución del feminicidio por parte del crimen organizado, pero también como parte de un problema doméstico<sup>86</sup>. Además de la dominación discursiva masculina<sup>87</sup>, *Jauría* presta especial atención a la dinámica organizacional de los integrantes de grupos delincuenciales que ejercen violencia sexual y física contra la mujer. Como consecuencia, se construye una detallada representación del perpetrador como individuo, pero sobre todo, se examina su pertenencia a una institución al margen del gobierno, pero que encuentra la forma de imponer su autoridad.

Como se detalló en el capítulo anterior, Marta sufrió en *Tlatoani* una objetivación debido a su género y oficio. En *Jauría* las subjetividades de los personajes también son construidas con

---

<sup>86</sup> Las distintas formas no sólo de concebir, sino de representar el feminicidio dentro de las obras muestran las variantes que existen dentro de la ejecución del mismo. En este sentido, a pesar de que se menciona dentro de *Tlatoani* como una de las preocupaciones de Frye, ni en esa obra, ni en *Jauría* se tienen elementos suficientes para creer que el tipo de feminicidio representado sea el mismo; ya que en *Jauría* podría situarse el feminicidio dentro del ámbito doméstico, mientras que en *Tlatoani* los perpetradores no conocían previamente a su víctima.

<sup>87</sup> Elemento también presente en *Tlatoani*.

el género como principal diferenciador, de ahí la dominación discursiva masculina. El género conllevará no cosificación, sino una animalización en la pareja. Asimismo, será mediante esta especie de “desvalorización” que sufren los personajes que se designarán las características que tienen tanto los dominados como los dominadores.

“El Buitre”, al igual que sus dos amigos “Los tatuados”, son personajes inmersos en el pensamiento hegemónico masculino. Para ellos existen roles determinados por una tradición que dicta *lo que se debe hacer* tanto a las mujeres como a los hombres: ellas están destinadas a las labores domésticas, mientras los hombres pertenecen al ámbito público, ya que son los encargados a salir a trabajar para llevar el sustento al hogar<sup>88</sup>. Cuando la esposa de “El Buitre” consigue un trabajo en una fábrica, “Los tatuados” exclaman:

TATUADO 2: Ora las cosas están al revés.

TATUADO 1: Les salen alas a las alacranas

TATUADO 2: Truchas

O las viejas nos comen el mandado (Mijares 214).

El refrán que dice “Dios no le dio alas a los alacranes” significa que si las cosas fueron establecidas de un modo, es porque de esa manera están mejor. Los alacranes no tienen alas porque si este animal representa ya una amenaza, con alas su peligrosidad sería mayor. El acto insurrecto de la esposa de “El Buitre” es para los personajes masculinos una ofensa y una amenaza, esto se puede apreciar debido a que la señalan como una “alacrana” a la que le salieron alas. “El buitre” y sus amigos se rehúsan a aceptar se le haya concedido a ella el rol de proveedora que debería ocupar su esposo. Referente a la inversión de roles dentro de la relación marital, Marcela Lagarde afirma que

---

<sup>88</sup> Al respecto, Marcela Lagarde afirma que: “este conjunto de características de los cónyuges inferiorizan real y simbólicamente a las mujeres frente a los hombres en una relación ideológicamente fincada en una inexistente paridad amorosa” (*Cautiverios...* 417).

la transgresión de cualquiera de las normas que enuncian los requisitos (*que la mujer debe seguir dentro de una relación*), puede significar el nudo de conflictos definitorios de las conyugalidades particulares. Aquí se generan los vínculos negativos que atan a los conyuges por la vía del conflicto-vidia, odio, agresión y enfrentamiento-, así como las causas específicas de las rupturas: el engaño, el abandono, la separación, el divorcio, y algunas manifestaciones de violencia conyugal. (*Cautiverios...* 417)<sup>89</sup>.

Lagarde indica que cuando las mujeres infringen alguna de las reglas sociales que se aplican al matrimonio, entonces se arriesgan a generar problemas dentro de la relación e incluso a sufrir violencia doméstica. En la obra, cuando la esposa de “El Buitre” obtiene un trabajo, quebranta una de las leyes y no sólo “El Buitre” sino también sus amigos (representantes de la sociedad) se muestran alarmados. “El tatuado 2” los exhorta a convertirse en “truchas”, es decir, a “ponerse listos”, a prepararse porque la incursión de las mujeres en el ámbito laboral genera condiciones adversas para los hombres (tanto en el ámbito público como en el privado) quienes tendrán mayor competencia para conseguir puestos (y en el caso específico de “El Buitre”, de ejercer su autoridad en el hogar). Los tres hombres necesitan ponerse “truchas” también, porque la obtención del trabajo de la esposa de “El Buitre” es una señal de algo que no pueden permitir: la sublevación femenina.

Marcela Lagarde, explica también que “la inferioridad de las mujeres en la relación conyugal frente a la superioridad de los hombres es una concreción del mundo patriarcal, pero es lograda también mediante normas sociales y culturales que reproducen asimetría genérica entre los cónyuges” (*Cautiverios...* 416) y precisamente la que la esposa de “El Buitre” acaba de quebrantar es una de las normas esenciales a las que Lagarde se refiere: “la mujer debe ser dependiente económica del hombre (desde no tener ingresos propios, no tener capacidad de decisión económica cuando los tiene, hasta ganar menos dinero) (*Cautiverios...* 417). “El Buitre”

---

<sup>89</sup> El comentario del paréntesis es mío.

y su esposa seguían dichos estatutos, él era su “proveedor”, pero cuando ella comienza a trabajar encuentra seguridad en sí misma, obtiene solvencia y decisión económica en la relación y la figura masculina se ve disminuida.

A partir de ese rompimiento la mujer se convierte en la nueva “proveedora” del hogar y es la que procura el bienestar del esposo. Al ignorar una de las normas básicas que la obligaban a mantener un bajo perfil dentro de la relación, la esposa de “El Buitre” provoca en él, un enardecimiento que comenzará manifestándose en pequeñas acciones de violencia doméstica, pero cuya magnitud irá en aumento y culminarán con el feminicidio, tal como Lagarde explica.

“El Buitre” se percata de lo que la violación a esta norma implica en su relación hasta en pequeños detalles: compara su apodo actual con el que tenía antes de que su esposa comenzara a trabajar, “Antes yo era su Buitre” (Mijares 216). Sin embargo, “El Buitre” se transformó en un “pajarito”, un animalito indefenso que necesita cuidados y atención: “te traje un hot dog, pajarito” (Mijares 216). La animalización surge nuevamente no sólo como apodo, sino como un auxiliar para ejemplificar los roles de poder que son establecidos por el género. El apodo, que además está enunciado en diminutivo, define a “El Buitre” como un sujeto frágil y feminizado. Además, el físico de las dos aves es contrastante, en comparación con la femenina belleza de un pajarito, el buitre es un ave falconiforme<sup>90</sup> de aspecto tosco, masculino. Su anatomía fuerte e intimidante sirve para cazar y así dar sustento a la bandada. El nuevo apodo de “El Buitre” lo dibuja como un sujeto débil y dependiente, además de demostrar la disminución de su poder y la ascensión de su esposa al que antes era su puesto de autoridad.

---

<sup>90</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española: “aves de garras vigorosas, cabeza robusta y pico fuerte y ganchudo. Son grandes voladoras y se alimentan de carne”.

La feminización que su esposa le ha impuesto inquieta a “El Buitre” el cual sospecha que su recién adquirida posición de autonomía financiera la llevará a buscar una mayor independencia en otros horizontes, como el sexual. Esta posibilidad le preocupa porque desde que su esposa usurpó su puesto, cambió la manera en la que interactúa con él en la intimidad:

EL BUITRE: [...]

Cómete mi puchita de un picotazo,

Me decía.

Ora pasaban meses sin que tuviéramos relaciones:

Vengo fatigada,

Muerta...

Para mí que fingía (Mijares 216)

La incredulidad de “El Buitre” acerca de las razones del cambio de actitud de su esposa revela que su orgullo masculino también ha sido herido en el aspecto sexual de su relación. “El Buitre”, al negarse a aceptar que la fatiga de la esposa sea la causante de la baja en la actividad sexual sugiere que duda sobre su fidelidad. Sus amigos apoyan esta creencia y la complementan: “TATUADO 1: Vendría zumba de culear con otros”, TATUADO 2: ¿Le revisaste el jarrito?, para mí que lo traía escurriendo de atole” (Mijares 216). La facilidad con la que los tres personajes asumen que la esposa de “El Buitre” lo engaña coincide con el discurso social que relaciona a las mujeres que trabajan en las fábricas o a las que cada vez más ocupan el espacio público de la calle para llegar a sus trabajos, con las trabajadoras sexuales.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Un ejemplo claro se dio en Ciudad Juárez cuando la CNDH comenzó a investigar los feminicidios en Ciudad Juárez, el subprocurador de justicia del estado, Jorge López Molinar les expresó que “muchas mujeres trabajan en las maquiladoras y como no les alcanza para vivir, de lunes a viernes desempeñan su trabajo y los fines de semana se dedican a la prostitución” (*Trama de una injusticia* 15). Discutí la relación mujer-obrera-prostituta en el capítulo destinado a la construcción de la subjetividad femenina, por lo que aquí simplemente lo retomo de manera superficial.

No obstante, para los personajes masculinos de la obra, no sólo los espacios públicos son los que abren la puerta a la promiscuidad de las mujeres. La maquiladora se caracteriza como un espacio de libertinaje, una especie de prostíbulo moderno donde las mujeres acuden no tanto para trabajar, como para ejercer y disfrutar de su sexualidad. “Los tatuados” y “El Buitre” aprovechan este discurso para justificar el hecho que las empresas soliciten y contraten más mujeres que hombres:

BITRE: En todos los jales tienen preferencia.

En la maquiladora nos corrieron,

Nos dieron avión a todos los machines.

Y los güeyes supervisores,

¡machín!

con todas las pollitas a su disposición.

TATUADO 1: Amos y señores del gallinero.

BITRE: Se pasan de lanza

TATUADO 2: Les dan chamba

a cambio de favores sexuales

BITRE: Las mujeres acaparan trabajos que antes eran de nosotros (Mijares 214)

La animalización, nuevamente es el código que utilizan “Los tatuados” y “El Buitre” para comunicarse. Con todo y que las obreras han demostrado su autonomía y su capacidad para trabajar en un ámbito distinto al doméstico (el cual por convenio social le pertenecía al hombre), ellos se resisten a dejar de considerarlas frágiles, delicadas e indefensas. Las mujeres dejan de ser obreras para convertirse en unas “pollitas” que requieren resguardarse en un espacio cerrado, en un gallinero. Son “pollitas” que deben ser protegidas por los “amos y señores”. A los ojos de “Los tatuados” y de “El Buitre”, su esposa, al igual que las demás obreras de la fábrica se verían

obligadas a agradecer las atenciones masculinas a través de “favores sexuales”. Esta apreciación refuerza las ideas patriarcales que consideran a la mujer como una subordinada del hombre, al que tiene que cumplir todos sus deseos en los distintos estratos sociales y tanto en espacios privados como en espacios públicos donde los puestos de autoridad generalmente son desempeñados por hombres<sup>92</sup>.

Asimismo, según “Los tatuados” y “El Buitre”, los supervisores defienden su masculinidad al “dejar fuera de la contienda” de la apropiación de “pollitas” a la mano de obra masculina. Por consiguiente, si hay más mujeres en la fábrica, los supervisores fortalecerán su masculinidad, ya que además de estar al mando, tendrán más oportunidades de tener “pollitas”. De tal forma, los supervisores serán más “machines<sup>93</sup>” que cualquier otro hombre dentro del microcosmos de la maquiladora; sin embargo, lo que ocurre en ese microcosmos también afecta a personajes como “El Buitre” o “Los tatuados” que de manera indirecta se encuentran insertos en él.

De acuerdo a lo expuesto, los supervisores de la maquiladora son los que benefician más de la “feminización del trabajo”<sup>94</sup>, a la vez que se edifican como la más fiel personificación del pensamiento patriarcal, ya que ejercen su autoridad sobre la mujer en la esfera laboral y en la sexual. Los supervisores son los que la pasan más “machín”<sup>95</sup> con el nuevo reacomodo de roles. Ellos, a diferencia de “El Buitre” o de “Los tatuados” que son mano de obra rechazada y

---

<sup>92</sup> Marcela Lagarde plantea que “el trabajo es uno de los espacios vitales diferenciados por el género, a partir de características sexuales. Pero lo más importante radica en el hecho de que hombres y mujeres se definen de manera decisiva frente al trabajo. Más aún las formas históricas de la masculinidad y la feminidad se construyen en torno al trabajo” (*Cautiverios...* 100).

<sup>93</sup> “Macho”, “el mejor”, “el que más puede”.

<sup>94</sup> En el capítulo anterior sobre la construcción identitaria femenina se explicó este concepto.

<sup>95</sup> “Padre”, “a todo dar”, “fregón”, o sea “bien”.

proveedores desplazados, mantienen su rol dominante, o como lo llamaría Juan Tovar, mantienen su estatus de “tlatoanis”.

Por el contrario, para “El Buitre” la nueva dinámica familiar se torna un conflicto. Su incapacidad para reconocer la nueva recién adquirida posición de su esposa llena su trato cotidiano de reclamos y discusiones en los que no logran acordar cuál de los dos es quien debe ocupar el lugar de mayor prominencia dentro de la familia. La sublevación de “la esposa” transita del nivel indirecto y simbólico, al directo cuando expresa: “¡Tú eres el jefe del hogar!” (Mijares 215). Lo referido por “la esposa” señala que a pesar de todos los beneficios que su nuevo trabajo le acarreó, ella también está renuente a asumir el rol de “jefe” dentro de la casa. El poder que “la esposa” adquirió con su nuevo estatus no es suficiente para que ella logre romper con su dependencia de la figura masculina. Marcela Lagarde definió a esta bipartición como “identidad femenina escindida”:

el mismo antagonismo que hace ajenos a mujer y trabajo está en el centro de la conciencia escindida de mujeres obreras o empleadas, quienes aunque tengan muchos años trabajando, lo que esperan es que se ‘componga su situación’ para salirse del trabajo y ‘regresar a la casa’. La identidad escindida de estas mujeres está en las enormes dificultades de construir una conciencia que tenga como uno de los puntos centrales de identidad el trabajo. Pero ocurre lo contrario, las mujeres se sienten, es decir tienen conciencia de ser amas de casa que por fuerza trabajan. Esta escisión se caracteriza por su imposibilidad para aprehenderse como trabajadoras ya que el núcleo de su identidad es ser madresposas (*Cautiverios* 119).

La esposa de “El Buitre” trabaja en la fábrica porque es necesario un ingreso para mantener a su familia, pero también para adquirir la autonomía que se relaciona con el trabajo público y la solvencia económica. No obstante, su identidad femenina fue creada dentro de una sociedad patriarcal y, a pesar de que transgrede algunas de sus ideologías, su “esencia identitaria” continúa obedeciendo a la jerarquía que destina a la mujer al espacio privado del hogar y al hombre al espacio público del trabajo. Por lo tanto, ella permanece con la transmisión de la hegemonía

patriarcal ya que sigue esperando que su esposo asuma el puesto que por “tradición histórica le corresponde”.

Por su parte, “El Buitre” recibe primero las acciones y luego los reproches de su esposa como una afrenta personal a su virilidad y asegura que ella “se burlaba de mí” (Mijares 216). Una vez más, los dos amigos comprenden su lamento y le aseguran que las mujeres-obreras están “felices de mangonear a sus maridos” (Mijares 215). Se aprecia que la ofensa por parte de la esposa de “El Buitre” es doble: despoja a su marido de su masculinidad y también de la posibilidad de obtener un trabajo y continuar con su papel de proveedor. “Los tatuados” hacen propia la segunda ofensa, ya que a ellos también les afecta el que las empresas oferten “Nomás puras oportunidades para ellas. Puros anuncios solicitando jovencitas” (Mijares 217). Gracias a la incursión de mano de obra femenina en el panorama laboral, “Los tatuados” y “El Buitre” se transforman en un grupo de desempleados.

Julia Monárrez, en su libro *Trama de una injusticia*, menciona que la violencia sexual está encaminada a la defensa de una masculinidad que busca trascender la naciente diversidad y libertad sexual de las que las mujeres se han convertido en protagonistas. Es por eso que los hombres recurren al exterminio (148). La desesperación de “El Buitre” por hacer lo que a su pensar hacen los supervisores de las maquiladoras, es decir, por reafirmar su masculinidad, lo conduce a considerar que quizá la única manera de volver a ejercer su dominio frente a su esposa es, como lo afirma Monárrez, mediante el exterminio.

“El Buitre” utiliza el recurso de la animalización una vez más al llegar a la resolución de que “muerto el perro se acabó la rabia” (217). De esta manera, su esposa deja de ser “una pollita” a ser un “perro con rabia”. Deshacerse de ella será el puente que lo llevará a ganarse un puesto

de mayor valía con sus dos amigos. En este sentido, Segato explica: “sucede que [el asesino] emite sus mensajes a lo largo de dos ejes de interlocución y no solamente de uno, como generalmente se considera, pensándose exclusivamente en su interacción con la víctima ya que demostrará su que su masculinidad está por encima de la figura femenina<sup>96</sup>”(*La escritura...*23). Por ende, dentro de la pandilla a la que todos pertenecen, “El Buitre” adquirirá un nivel de pertenencia más alto. Si retomamos a Segato la explicación de lo anterior es clara

evidencias en una perspectiva transcultural indican que la masculinidad es un estatus condicionado a su obtención –que debe ser reconfirmada con una cierta regularidad a lo largo de la vida– mediante un proceso de aprobación o conquista y, sobre todo, supeditado a la exacción de tributos de un otro que, por su posición naturalizada en este orden de estatus, es percibido como el proveedor del repertorio de gestos que alimentan la virilidad (*La escritura...* 24).

Así, perpetrar un feminicidio le proporcionará un doble beneficio a “El Buitre”: reafirmar su supremacía masculina frente a la figura femenina que pretendía sobreponerse a él y otorgarle un nuevo rol dentro de la jerarquía establecida en la fratría<sup>97</sup> a la que pertenece. El asesinato de su mujer (que actúa como el tributo del que habla Segato<sup>98</sup>) le servirá para demostrar su masculinidad frente al grupo y evita que corra el riesgo de ser cuestionado o transgredido.

“Los tatuados” apoyan la iniciativa de “El Buitre”, ya que si él reafirma su masculinidad ellos lo harán también. Aunado a ello, el exterminio de la esposa de “El Buitre” les parece una buena idea dado que en el espacio literario de *Jauría*, la maquiladora es una de las pocas fuentes de trabajo legales y si ese mercado les es prohibido, entonces tienen que buscar nuevas

---

<sup>96</sup> Si el feminicidio sirve, como lo explica Segato, como acto comunicativo entre miembros de una “cofradía”, entonces cobra especial relevancia el hecho de que la totalidad de *Jauría* se desarrolle en medio de una charla entre “El Buitre” y “Los tatuados”, todos miembros de una organización criminal que se muestran un particular interés en la instauración de su autoridad y dominio frente a la mujer.

<sup>97</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española, una “fratría” es “entre los antiguos griegos, subdivisión de una tribu que tenía sacrificios y ritos propios”.

<sup>98</sup> Es decir, actúa como un cuerpo que se sacrifica en pos de la continuidad patriarcal. Recordemos que en *Tlatoani* la mujer se convertía en un cuerpo que aunque se podía asesinar, no era sacrificado, porque carecía de valor.

opciones para sobrevivir<sup>99</sup>. Pero, el mejor camino para ellos, si es posible sería “aplantar a la competencia” (Mijares 217) para retomar sus puestos anteriores.

Mientras implementan su plan de exterminio, los tres desempleados se ven obligados a buscar sustento económico para continuar como proveedores de sus familias. Al respecto, Quintero, de la obra *Tlatoani* señala que en Ciudad Juárez: “los hombres trabajan en el tráfico, las mujeres en la maquila” (Tovar 300). Aunque Quintero se refiere únicamente a la situación que se vivía en Ciudad Juárez, sus palabras pueden extrapolarse al espacio de *Jauría*, donde se observa que los hombres no pueden conseguir trabajos en la industria, por lo que recurren a actividades ilegales.

En las actitudes e ideologías que se manifiestan en los diálogos que sostienen, “Los tatuados” y “El Buitre” dan a entender que el nuevo acomodamiento económico al que hace referencia Quintero es el culpable del incremento de pandillas y grupos pertenecientes al crimen organizado en Ciudad Juárez<sup>100</sup>. En el prólogo al libro *Geografía de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua*, Luciana Ramos Lira explica una realidad social que puede reflejar lo que pasa con “Los tatuados” y “El Buitre”, ella observa que no sólo se ha presentado un aumento de

---

<sup>99</sup> El señalamiento de Julia Monárrez de que “las condiciones de vida en las cuales se encuentra la gran mayoría es cada vez más peligrosa [...] y muestran la precaria situación y la exposición a la violencia de las personas, de las familias y de las comunidades. Es así que, la vulnerabilidad de ciertas/os ciudadanas/os puede ser trazada en el filo de las fronteras contradictorias de la igualdad, la libertad, la propiedad y la ciudadanía donde ellas/os se encuentran suspendidas/os y que no pueden ser resueltas por el Estado-nación” (*Trama de una injusticia* 149) es certero en cuando a lo que sucede en *Jauría*, donde las condiciones precarias de la vida de los personajes masculinos aunado con la inexistencia de trabajos disponibles para ellos (síntoma de que el Estado no puede garantizar su bienestar) los lleva a entrar en una vida violenta, al recurrir a actividades ilegales para obtener solvencia económica.

<sup>100</sup> Es decir, la contratación de mujeres por parte de las maquiladoras de Ciudad Juárez. Además de la situación ya expuesta detalladamente por Quintero en la obra *Tlatoani*, la lucha de poderes económicos genera riqueza para un sector minoritario, pero también genera miseria en el grueso de la población. Así, el proyecto desarrollador del que forman parte tanto el gobierno como las maquiladoras y demás empresas extranjeras no termina de concretarse y la población recurre a otras opciones (sin importar si son o no legales) para poder subsistir.

hombres que pasan a formar parte del crimen organizado y que: “configuran prácticas sociales relacionadas con la identidad masculina y el uso del espacio público” (18) sino que el aumento de asesinatos en Ciudad Juárez se encuentra íntimamente relacionado con el mencionado panorama:

su incremento responde en buena medida a la precariedad social y a la cada vez más agudizada crisis económica que conlleva a una tremenda desigualdad, pero también obedece al contexto cultural en el que prevalece una ideología de género que mantiene tanto formas tradicionales y estereotipadas de ser hombre y mujer como una cultura de impunidad e ilegalidad” (18)

Ramos Lira, al describir los elementos que determinan los homicidios en la ciudad realiza una pertinente recapitulación de las razones por las que personas que se encuentran en la misma situación que “El Buitre” y “Los tatuados” podrían haberse unido al crimen organizado. En *Jauría* el elemento que desencadena el desequilibrio es la precariedad social en la que viven todos los personajes, lo que lleva a la esposa de “El Buitre” a buscar una forma de obtener mayor solvencia económica. Esta apropiación de lo que es un rol tradicional masculino dado por la ideología patriarcal, lleva a “El Buitre” y a sus amigos a buscar un ingreso alternativo para reafirmar su dominio y finalmente los conduce al feminicidio como la última parte del proceso de reapropiación de su masculinidad.

El análisis de Ramos Lira abarca también la significación de los homicidios de estos hombres:

estos homicidios (...) se expresan de una manera extrema y cada vez son más asociados con el crimen organizado y con el narcomenudeo. Sin embargo, esta violencia urbana masculina incluye la violencia entre pandillas, las riñas y las peleas, así como los robos y los asaltos resueltos violentamente [...] <sup>101</sup> (18)

---

<sup>101</sup> Para más información relacionada con el feminicidio, el homicidio doloso, la delincuencia juvenil y otras formas de violencia en Ciudad Juárez véase *Geografía de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua* (2013) compilado por Luis Ernesto Cervera Gómez y Julia Estela Monárrez Fragoso.

Ramos Lira arguye que aun cuando los hombres se inserten en una dinámica de ilegalidad y de adquisición de poder, el precio que pagan es muy alto. Las cifras de los asesinatos en Ciudad Juárez son alarmantes para las mujeres, pero también para ellos, quienes porque cuando se inmiscuyen en actividades ilícitas, se vuelven más propensos a sufrir algún tipo de agresión. Esta vulnerabilidad se ve en hombres y mujeres muestra que el medio en el que se desarrollan, es decir, Ciudad Juárez, no logra cristalizarse como un Estado digno.

Extrañamente, el análisis realizado por Ramos Lira se puede aplicar también al feminicidio. Los asesinatos de mujeres perpetrados por hombres, al menos en el caso de *Tlatoani* y *Jauría*, están interconectados con la reafirmación de la masculinidad de los personajes y con la apropiación femenina de espacios públicos, pero mayormente están relacionados con el crimen organizado. De igual manera, si bien la idea de exterminar a su esposa para terminar con su rebeldía provino de “El Buitre”, el acto pretende además actuar como mensaje comunicativo entre los miembros de la pandilla de los que desea obtener aprobación y sentido de pertenencia para reafirmar la virilidad que cree difuminada. Asimismo, funciona como mensaje de advertencia para la población femenina en general: si las mujeres quieren trabajar, ocupar espacios públicos e independizarse, tendrán que correr el riesgo de enfrentarse con aquellos a quienes están desplazando con su movimiento subversivo, porque al ser desplazados de su puesto original de autoridad laboral, emigran a otro más violento y peligroso: el crimen organizado.

“El Buitre” va a demostrar mediante la rendición física y sexual de su esposa que él se ubica en el mismo nivel que sus amigos (o en uno superior) y que, por lo tanto, merece pertenecer a su grupo. Según Rita Laura Segato, la violación de una mujer, así como el feminicidio son constituidos por dos ejes que emplazan al acto como ritual y comunicativo. El

primero a nivel vertical, en el que participan el perpetrador y su víctima, donde existe un proceso de colonización y el nivel horizontal que es el que relaciona al perpetrador con sus pares dentro de la cofradía (“Notas para un debate” 5). Al seguir la línea propuesta por Segato, se reconoce que el feminicidio ejecutado por “El Buitre” sirve como un rito de iniciación dentro de la pandilla. Segato, al referirse a la violación cuando es perpetrada en grupo, como lo hace “El Buitre” asevera que,

el agresor se dirige a sus pares, y lo hace de varias formas: les solicita ingreso en su sociedad y, desde esta perspectiva, la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático; compite con ellos, mostrando que merece, por su agresividad y poder de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril y hasta adquirir una posición destacada en una fratría que sólo reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal (*La escritura...* 23).

En *Jauría*, “Los tatuados” son la cofradía frente a la que “El Buitre” tiene que demostrar su virilidad. Cuando él solicita su ayuda, ellos aclaran que el acto sacrificial es de carácter individual, una prueba que él tiene que aprobar: “Tú eres el cirujano, nosotros nomás zorreando para que no te pandees”<sup>102</sup> (217). Acto seguido de la violación y asesinato de su esposa, “El Buitre” rebasa la frontera que lo mantenía como figura externa a la pandilla o cofradía y pasa a formar parte de ellos. El sufrimiento, la sangre de la mujer servirán como elementos solemnes que ayuden a sellar el nuevo pacto de pertenencia, será un “acto de sangre en la sangre de las víctimas” (*La escritura* 28).

Rita Laura Segato también remarca que “el ritual sacrificial, violento y macabro, une a los miembros de la mafia y vuelve su vínculo inviolable. La víctima sacrificial, parte de un territorio dominado, es forzada a entregar el tributo de su cuerpo a la cohesión y vitalidad del

---

<sup>102</sup> “Los tatuados” se adjudican la tarea de “zorrear” para ayudar a “El Buitre”, ellos mismos adquieren las características propias de otro animal: animales que ayudarán a “El Buitre” a cazar a su presa para devorarla. Los zorros son animales sigilosos, inteligentes y que se desenvuelven en ambientes oscuros como la noche o la puesta de sol. En el contexto en el que “Los tatuados” se autonomban como personajes que van a “zorrear” su objetivo es atacar a una víctima, en este caso la esposa de “El Buitre”.

grupo y la mancha de su sangre define la esotérica pertenencia al mismo por parte de sus asesinos” (*La escritura* 28). En la obra la esposa de “El Buitre” será la que se presente como tributo físico, y también simbólico porque servirá como castigo por sus intentos de sublevación. Por otra parte, el nuevo nivel al que intenta ingresar “El Buitre” será el que lo convierta en miembro activo de las actividades ilegales de las que ya forman parte los dos amigos, como se revelará posteriormente.

Entonces, el momento mismo del asesinato se convierte en un acto liminal que sitúa al hombre en el umbral de humanidad y bestialidad, tal y como se mencionó en el apartado anterior. En *Tlatoani*, cuando Quintero expresa que los feminicidios no tienen “ningún sentido humano, quizá, pero es que lo humano ya va de salida” (305). Este paso de conversión hacia la bestialidad o barbarie es sentido por los perpetradores en el momento del asesinato, tal como lo describe Güicho, de la obra *Lomas de Poleo*<sup>103</sup> “No existe un pensamiento... es nomás una sensación...hormiguea y pone chinita la piel...la primera vez, uno se muere con ellas...se mata uno mismo...cuando dejan de moverse se siente un vacío, un vacío que se llena y vuelve a vaciarse después” (Galindo 99). El hecho de que, según Güicho, los pensamientos sean sustituidos en su totalidad por sensaciones, reafirma la evolución hacia un carácter bestial por parte de los perpetradores dentro del ritual mortuario. Asimismo, el vacío que estos experimentan comprendido como una muerte simbólica es la vida humana/civil que están dejando atrás al cometer el asesinato, lo cual, confirma lo aseverado por Quintero.

Al considerar la trayectoria del personaje que se convierte en protagonista del acto ritual, es imperativo profundizar en la animalización de “El Buitre”. Él tomará una connotación distinta

---

<sup>103</sup> La obra también está incluida dentro de la antología *Hotel Juárez, dramaturgia de feminicidios* a la que pertenecen las obras analizadas en el presente estudio.

a la que su esposa le había dado en lo íntimo de su hogar. Ahora “El Buitre” será “un ave rapaz que se alimenta de carne muerta y se refugia en sus bandadas” (RAE). La definición acuñada por la RAE se conjunta con lo que Segato afirma sobre la actitud de los perpetradores: “los violadores, las más de las veces, no actúan en soledad, no son animales asociales que acechan a sus víctimas como cazadores solitarios, sino que lo hacen en compañía” (*La escritura...*19). La animalización del personaje masculino deja de entrelazarse con el sentido protector que antiguamente detentaba y ahora lo hace con el sentido depredador propio del buitre, su “bandada” es la compañía necesaria para alcanzar su validación masculina. En este punto, es interesante que el violador/asesino requiera el despojo de su calidad humana, así como su animalización para precisamente asumir su masculinidad y dominio. No obstante, la animalización es hasta cierto punto impuesta en el personaje, ya que, al igual que en *Tlatoani*, sus acciones no son sino el resultado de la opresión social y la ideología patriarcal que confunde y limita a la población. A pesar de las causas que lo orillan a cometer el feminicidio, “El Buitre” alimentará su ego y masculinidad con la carne de su esposa y podrá pertenecer por completo a la pandilla-bandada, o como Segato la llama, a la “cofradía viril”.

Una vez que el rito se completa, “El Buitre” ostenta una nueva identidad con la que circula en un horizonte distinto, en donde los asesinatos y la violencia son normalizados y la conciencia desaparece por completo. Es decir, una vez más aparece el estado de excepción que se hace regla de un estado fallido<sup>104</sup>. Güicho, de la obra *Lomas de Poleo*, hace plausible lo que el perpetrador experimenta una vez que termina su rito sacrificial y atraviesa el umbral de la “deshumanización”, pasa al “lado más oscuro de nuestra humanidad”: “ya después es otra cosa,

---

<sup>104</sup> La idea retoma lo expuesto por Agamben en su libro *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare life* (2004) y analizado en el apartado anterior de este capítulo.

te comienza a gustar el dolor de su cara, la mueca del miedo se va definiendo muy suave; la posibilidad de remordimiento no existe...” (Galindo 100).

A manera de presunción y como símbolo de poder sobre la mujer, el protagonista del ritual se tatúa una cruz, que también consolidará su integración al grupo el cual le retribuye su masculinidad:

TATUADO 2: Cada cruz es de orgullo.

TATUADO 1: Apréndetelo bien.

TATUADO 2: Es como colgarnos una medalla.

TATUADO 1: Una cruz por cada encomienda

TATUADO 2: Es personal

TATUADO 1: Si vamos en grupo, la cruz es del que arrebató el aliento

TATUADO 2: Y los demás probamos el festín

TATUADO 1: El cazador comparte la presa (Mijares 219)

El acto feminicida es un punto clave para determinar la pertenencia total a la pandilla y confirmar la identidad masculina, es por eso que en la obra las cruces representan la vida que cada mujer da para asegurar la continuación de los hombres como miembros de la “cofradía viril”. Con el feminicidio de su esposa, “El Buitre”, recobra su identidad perdida hacía tiempo, así, el cuerpo asesinado de la mujer y su sangre derramada representarán la renovada inclusión del que fuera su esposo al grupo de “Los tatuados”. Segato descifra el papel de la mujer dentro del feminicidio no sólo a un nivel personal, ni dentro de la cofradía, sino a nivel social, de perpetuación de la hegemonía patriarcal:

la lengua del feminicidio utiliza el significante cuerpo femenino para indicar la posición de lo que puede ser sacrificado en aras de un bien mayor, de un bien colectivo, como es la constitución de una fraternidad mafiosa. El cuerpo de mujer es el índice por excelencia de la posición de quien rinde tributo, de víctima cuyo sacrificio y consumición podrán más fácilmente ser absorbidos y naturalizados por la comunidad (*La escritura...* 34).

En tal caso, la mujer no sólo es sacrificada para asegurar la permanencia del grupo de crimen organizado al que ahora pertenece “El Buitre”, es sacrificada en aras de mantener el orden

jerárquico establecido por el patriarcado en la sociedad. Según Julia Monárrez y otras teóricas del feminicidio como Jane Caputi “por medio de los asesinatos de algunas mujeres, focalizadas como especialmente vulnerables, se busca controlar a todas las mujeres, internalizando la amenaza y el mensaje del terrorismo sexual” (*Trama de una injusticia* 37). La capacidad del personaje para asesinar mujeres será proporcional a su capacidad convertirse en un ejemplo de masculinidad, autoridad y dominio a seguir: “TATUADO 1: Ora sí. Hasta pareces hombre.” (218).

Sin embargo, si retomamos el símbolo de la cruz, vemos que también actúa como símbolo perteneciente a un bagaje cultural trastocado por la cofradía:

TATUADO 2: Hay que bautizar con tinta las cicatrices.

TATUADO 1: Para que aparezca la cruz. (Mijares 218)

La cruz entonces, se desempeña como referencia al cristianismo con una doble acepción. Es una reminiscencia de que Jesús murió por la salvación humana, pero también lo es de su resurrección. Al extrapolarse a la obra, se aprecia que la primera cruz que “El Buitre” se tatúa contendrá ambos significados, ya que es liberado de toda culpabilidad respecto al feminicidio y a la vez que gracias a la muerte de su esposa las puertas a una vida nueva le serán abiertas, una vida donde no hay sufrimiento por cuestiones económicas o dudas sobre su masculinidad.

Igualmente, la cruz proporciona una clasificación solemne y cuasi-sagrada para “El Buitre”. Poseer una cruz se considera un privilegio que sólo pocos logran obtener. Gracias a ella, “El Buitre” confirma su instauración como participante principal del rito y de la pandilla:

BITRE: La cruz yo me la gané.

TATUADO 2: Cincho.

TATUADO 1: Simón

TATUADO 2: Tú le diste cran

[ ...]

¡Se acabaron tus penas, mi Buitre! (Mijares 219)

El reconocimiento de “Los tatuados” deja un registro de la admiración que ellos sienten por él. La alegría que sienten al ver que “El Buitre” logró finiquitar el acto sacrificial contiene un doble discurso. Por un lado, recuerda la vida que tenía al lado de su esposa, cuando los roles tradicionales no habían sido quebrantados, ya que esa era la forma en la que su esposa se refería a él cuando lo consideraba su protector. Por el otro, representa su posicionamiento como líder de la bandada. De esta forma “El Buitre” logra recuperar su rol de jefe protector. Lo perdido frente al género femenino es recuperado a través de la aprobación del género masculino.

Simultáneamente, para posibilitar el regreso de “El Buitre” a su papel original, “Los tatuados” pasaran a ocupar el espacio de subordinación que dejó vacante su esposa. De esta forma, la expresión “¡[...] mi Buitre!” (Mijares 219), feminiza a “Los tatuados” al ser utilizada a manera de “apapachar” a “El Buitre”, acción que usualmente sería realizada por su esposa. La suplantación de roles implica también una suplantación de relaciones. Aunque el matrimonio de “El Buitre” con su esposa terminó con su muerte, “El Buitre” comenta que permanecer juntos “no era vida. Tuvimos que tronar” (Mijares 214). Sin embargo, el final de su matrimonio implica el inicio del matrimonio con la cofradía. El inicio del ligamento perpetuo en la hermandad masculina y el restablecimiento del orden patriarcal.

El feminicidio es el símbolo del empoderamiento masculino que reafirma el carácter vertical organizativo de los grupos de delincuencia organizada y de actividades ilícitas a los que “El Buitre” acaba de “jurar lealtad”. Rita Laura Segato detalla la percepción que el perpetrador tiene al respecto, la cual apoya fuertemente lo dicho por “los tatuados” al Buitre:

la misoginia por detrás del acto es un sentimiento más próximo al de los cazadores por su trofeo: se parece al desprecio por su vida o a la convicción de que el único valor de esa vida radica en su disponibilidad para la apropiación. Los crímenes, así, parecerían hablar de un verdadero "derecho de pernada" bestial de un barón feudal y posmoderno con su grupo de acólitos, como expresión por excelencia de su dominio absolutista sobre un

territorio, donde el derecho sobre el cuerpo de la mujer es una extensión del derecho del señor sobre su gleba (*La escritura...* 36).

“El Buitre” será pues, un personaje producto del choque de una tradición patriarcal que al enfrentarse con la era de la apertura comercial de las maquiladoras, pierde su espacio íntimo y público, así como su puesto de proveedor y protector. Al verse atacado en tantos sentidos, “El Buitre” entra en una crisis identitaria, que intenta frenar con el feminicidio ritual de su esposa. Al hacerlo, obtiene no sólo su masculinidad aumentada, sino también una nueva posición de poder con respecto al grupo delincuencial e incluso, respecto a la sociedad en general, ya que el feminicidio se utiliza como medio intimidatorio y posiciona a quien lo realiza a cargo de la perpetuación del patriarcado:

si por un lado [los perpetradores] son capaces de sellar la alianza en el pacto mafioso, por otro lado, también, cumplen con la función de ejemplaridad por medio de la cual se refuerza el poder disciplinador de toda ley. Con el importante agregado de que la asociación mafiosa parece actuar en red y articulación tentacular con sujetos insertados en la administración oficial a varios niveles, revelándose por lo tanto como un Segundo Estado que controla y da forma a la vida social por debajo del manto de la ley (*La escritura...* 30)

En este sentido, a pesar de que *Jauría* y *Tlatoani* difieren en cuanto al valor que se le da a la víctima dentro del feminicidio, ambas obras coinciden en que este tipo de asesinatos funcionan como ejemplos disciplinarios para la sociedad<sup>105</sup>. Igualmente retoma el hecho de que los involucrados están de una manera u otra, infiltrados en el Estado, de ahí no sólo la impunidad en la que se generan, sino también el alto grado de alcance social.

Para finalizar, otro de los puntos de encuentro entre ambas obras obedece a lo remarcado por Julia Mónarrez

el feminicidio se da en proporción directa con los cambios estructurales de la sociedad y en relación directa con el desequilibrio de poder entre mujeres y hombres en las esferas

---

<sup>105</sup> Julia Monárrez señala que “desde quien asesina, hay una manera inadecuada de ser mujer” (*Trama de una injusticia* 37), el hecho de que las mujeres asesinadas compartan ciertas características crea una aversión por parte de la sociedad (mujeres incluidas) para ese estilo de vida. De esa manera, el feminicidio es no sólo explicado, sino también justificado en el discurso hegemónico cotidiano.

económicas, políticas y sociales. La violencia se manifiesta y continúa en proporción directa con el grado de tolerancia que presenta la sociedad en torno del mismo y de su nivel de violencia” (*Trama de una injusticia* 37).

Los “cambios estructurales” a los que hace referencia Monárrez se ejemplificaron en ambas obras, aunque cada una proyectó distintos aspectos; en conjunto se puede obtener una visión general de los cambios en la distribución del poder tanto en el gobierno como en las actividades delincuenciales que funcionan a la par como un “Segundo Estado”. Asimismo, tanto en *Jauría* como en *Tlatoani* se pudo apreciar la forma en la que dentro de esa reestructuración se desenvuelve la hegemonía patriarcal violenta que desencadena una normalización de la violencia de género y que tiene su punto cúspide en el feminicidio.

Los entornos de ambas obras (que son representaciones literarias de Ciudad Juárez) se convierten en espacios en los que la desvalorización, la objetivación y el feminicidio son utilizados constantemente como una “pedagogía de la crueldad”<sup>106</sup> (*La escritura...* 56) para “controlar” a las mujeres. En este sentido, el feminicidio es inherente al patriarcado porque el Estado y sus agentes:

han renunciado a la universalidad de los derechos humanos y los derechos específicos de las mujeres por medio de una impunidad largamente sostenida. Finalmente la aspiración del Estado por controlar la totalidad de la vida social, lo ha llevado a negar cualquier responsabilidad y a tratar de dotar a la sociedad de una moral nueva, para crear una ciudadanía indolente al sufrimiento y a la violación de la dignidad humana y de la vida de las ‘otras’ (*Trama de una injusticia* 32).

Así, el Estado convierte a los cuerpos de las mujeres en “bare life” o en “mulier sacer”, despojados de sus derechos y valores. La impunidad que los perpetradores (sean parte del crimen

---

<sup>106</sup> El término “Pedagogía de la Traición” fue utilizado por Hannah Arendt al hablar del nazismo en su libro *Orígenes del Totalitarismo* (1951). Segato retoma el concepto y lo adecúa al feminicidio en su libro *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* como una “Pedagogía de la Crueldad” la cual se emplea “para forjar sujetos dóciles al mercado” (56) y que define además como “un tipo de acto referido a la construcción y reconstrucción de la masculinidad” (72) que se sustenta como un “espectáculo de la rapiña de la vida hasta el desecho, hasta dejar solo restos. Es la propagación de la idea del goce como secuencia de consumo y desecho” (83).

organizado o no) y el resto de elementos ya mencionados prueban nuevamente que más allá de considerar al feminicidio como un acto de odio hacia la mujer<sup>107</sup>, es un acto reproductor de un “sistema” moderno, complejo y multifacético en el que es necesario derrocar la soberanía de las personas para dominarlas. En este orden de ideas, tanto las víctimas como los perpetradores se convierten en meros instrumentos de ayudan a la permanencia de las distintas jerarquías sociales.

*Jauría* y *Tlatoani* son obras que muestran intrincadas relaciones de poder y una arista al funcionamiento del perpetrador con respecto a la sociedad de la que es objeto inseparable. Por el contrario, en la obra *La ciudad de las moscas*, Virgina Hernández muestra un aspecto del victimario hasta entonces no apreciado: su conciencia individual.

### **2.3. ANGUSTIA Y CONCIENCIA EN *LA CIUDAD DE LAS MOSCAS*, OTRO CASO EXCEPCIONAL.**

En *La ciudad de las moscas*, última obra a analizar, Virginia Hernández presenta una propuesta innovadora en la que el personaje masculino está construido de una forma que diverge por completo de las ya mencionadas. En el siguiente y último apartado se estudiará al personaje masculino con el objetivo de crear una imagen divergente de la representación literaria del perpetrador.

---

<sup>107</sup> No considerar al feminicidio como “acto de odio” en este punto del análisis obedece a lo establecido por Segato cuando dice que hacerlo sería “monocausal y porque alude al fuero íntimo, emocional, como causa única”; por Agamben, que señala algo parecido respecto al holocausto y los “camp” en su libro *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare life*: “The truth-which is difficult for the victims to face, but which we must have the courage not to cover with sacrificial veils-is that the Jews were exterminated not in a mad and giant holocaust but exactly as Hitler had announced “as lice”, which is to say, as *bare life*. The dimension in which the extermination took place is neither religion or law, but biopolitics” (58); y por Julia Monárrez cuando afirma que “si bien el feminicidio es un asesinato donde está presente la misoginia, no es sólo esta característica fundante del sistema patriarcal lo que nos puede ayudar a reflexionar sobre lo que acontece en esta ciudad; si se toma esta afirmación como única y más importante clave del análisis, se corre el riesgo de dejar de lado otras cuestiones que lo sustentan, tales como las estructuras sociales, políticas y económicas que apoyan la violencia de género” (*Trama de una injusticia* 15). Sin embargo, existen teóricas feministas y estudiosas del feminicidio que abogan por que el feminicidio sea considerado como “crimen de odio”.

Al hacer un recuento de las partes anteriores del análisis aquí elaborado, se concluye que, por una parte, la representación literaria de los feminicidas tiene como mayor punto de encuentro la construcción de personajes que no reflexionan sobre la naturaleza o consecuencias de sus actos. Las representaciones masculinas que fueron estudiadas en las obras de *Tlatoani* y *Jauría* exhibían actores cuyas actitudes eran el resultado de condiciones sociales irremediables que influían en ellos de manera nociva. Cuando ejercían la violencia sobre el cuerpo femenino demostraban que no existía un odio contra ellas *per se*, sino más bien una incapacidad de escapar al peso del sistema social, de tal forma que al desarrollarse su “naturaleza masculina” dentro de un régimen patriarcal los predisponía a actuar de forma violenta, con ataques hacia las mujeres, sin cuestionar ni reflexionar sobre sus actos.

Así pues, la propuesta de Virginia Hernández en *La ciudad de las moscas* es presentar un panorama que difiere de las construcciones anteriores y que además, muestra una construcción identitaria del personaje del perpetrador en la que la conciencia, más allá de estar ausente, se convierte en un doloroso castigo, ya que lo persiguen y torturan. El fragmento de la obra que maneja dicha situación es la que se refiere a las vivencias que tiene un asesino luego de cometer un feminicidio. “El asesino”, a diferencia de Quintero de *Tlatoani*, o de “El Buitre” de *Jauría*, es un personaje masculino que cavila sobre por sus acciones violentas. Estos pensamientos lo llevan a un estado de afectación extrema, al ser incapaz de detener sus remordimientos y de deshacerse de la culpa que lo embarga.

En *La ciudad de las moscas*, al igual que en *Jauría*, confluyen varias historias que se relacionan entre sí gracias a un par de personajes que tienen participación en todas las líneas

argumentales<sup>108</sup>. “El asesino” es el protagonista masculino de una de las anécdotas que ayudan a conformar la obra. Como apreciación inicial de la línea argumental se entiende que “El asesino” y su contraparte, “La chica”, pertenecen a las oposiciones de género que las otras obras presentan con Marta y Quintero y con “El Buitre” y su esposa. “El asesino” es un delincuente que ejerce su masculinidad por medio de la violación y el asesinato<sup>109</sup>. Mientras que “La chica”, es una joven originaria de un ambiente rural que llegó a la “gran urbe” en busca de una mejor vida<sup>110</sup>.

El diálogo que sostienen el victimario y su víctima asesinada, tiñen la escena de ambigüedad. Aunque la mencionada situación puede analizarse en distintos niveles, todos ellos se originan en la subjetividad más profunda de “El asesino”: su conciencia, ya que la interacción se da con una persona *inexistente*. El hecho de que el crimen haya sido ya perpetrado y que a partir de ese suceso los personajes conversen, evidencia la imposibilidad que tiene la acción de situarse en el tiempo-espacio de la realidad de los personajes y reafirma su calidad interna.

Si se toma en cuenta que la mujer está ubicada en una posición de doble vulnerabilidad, primero por el género al que pertenece y en segundo lugar, debido a que en el momento de la interacción con el hombre ya había sido asesinada por él, se asume entonces que ella será el

---

<sup>108</sup> Las líneas argumentales de *La ciudad de las moscas* son: la que abarca la búsqueda de una joven desaparecida que realiza su madre y en la que se encuentra con un integrante de una banda de crimen organizado; la segunda es la protagonizada por personajes míticos como Fausto, “La mujer de Lot” y “Juárez” que, a la par de contar su propia historia de pecados y huidas, son espectadores de las dos anécdotas restantes y, finalmente, la que se abordará en este apartado y que corresponde a la plática de un asesino con su víctima; ellos sostienen el diálogo después de que “La chica” fue asesinada, así se imprime un tono dramático a la obra.

<sup>109</sup> Sin embargo, en la obra no se representa el momento del asesinato o de la violación, la autora sitúa al lector/espectador en un tiempo posterior y de esa manera el feminicidio sólo es referido a través de los comentarios que los personajes produzcan en su charla retrospectiva.

<sup>110</sup> Ciudad Juárez “genera desde hace décadas una atracción para migrantes nacionales y, a partir de los setenta, un continuo éxodo de centroamericanos/as de El Salvador, Guatemala y Nicaragua por ser un puente entre el mundo del subdesarrollo y el desarrollo de los Estados Unidos de Norteamérica, a donde se ven forzados/as a partir en busca de una vida mejor y al mismo tiempo engrosar la clase obrera transnacional” (*Trama de una injusticia* 71).

personaje subordinado en la obra. No obstante, Ricardo Gullón marca una pauta que permite comprender la mutación de la hegemonía masculina que personifica “El asesino” conforme se desarrolla la historia. Él subraya que comúnmente, en la literatura es más importante la actitud de los personajes que el tema de la obra (105)<sup>111</sup>. Así, la peculiar postura conversacional de ambos personajes posibilita una reflexión distintiva al respecto, ya que su interacción forma parte de un procedimiento simbólico efectivo que valida la inversión de los papeles de género, dentro del cual la figura femenina adquiere autoridad y agencia a pesar de aparentar “ser inferior” y “estar muerta”.

En la inversión de papeles radica la originalidad distintiva de la obra de Hernández respecto a las de Juan Tovar y Enrique Mijares. La historia de “El asesino” dentro de *La ciudad de las moscas*, tiene similitud a lo estudiado con “El Buitre” y su esposa en *Jauría*, en tanto a que el personaje femenino adquiere una postura transgresora y de poder; empero, se opone a *Tlatoani*, donde los roles de género no se ven alterados, debido a que en todo momento Quintero se encarga de resaltar la posición subordinada de Marta, la mesera<sup>112</sup>.

Cabe señalar que la afinidad entre *Jauría* y *La ciudad de las moscas* va más allá de las semejanzas de las caracterizaciones revolucionarias de sus personajes femeninos, ya que la obra de Virginia Hernández atraviesa los límites que frenaron el posicionamiento de la mujer como personaje de autoridad dentro de *Jauría*. Un aspecto fundamental que apoya lo anterior es que en la obra de Mijares la mujer nunca tuvo el beneficio del habla y su presencia dependía por completo de la designación que hacía de ella “El Buitre”, eso, hasta que él mismo la asesinó.

---

<sup>111</sup> *Espacio y novela* (1980) “no es el tema lo importante, sí lo es la actitud de los personajes” (105).

<sup>112</sup> Existe, sin embargo, al final de la obra, un incipiente intento de Marta por adoptar un papel transgresor. Lo anterior fue analizado en el apartado del primer capítulo destinado a la construcción de su personaje dentro de *Tlatoani*.

Mientras en *La ciudad de las moscas*, la figura femenina (a pesar de haber sido asesinada) goza de una mayor agencia desde el inicio. Esa agencia es evidente porque ella cuenta con una voz propia sin censura, misma que utiliza para comunicarse y llevar a cabo la permuta posicional de poder.

De modo que, “La chica” utilizará su voz como principal instrumento de defensa y, posteriormente, de dominación, al participar en la inusual interacción con su perpetrador. Su voz la hará merecedora de ser la autoridad en un escenario donde se había preestablecido su marginalización. Cuando “La chica” logra cambiar su posición predestinada dentro de la hegemonía patriarcal, su nuevo carácter la habilitará para transformarse en la conciencia que traerá angustia y desesperación al personaje masculino. “La chica” escudriña, rebusca e incluso violenta el interior de “El asesino” y es de esta manera que logra subyugarlo y convertirlo en un ser abyecto.

Dicha dominación es plasmada de maneras peculiares: a pesar de que la conversación es una interacción entre víctima y victimario, “La chica” no sólo evita ser dominada por su asesino, sino que cuándo ella toma el control del coloquio, lo hace desde una posición carente de agresiones o violencia física. Los reclamos hacia su victimario son inexistentes, así como las muestras de tristeza o lamentaciones. Esto la aleja del papel de víctima dolorida y la sitúa como un ente dotado de independencia, porque actúa más que desde su identidad de género, desde su papel transgresor de sobreviviente.

Al inicio de la conversación “La chica” se muestra impasible. Su tranquilidad casi llega a ocultar las señales que la identifican como un fantasma o un ente incorpóreo. Sin embargo, precisamente eso le concede una peligrosidad mayor:

LA CHICA: Dicen que los atardeceres son mejores en el campo. Hay un momento en el que no sabes si amanece o está cayendo la noche. Eso no me gusta, confunde... es como cuando no sabes si se te cierran los ojos para dormir o porque te estás muriendo, por eso prefiero los atardeceres de la ciudad. ¿Te das cuenta? Las luces de los postes se encienden poquito a poco y dan paso a otro día. Así sabes de cierto que volvió a amanecer. Ellos nunca entendieron por qué quería venirme a la ciudad. Es por las luces, les decía; pero si aquí hay mucha luz, me respondían. Pero no es lo mismo. Allá oscurece y te vas a dormir, aquí seguimos despiertos, porque todo está iluminado (Hernández 162).

No obstante, en su primer diálogo se aprecia ya un dejo de incertidumbre respecto a saber reconocer cuando se “cierran los ojos para dormir o porque te estás muriendo”. En él también se muestran su origen modesto y las razones que la impulsaron para llegar a la ciudad. Aunque dicha pasividad pareciera indicar que “La chica” está participando en una charla agradable, la realidad es distinta. Ella maneja un doble discurso en el que su aparente tranquilidad se convierte en un arma eficaz para fundar en la conciencia de “El asesino” remordimientos y dolor. Al externar sus orígenes, comienza su infiltración en la conciencia de “El asesino”. El hecho de que la mención que hace de Ciudad Juárez sea la de un lugar lleno de luz donde “aunque sea de noche, es de día”, contrasta con el destino de “La chica”. Ciudad Juárez representaba para ella un lugar de luz, de esperanzas, de un futuro prometedor, empero, lo que “La chica” encontró fue lo que tanto rehuía: oscuridad, desesperanza y muerte.

Si bien en *Tlatoani* Frye y Quintero conversan con Marta y posteriormente viene la posibilidad de que ella sea asesinada, lo cierto es que no existió ni una oportunidad ni una disposición verdadera para que los dos personajes llegaran a conocer a Marta en tanto ser humano. Ella fue víctima de una “cosificación”; fue reducida a la categoría de objeto porque su función era proporcionarles placer a los dos hombres y reafirmar su masculinidad. En *Jauría* sucede algo parecido con la esposa de “El Buitre”; a pesar de que él sí llegó a conocerla y a interactuar con ella íntimamente, el resentimiento que sentía lo llevó a considerarla de manera

despectiva, como un animal irritante, miembro de una plaga que debe ser frenada, destruida. Pero, en *La ciudad de las moscas* con el diálogo introductorio de “La chica”, ella contextualiza a “El asesino”, aun cuando él intente interponer barreras entre ellos, no tiene otra opción que escucharla. Ella le cuenta su historia y sus anhelos trancos. Esta técnica es el motor que pone a andar la conciencia de “El asesino”, hace que se “ensimisme”<sup>113</sup>, ya que rompe con la regla de “cosificación” de la mujer y la devuelve a su carácter humano y le agrega un tono solemne a sus palabras.

Al inspeccionar las interacciones que se presentan entre personajes en medio de un ambiente *cuasi-onírico*, Ricardo Gullón escribe que:

se establece la comunicación entre el Yo alucinado y el Tú en quien lo imagina, y de ese quien, de ese “dentro” no puede escapar sin dejar de ser, pues únicamente ahí “es”. El diálogo Yo-Tú ocurre cuando la frontera insomnio-sueño es más frágil, su analogía más operante y el estado crepuscular del personaje más tangible; pasa de la alucinación obnubilante al desvelo lúcido sin salir del tejido divagatorio en el que se debate (103).

Aunque Gullón podría referirse a las cavilaciones individuales que se generan en el momento previo al sueño, o justo al término del mismo, en el que la misma persona se cuestiona sobre sus acciones y vida, desdoblándose en un “Yo alucinado” y en un “Tú que imagina”, se adapta a lo ocurrido en *La ciudad de las moscas*, debido a que “La chica” pasa a ser el “Yo alucinado”, mientras que quien despliega su imaginación para comenzar con las reflexiones es “El asesino”: Así, la vigilia será el marco de la batalla interna de “El asesino”.

El enfrentamiento de “El asesino” con la “humanidad” de “La chica” lo lleva a un estado de angustia post-asesinato que no se presentó en “El Buitre” y que puede inferirse, no se hubiera

---

<sup>113</sup> El diccionario de la Real Academia Española define el “ensimismamiento” como “recogimiento en la intimidad de uno mismo”. “El asesino” es un personaje ensimismado porque se abstrae de la realidad física y su conversación con “La chica” se realiza en un nivel íntimo, surreal.

presentado en Quintero<sup>114</sup>. Este suceso cuenta con una profunda relevancia, ya que aquí es donde se cimienta el poder de la figura femenina y también la particularidad del caso presentado en *La ciudad de las moscas*. Una vez más, Gullón explica que “una palabra clave para entender al divagador en soledad, es “pasión”, otra es “inquietud”, y la inquietud, con sus derivaciones, constituye el discurso en obsesión [...]” (104). Al considerar lo dicho como un punto ligado a la experiencia surreal de “El asesino”, se aprecia que su conciencia está muy relacionado con su emotividad, aunque presente una oposición a la actitud pasional de Quintero y “El Buitre”. La fuerza emotiva que embarga a “El asesino” será correspondiente a una obsesión con sus actos y con su futuro, de ahí que se sumerja en una profunda angustia.

Martin Heidegger en *¿Qué es metafísica?* señala que cuando un ente se adentra en el estado de angustia, entonces se capacita para comprender lo trascendental dentro de lo que el grueso de las personas sólo puede apreciar de forma superficial<sup>115</sup>. En la angustia “todas las cosas como nosotros mismos se sumergen en una indiferenciación. Pero no como si fuera un mero desaparecer, sino como un alejarse que es un volverse hacia nosotros. Este alejarse del ente [...] nos acosa en la angustia, nos oprime. No queda asidero ninguno” (70). Lo que Heidegger denomina alejamiento es la imposición de una distancia de los entes que nos rodean en la experiencia trivial de la vida y que, por lo tanto, tienen un significado hasta cierto punto “superfluo”. “El asesino”, hasta entonces, había vivido dominado por esa “distancia” que le

---

<sup>114</sup> Quintero se caracteriza por su renuencia a considerar a las mujeres como entes de igual valía que los hombres, asimismo, en más de una ocasión externó su falta de interés en el esclarecimiento de los feminicidios, así como la indiferencia que estos le causaban. Más información al respecto se puede encontrar en la primera parte del presente capítulo, donde realicé un análisis sobre los personajes masculinos en la obra *Tlatoani*.

<sup>115</sup> Aparece aquí, una vez más, la comparación obligada con Quintero y “El Buitre”, que pertenecen al “grueso de las personas” a las que hace mención Heidegger en su libro *¿Qué es metafísica?* y que por su incapacidad reflexiva terminan como instrumentos del Estado para establecer ciertos parámetros a través del crimen organizado, la impunidad y el feminicidio. Su irreflexión es la esencia diferencial con respecto a “El asesino”, que a pesar de no haber escapado a su destino, se percata de la magnitud de sus actos. Aquí “El asesino” aparece como un personaje de la tragedia griega clásica que demuestra al lector/espectador qué ocurre al dejarse llevar por sus emociones y el castigo que por hacerlo obtiene. La plática de “La chica” con “El asesino” conduce así a una especie de catarsis.

impedían apreciar la realidad de sus acciones, sin embargo, gracias a “La chica”, entra en un trance reflexivo que afecta su vida.

Cuando un sujeto experimenta el sentimiento de angustia, el mundo y sus componentes se convierten en algo distinto<sup>116</sup>. Esta redefinición conceptual de la existencia lleva al sujeto que la vive a un replanteamiento de la forma en la que ha vivido su vida y el objetivo de la misma. “El asesino” penetra en el estado de angustia y es en ese estado en el que logra reconocer la magnitud de sus asesinatos. La conversación con “La chica” y el conocimiento que adquiere sobre la que era su vida antes de que él le pusiera fin, es el medio a través del cual él va a ser capaz de distanciarse de sus actos y verlos desde otro enfoque. Si hasta entonces había vivido, al igual que Quintero o “El Buitre” sin remordimientos, a partir de la noche de su enfrentamiento con “La chica” eso cambia: “EL ASESINO: He hecho lo mismo cientos de veces y no había pasado nada, y ahora... estás aquí y no te acabas de ir, ¿Qué quieres? Despídete ya y déjame en paz” (162).

La presencia de “La chica” genera, por sí sola en “El asesino” una tensión que lo obliga a recapacitar sus actos, pero que a la vez lo sumerge en un territorio alucinante: “al esforzarse por escapar de ello- de ese algo determinado- pierde la seguridad para todo lo demás, es decir, ‘pierde la cabeza’” (Heidegger 69). El impacto que genera la situación para “El asesino” lo lleva a un nivel de desesperación en el que incluso, la reflexión se torna casi imposible. De ahí que sea innecesario que “La chica” se dirija hacia él de manera violenta o altiva. Al contrario, su tranquilidad es parte de la suerte de inducción que “El asesino” tiene que vivir, Heidegger

---

<sup>116</sup> Esta nueva visión de las cosas que Heidegger atribuye al sentimiento de angustia se relaciona con el concepto de extrañamiento utilizado por los formalistas rusos, y acuñado por Víktor Shklovski en “El arte como artificio”. Rodríguez Brondo explica que “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*)

especifica que “la angustia no permite que sobrevenga semejante confusión. Lejos de ello, hállese penetrada por una especial tranquilidad” (70). Lo anterior explica no sólo la pasividad de “La chica”, sino el porqué de la conversación<sup>117</sup>.

Por consiguiente, la obra rebasa la lucha de género e invierte los roles no sólo del hombre y la mujer (cosa que en *Jauría* se queda en un intento), sino también de los roles víctima-victimario. Así, la subversión de “La chica” es total y el asesino pasa a ser el personaje sometido, lleno de culpa y atormentado. Las acciones que cada uno realiza se distancian de las que realizaban sus equivalentes en el resto de las obras. Mientras las acciones de “La chica” son firmes, las de “El asesino” demuestran una marcada debilidad.

La conversión de “El asesino” en víctima de la tensión en el momento en el que “La chica” lo hace experimentar la angustia trascendental lo despoja de su autoridad. “El asesino” no atina a accionar y mucho menos a dar órdenes coherentes a “La chica”. Sus diálogos se convierten en ruegos con los que trata de encontrar un poco de paz.

EL ASESINO: Deja ya de hablar, estoy cansado. ¿Cuándo me darás un momento de reposo? No voy a caminar más. Dormiré aquí. (*Se tira al piso*). Duerme tú también, si tienes insomnio, cuenta ovejas.

LA CHICA: Allá contaba estrellas. Nunca terminé. Se me confundía, y volvía a empezar. Te digo que la noche me confunde (Hernández 162).

“La chica” escucha las peticiones de “El asesino”, sin embargo, en vez de tratar de complacer sus deseos, los toma como punto de partida para continuar con la enumeración de recuerdos de su pasado. Por lo que aun cuando él intenta desesperadamente dejar de lado esta etapa y escapar, sólo consigue prolongar su sufrimiento. En ese sentido, su el sueño se convierte en su única escapatoria, su posible descanso, pero al serle negado por parte de “La chica”, su insomnio se

---

<sup>117</sup> La tranquilidad de “La chica” es la contraparte de la exasperación de “El asesino”, gracias a esta bipolaridad es posible el diálogo y la interacción que ayuda al origen de esa “catarsis” en “El asesino”.

convierte en una cárcel que no lo deja evadir nada, que lo presenta de frente a sus actos y a la que fuera su víctima.

“El asesino” es consciente de lo inaudito de la situación. De inicio, comprende que su plática es producto de un delirio o alucinación post-crimen que llegó a alterar su vigilia. Empero, no logra asir por completo las circunstancias y pretende una vez más ponerle fin, ahora, mediante la minimización de la trascendencia de que tiene para él el espectro de “La chica”:

EL ASESINO: Estás loca. Duérmete ya, cierra los ojos.

LA CHICA: Yo estoy aquí para seguir despierta.

EL ASESINO: Para fastidiarme

LA CHICA: Tú me trajiste, yo no te lo pedí. Te dije que me dejaras en paz. Tú insististe (Hernández 162).

“La chica” se niega a dormir<sup>118</sup>, a desaparecer, e incluye un argumento destinado a dar uno de los golpes más fuertes a la conciencia de su asesino. Si él quería continuar con una vida superflua y sin problemas, entonces no debió asesinarla, ni a ella, ni a todas las mujeres que la precedieron. “La chica” aclara que su presencia hasta esa noche de crudas reflexiones no llegó de forma espontánea, sino como consecuencia de los actos de “El asesino”.

La participación de “La chica” dentro de la plática metafísica de su asesino se torna más activa cuando deja de ser la única amenaza para la conciencia masculina:

EL ASESINO: ¿Pero es que no te has dado cuenta?

LA CHICA: ¿De qué me he de dar cuenta?

EL ASESINO: Y ese zumbido que no cesa...malditos bichos

LA CHICA: Hace apenas un segundo nacieron mil más. Te dije que no abrieras la puerta, pero no me escuchaste (Hernández 162).

“El asesino” cuestiona a la mujer porque no entiende cómo es que sigue ahí después de lo ocurrido. Sus preguntas son portadoras de la inocencia propia de la conmoción del momento, ya que de antemano, “El asesino” sabe los motivos de “La chica”, así como también sabe que le es

---

<sup>118</sup> A pesar de que ya “está dormida”, desde antes de hablar con él, fue asesinada.

imposible alejarse del juego que ella ha inaugurado. Él se obstina en permanecer incrédulo respecto a la veracidad de su experiencia y a pesar de eso, sigue adelante con ella. Heidegger menciona que “la angustia nos vela las palabras. Si muchas veces en la desazón de la angustia tratamos de quebrar la oquedad del silencio con palabras incoherentes, ello prueba la presencia de la nada” (58). Hasta ese punto, “La chica” era efectivamente parte de “la nada” ya que no era vida, ni presencia. Lo mismo ocurre con los ruegos de “El asesino”, sus peticiones son infructuosas y aunque él sea consciente de ello, continúa con sus intentos.

Además, la falta de palabras coherentes de “El asesino” se debe a la prominencia de moscas. Los insectos invaden la escena y con su zumbido el personaje masculino no logra concebir un momento de tranquilidad. Las moscas, como insectos con connotación maligna debido a su asociación con el demonio Belcebú (“señor o amo de las moscas”) llegan a la obra para sumergir a “El asesino” en un infierno personal.

“El asesino”, al verse envuelto por el zumbido de las moscas del que es incapaz de huir vive su propio infierno. Este infierno toma forma de un encierro espacial intrínseco producido por su nueva conciencia, ahí habitan también los monstruos que él mismo creó al asesinar a “La chica” y a las otras mujeres. Las moscas, a pesar de ser “insignificantes”, se tornan en monstruos poderosos que buscan “cazarlo” y someterlo tanto a nivel social como personal, ya que “el asesino” es, además de un personaje primordial de la obra, una representación literaria de la figura del perpetrador masculino.

Las moscas que son metáfora de las mujeres que “El asesino” ha dejado sin vida, también lo serán de la putrefacción de Ciudad Juárez y ayudarán a la caracterización del “infierno particular” de “El asesino” al producir un zumbido que lo sigue y acosa en todo momento:

EL ASESINO:(*Deteniéndose*): ¡Dios!

LA CHICA: Ya está amaneciendo, ¿ves cómo los focos de los postes se están encendiendo? ¡Un día más! (*Riendo divertida*): ¡Vuelo, vuelo, vuelo! ¡Zummmm, zummmm, zummmm!

EL ASESINO: ¡Déjame en paz! ¡Quiero dormir! ¡Malditos bichos! (Da manotazos al aire)

VOCES:¡Zummmm, zummmm, zummmm! (Risas, carcajadas)

EL ASESINO: (Se aleja, enloquecido) ¡Atrás! ¡Me pican, me muerden! (La chica lo sigue, el zumbido cesa) (Hernández 163)

La personificación de la conciencia de “el asesino”, también estará a cargo de las moscas. Bajo la guía de “La chica”, las moscas conforman la materialización de las culpas que “El asesino” debe cargar en su conciencia.

Gracias a los comentarios de “La chica” quién informa al lector/espectador de los sucesos que precedieron a ese encuentro, se conoce que las moscas comenzaron su periodo de incubación a la par del surgimiento de los feminicidios, por eso hay tantas moscas como mujeres asesinadas. Además, se entiende que, al igual que en *Jauría*, en este apartado de *La ciudad de las moscas*, el cuerpo sin vida de la mujer se convierte en una ofrenda dirigida a enaltecer la masculinidad del asesino. Sin embargo, aquí, el cuerpo de la mujer es carne muerta y que al no ser recogida de los lotes baldíos o del desierto, se descompone y provoca la aparición de estos insectos que recuerdan la maldad de los actos de los perpetradores. De ahí que en la obra las moscas sean el símbolo de las mujeres asesinadas, en especial de “La chica”.

Al combinar la voz que hasta ese punto fue su instrumento primordial de dominación con la aceptación de su muerte y su posterior transmutación en mosca, “La chica” conforma una nueva etapa dentro de la relación de ambos. Adquiere una corporeidad que la aleja de “la nada” y hace más evidente su existencia ante los ojos de “El asesino”:

LA CHICA: Zummm, zummm. Ayer aprendí a volar. Di un paseo con las moscas, zuummmm, zuummmm. Revolutéamos por el techo y nos entretuvimos con la luz del

foco. Las moscas tienen cientos de ojos. Ven todo, en todas direcciones, te movías lento, lento. Podía adelantarme a tus movimientos (Ríe) ¡Te hubieras visto!” Tirabas trapazos al aire, torpemente, desesperadamente y nunca le atinaste.

EL ASESINO: ¡Ya me fastidiaste, me fastidiaste! (*La apuñala repetidas veces*): ¡Cállate de una vez, duérmete de una vez! ¿Cuántas veces tengo que repetirlo?

LA CHICA: Una vez más, dos, tres, cien, mil veces, cientos de miles de veces, por toda la eternidad... ¿Es que no te has dado cuenta? (Hernández 163)

Asimismo, se transforma en la representante de las mujeres asesinadas. Su voz es la voz de todas las moscas que representan cada mujer que el hombre asesinó. “La chica” aprovecha su posición para evidenciar a “El asesino”, se burla de él, lo hace ver incompetente y endeble frente al ejército de moscas que él mismo ha ayudado a construir. La incorporación de “La chica” asesinada al grupo de moscas que dominan a “El asesino” muestran que la inversión de roles es llevada por Virginia Hernández hasta el extremo. Las mujeres pertenecen a un grupo organizado (de moscas) que encuentra en el hombre un medio para reafirmar su supremacía. El despojo de la soberanía sobre el cuerpo de “El asesino” confirma que en *La ciudad de las moscas* la inversión de género se refleja también en la inversión de dinámicas de poder. “El asesino”, pierde su valor como “asesino” e incluso como hombre, ya que no es capaz de romper con la estructura que “La chica” ha construido para él y que las moscas reforzaron.

“El asesino” se confronta con la doble representación de su víctima: como persona y como mosca que lo acecha, lo persigue y no le otorga descanso. Con él, los espectadores viven la tensión que provoca el transitar entre el espacio-tiempo real y el espacio-tiempo simbólico. Esta obra es la primera que nos muestra el sufrimiento de la víctima<sup>119</sup>. Henri Bergson en *Tiempo y memoria* indica que una de las más grandes diferencias entre el tiempo auténtico (o intrínseco y

---

<sup>119</sup> Dentro de la antología *Hotel Juárez, dramaturgia de feminicidios* se encuentran incluidas otras obras que también representan el sufrimiento de las víctimas, aunque las víctimas siempre son mujeres que fueron asesinadas. Una de las obras que lo hace de manera prolífica es *Lomas de Poleo* de Edeberto Galindo. La obra tiene como escenario una casa ubicada en la colonia de Ciudad Juárez que reconocida por estar relacionada con los feminicidios (muchas mujeres vivían ahí, o también en esos terrenos eran encontrados sus cuerpos). En la casa se reúnen varias mujeres asesinadas a contar sobre sus vidas, sus asesinatos y su familia.

simbólico) del tiempo continuo (tiempo de la ciencia, externo) es el carácter de subjetividad del primero que imposibilita su medición. En *La ciudad de las moscas* “La chica” y “El asesino” habitan en el tiempo-espacio que Bergson llamó intrínseco, porque la acción se lleva a cabo en lo más íntimo del personaje masculino, su conciencia; esto, a pesar de que el contexto general de la obra los ubique dentro de Ciudad Juárez.

Si recordamos que el espacio es también creación del personaje y a partir de aquí retomamos a Gullón, quien expresa que “dicha hipótesis nunca se convierte en evidencia tan claramente como cuando lo crean alucinaciones y delirios” (106). Se deduce que estamos frente a la imbricación de un espacio simbólico en el cual la situación vivida en el interior del personaje masculino es determinante. Las alucinaciones de “El asesino” crean un espacio intrínseco y simbólico para su desarrollo, sus acciones y sus cavilaciones. La conciencia de “el asesino”, es el espacio simbólico al que “La chica” llega para sacudir su concepción del mundo y sus escrúpulos.

Puesto que la angustia transformadora de “El asesino” se genera a través de alucinaciones que sufre en una noche de insomnio, la afirmación de Julián Herbert en la que considera que “la oscuridad no cubre, desnuda” (twitter) adquiere una dolorosa certeza para el personaje masculino de la historia. El espacio del delirio es pues, un espacio alegórico que sitúa al lector-espectador como público en la conciencia de los personajes, primero al mostrar los deseos y la vida de “La chica” y posteriormente, el arrepentimiento (orillado por el castigo) de “El asesino”

Como resultado del análisis de la presente historia se puede definir que el proceso discursivo de los personajes transita desde el monólogo, pasa por la conversación, el debate íntimo y finaliza en una violenta discusión, todo en un rango de tiempo muy reducido, lo que crea un impacto certero en “El asesino”. Además, deja de manifiesto que los personajes dentro

de *La ciudad de las moscas* son heterogéneos y que su papel está matizado más allá de los binomios hombre dominante- mujer dominada, o antagonista-protagonista.

Las formas dramáticas de comunicación entre ambos reafirma la complejidad de las relaciones de poder que se representan en la historia. Igualmente, desafían la establecida hegemonía masculina, producto de las ideologías que rigen la vida cotidiana de la sociedad y que determinan la manera en la que se percibe la realidad del espacio juarense. Como apoyo a dicha tesis, Norman Fairclough explica que “there is always some degree of ideological diversity, and indeed conflict and struggle, so that ideological uniformity is never completely achieved” (71). La importancia de que los personajes de *La ciudad de las moscas* presenten estos matices es vital para que Hernández pueda lograr una representación integral de la realidad en la que se presentan los feminicidios, pero también es esencial para desautorizar las ideologías de hegemonía masculina que posicionan a la mujer como un ser inferior o dependiente tanto en la realidad como en la ficción.

## RECAPITULACIÓN

En este apartado fue posible observar la forma de transmisión de la ideología que posiciona a los hombres como sujetos hegemónicos dentro de las obras analizadas. El lenguaje moldeado por Quintero para perpetuar el discurso patriarcal imperante en Ciudad Juárez demuestra que la adquisición y la transmisión de este tipo de ideologías se lleva a cabo en lugares comunes y en situaciones cotidianas. Mientras que la idea generalizada es que la normalización de actividades delictivas como robos o asesinatos únicamente se generan en grupos delincuenciales, *Tlatoani* propone una realidad distinta, una realidad donde la ideología patriarcal invade todos los ámbitos de la vida por medio de diversos agentes (económicos,

políticos, históricos, sociales) por lo que una vez sistematizados, parece no haber espacio para cuestionar su veracidad.

La subjetividad masculina se convierte en *Tlatoani* en la expresión última de la violencia dentro de una sociedad que ha normalizado e interiorizado la idea de que la vida no vale nada<sup>120</sup> y menos si es de una mujer. En la obra se aprecia la transmisión ideológica patriarcal en dos vertientes, primero con Quintero como habitante de Ciudad Suárez y por consiguiente, como personaje sumido en una cultura que debido a su constante reincidencia, normaliza los feminicidios. Luego, con el mismo Quintero como transmisor de dicha cultura e ideología hacia Frye, un personaje extranjero que a pesar de simular ser incorruptible en un inicio, demuestra ser un personaje poroso en el que el desarrollo de la masculinidad extrema encuentra terreno fértil.

Si en *Tlatoani* se comenzaba a vislumbrar la idea de que los perpetradores son sujetos que no racionalizan sus actos, en *Jauría* esa caracterización alcanza proporciones más elevadas y presenta a un grupo de perpetradores animalizados y animalizadores de sus víctimas. Este mecanismo de categorización presenta distintas aplicaciones por parte de los personajes de *Jauría*. Empero, será hasta que se realice el acto mismo del asesinato que la animalización llevará a “El Buitre” a un punto trascendental de su proceso evolutivo. Así, en esa obra, el feminicidio se convierte en un ritual simbólico en el que “El Buitre” se institucionalizará como un personaje completamente animalizado que demuestra su supremacía frente a su pandilla-bandada.

Quintero y Frye, al igual que “El Buitre” de *Jauría* son depositarios de una masculinidad extrema en la que las violaciones, los asesinatos y las masacres “suggest meltdown of the

---

<sup>120</sup> Respecto a la concepción de la muerte en la cultura mexicana véase *El laberinto de la soledad* (1993) de Octavio Paz. También se puede visitar el concepto de “bare life” y “homo sacer” de Agamben que aquí se ha utilizado.

fundamental core that makes humans recognize their own vulnerability and hence acknowledge that of the other” (Franco 15). Esta falta de reconocimiento y valoración del “otro” que se evidencia tanto en la “cosificación” de Marta, como en la “animalización” de *Jauría* tendrá su contraparte en la obra *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández.

En *La ciudad de las moscas* se muestra, al igual que en *Tlatoani* y *Jauría* una representación de las relaciones de poder basadas en el género de los personajes. Sin embargo, aunque en la obra de Virginia Hernández el uso de la definición “El asesino”, pareciera estar inclinada a indicar la supremacía masculina, así como la subordinación femenina con el de “La chica”, en su desarrollo se instaura una inversión de roles. A pesar de que en las otras dos obras (con Marta en *Tlatoani* y, de manera un poco más lograda, con la esposa de “El Buitre” en *Jauría*) los autores ya habían matizado a los personajes femeninos para experimentar con la subversión femenina, esta se aprecia de manera más evidente con “La chica” de *La ciudad de las moscas*. Ella termina por dominar a “El asesino”, a “su asesino”, “su opresor”, esto, sin la utilización de violencia, en medio de un ambiente íntimo, pero cargado de elementos hieráticos.

El encuentro *post-mortem* de “El asesino” con su víctima se convierte en un calvario, ya que al ser acosado por “La chica” en contubernio con las moscas, entra en un estado de angustia y exasperación que convierte el lugar simbólico de su conciencia en un infierno. “El asesino” se enfrenta a las consecuencias de sus actos y sobre todo, se enfrenta a la significación de los mismos.

Con la presencia de “El asesino” se cierra el análisis de las representaciones masculinas en las tres obras. A través del estudio discursivo y actitudinal de Quintero, Frye, “El Buitre” y “El asesino”, fue posible identificar la manera en la que el discurso patriarcal se origina, se transmite y se asimila en los personajes masculinos de las obras. Asimismo, fue posible conectar

las relaciones de poder basadas en el género no sólo con el discurso patriarcal, sino con la normalización de la violencia contra las mujeres. Igualmente, se esbozó de manera periférica la forma en la que la falta de conciencia y la animalización operan dentro de los estatutos de la misma hegemonía dentro de las obras.

Para finalizar, se incluyó una propuesta divergente que pone en duda lo que las dos representaciones anteriores asumían como absoluto o indudable: la supremacía masculina sobre la mujer. *La ciudad de las moscas* presenta un personaje masculino sometido y a uno femenino completamente sublevado. De tal forma, se logra constituir un retrato de los personajes masculinos que, en las primeras dos obras parecían homogéneos, pero que, al contraponerse con la obra de Virginia Hernández, encuentran un enriquecedor complemento. Mediante el análisis grupal se infiere que estos elementos suplementarios producen una representación masculina polisémica que evade probables esencialismos.

### Capítulo 3: Un recorrido por Ciudad Juárez y sus mitos

Ciudad Juárez, en el Estado de Chihuahua, en la frontera norte de México, es un lugar emblemático del sufrimiento de las mujeres. Allí, más que en cualquier otro lugar, se vuelve real el lema “cuerpo de mujer: peligro de muerte” (*La escritura* 11).

En el presente capítulo se pretende explorar las peculiaridades en el manejo espacial de Ciudad Juárez que generan su retrato como un espacio mítico. Para ello, se analizará fundamentalmente el espacio literario en la obra *La Ciudad de las moscas* de Virginia Hernández. A la par, se contrapondrán los comportamientos y las acciones de los personajes que caracterizan los espacios de *Jauría* de Enrique Mijares y *Tlatoani* de Juan Tovar. Lo anterior, debido a que a pesar de que en estas dos obras la construcción espacial no es tan elaborada ya que los personajes que en ella actúan, así como su visión sobre la ciudad contienen indicadores que permitan su comparación.

La construcción del espacio involucra elementos y acepciones que muchas veces son difíciles de conjugar. En este sentido, una parte esencial del capítulo consistirá en realizar una diferenciación de tres tipos de espacios que confluyen en las tres obras que son motivo del análisis, porque las categorías espaciales presentan distintas características que al utilizarse de manera complementaria, posicionan a Ciudad Juárez como un espacio mítico apto para la adaptación literaria.

Para la primera categoría se tomará como orientación el sentido que Mircea Eliade ha propuesto para conceptualizar al espacio mítico: lugar donde se desarrolla una historia que marca los precedentes para la instauración de una ideología o una actitud de especial relevancia para la sociedad. En este caso, el espacio mítico se verá reflejado por las inequitativas relaciones de

género establecidas por los personajes arquetípicos de "La mujer de Lot" y "Fausto"<sup>121</sup> que aparecen en *La ciudad de las moscas*.

En la segunda parte del capítulo se dejarán atrás a los personajes que caracterizan como mítico al espacio. En su lugar se estudiará la forma en la que el espacio dominado por tres fuerzas hieráticas influye en los comportamientos de sus habitantes. El espacio será identificado como liminal y mítico, debido a la inserción de las tres figuras que adquieren una connotación sagrada dentro de las obras. Entonces, este espacio será también la antesala para comprender el porqué del surgimiento del ambiente apocalíptico en la ciudad<sup>122</sup>.

La tercera parte del capítulo estudiará Ciudad Juárez como espacio mítico en concordancia con la definición de "mito" de la filóloga María Moliner: "representación deformada o idealizada de alguien o algo que se forja en la conciencia colectiva" (46), definición que también sigue Enrique Viguera. Aquí el espacio será representado no tanto a través de una historia, como a través de las descripciones que el personaje-espacio "Juárez" realiza sobre la realidad que lo rodea<sup>123</sup>. En lo tocante a las descripciones, es importante señalar que sobresalen y

---

<sup>121</sup>Para tomar en cuenta: "La mujer de Lot" y "Fausto" llegan a Ciudad Juárez con la esperanza de encontrar un lugar sin reglas, propicio para desarrollar su naturaleza rebelde. Cuando arriban a la ciudad se convierten en espectadores del resto de las anécdotas que incluye *La ciudad de las moscas* (la historia de "La chica" y "El asesino" y la de "El hombre del baldío" y "La mujer que busca"). A pesar de que realizan su travesía como una "dupla" que trabaja en conjunto, sus opiniones respecto a la forma en la que tanto ellos como los personajes de las demás historias deben actuar, evidencian no sólo su origen mitológico, sino también la evolución histórica de su imagen "ejemplar" y su influencia en la sociedad juarense.

<sup>122</sup> En esta sección se estudiarán fragmentos tanto de *Jauría* como de *Tlatoani* y *La ciudad de las moscas*.

<sup>123</sup> "Juárez" como personaje de *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández aparece como una mujer anciana que entra en una casa (Ciudad Juárez) y advierte su mal estado: los platos están sucios y el olor es fétido. La suciedad genera insectos que invaden la casa (una plaga de moscas). "Juárez" no tiene energía para continuar su lucha solitaria contra la suciedad, la putrefacción y los insectos, por eso incita a la población a que la ayuden cuando ve que la misma situación invade las calles de la ciudad. Las personas le dan la espalda y prefieren ignorar la situación mientras se encierran en sus hogares. En ese momento, ella sabe que el caos no tiene solución posible, ya que la voz del pueblo, personificada por el coro de voces la señalan a ella como la responsable de la descomposición espacial. A pesar de los intentos tanto del coro de mujeres como de "Juárez" para detener a la plaga, la sangre y la destrucción,

aquellas donde se aprecia una tendencia a exponer la violencia en Ciudad Juárez de manera hiperbólica. Esto la convierte en un espacio donde escapar de la barbarie es imposible y donde la maldad del inconsciente colectivo transformará Ciudad Juárez en un espacio apocalíptico.

Así, se sugiere que gracias al estudio de las tres obras cabe la posibilidad de tener una idea general de la manera en la que el territorio de Ciudad Juárez se yergue como espacio mítico dentro de las representaciones teatrales que incluyen al feminicidio como temática<sup>124</sup>.

### 3.1 IDEOLOGÍA Y CONSAGRACIÓN DEL MITO.

En la tercera parte argumental de *La ciudad de las moscas*, base de mi análisis en el presente apartado, “La mujer de Lot” y “Fausto” llegan hasta la ciudad fronteriza porque suponen que es un lugar sin leyes<sup>125</sup>. Esta condición espacial les beneficia a su estatus de fugitivos.<sup>126</sup> En la frontera se encuentran con “Juárez”, con quien observan los diálogos y actuaciones de “La mujer

---

entre ellas existen rencores y malentendidos pasados que no les permiten llegar a acuerdos. Finalmente avanza la destrucción de Ciudad Juárez y ambas partes permanecen ahí, observando su final.

<sup>124</sup> No intento probar que todas las obras de teatro que han surgido sobre el feminicidio conciben de la misma forma el espacio. Pero sí busco identificar puntos de encuentro en la representación que se hace Ciudad Juárez al menos en obras de teatro producidas en México, especialmente por escritores (as) “geográficamente cercanos (as)” al espacio como Virginia Hernández, Juan Tovar y Enrique Mijares. Tomo las tres obras de dichos autores como el punto de partida de esta búsqueda, sin embargo, no pretendo extender ni “encasillar” el tratamiento espacial de estas obras al resto de las producciones dramáticas relacionadas con el feminicidio, más que tanto como sugerir la visión de Ciudad Juárez como un espacio mítico.

<sup>125</sup> En la introducción se mencionaron cuáles son los elementos que han ayudado a sostener la imagen de Ciudad Juárez como un espacio sin leyes. El primero fue la leyenda negra, que se creó a raíz del “Decreto Volstead”, también llamada “la prohibición” (en los años 1920-1933). Para más información al respecto véase los trabajos de Ramón Ruiz “La leyenda negra” y Alfredo Alvar Ezquerro *La leyenda negra* (1997). El segundo elemento fue la proliferación de los feminicidios de muchachas jóvenes con características físicas parecidas, a lo que se aunó la falta de interés de las autoridades por esclarecer los casos. Véase *Feminicidio sexual sistémico* (2005), de Julia Estela Monárrez Fragozo, así como *Cosecha de mujeres, safari en el desierto mexicano* (2005) de Diana Washington, *Huesos en el desierto* (2010) de Sergio González Rodríguez, así como varios textos de María Socorro Tabuenca (2004- 2013), entre otros más, como los documentos pioneros sobre el feminicidio en Ciudad Juárez.

<sup>126</sup> En la obra no se especifica de qué huyen los personajes, pero si nos remitimos a sus historias, podemos intuir que “La mujer de Lot” huye del castigo de “convertirse en estatua de sal” al desobedecer el mandato divino que se le hizo a Lot y a su familia “no mires tras ti, ni pares en toda la llanura” (Gen 19:17). Por otro lado, Fausto huye del ajuste de cuentas con Mefistófeles a quién vendió su alma a cambio de placeres mundanos. Fausto escapa de la muerte, pero sobre todo, intenta evitar su llegada al infierno.

que busca" y de "La chica". Esta acción sumerge a los tres personajes en la representación de un "teatro del mundo"<sup>127</sup> y hace de *La ciudad de las moscas* una obra metateatral, además de llevar a los personajes-público a intensos debates que evidenciarán su lucha por el poder y la autoridad, así como la representación del imaginario que tienen sobre los crímenes y la ciudad.

Los personajes cuestionan sus propias actitudes (y las de los personajes a los que observan) y reflejan la manera en la que ciertas ideologías delimitan a la sociedad al bombardearla con moldes establecidos como lo son los roles de género. La condición de espectadores de los tres personajes los llevará no sólo a exponer su manera de pensar, sino también a hacer un ejercicio de reflexión sobre las razones por las que se originó su pensamiento. Según apuntan García George I. García y Carlos Aguilar Sánchez "para Marx, como para Nietzsche y Freud, el tema de la ideología apunta hacia los fundamentos ocultos de los discursos y de la pretendida racionalidad en la que ellos se basan, los cuales no enmascaran una realidad fundante, sino una posición del sujeto enunciante que oculta los condicionamientos materiales de su enunciación" (2), es posible inferir que si bien, en este sentido las ideologías tienen "condicionamientos materiales de enunciación" determinadas por las relaciones de poder, los personajes en tanto arquetipos, no sólo están definidos por ciertas ideologías, sino que a su vez se convierten en elementos esenciales para la generación y transmisión de las mismas.

Por ello, Virginia Hernández inserta en la obra a dos personajes prototípicos: "La mujer de Lot", una imagen ejemplar de la tradición judeo-cristiana y "Fausto" una figura literaria emblemática. Ambos personifican pecados históricamente perseguidos por la religión, así como

---

<sup>127</sup> Hago referencia aquí al auto sacramental *El gran teatro del mundo* (1655), escrito por Calderón de la Barca. En su obra, Calderón presenta la idea de que cada persona llega al mundo a representar un papel específico. Según Carmen Bobes "el auto sacramental ofrece, frente a otros textos dramáticos, una visión alegórica de la realidad y una anécdota de valor general que se logra mediante la abstracción de la fábula y la generalización de los personajes" (16).

por la normativa social, pecados especialmente nocivos para la figura femenina<sup>128</sup>. De esta manera, “La mujer de Lot” y “Fausto”, como personajes creados en otro tiempo fuera del tiempo histórico y cuyos relatos tienen carácter mágico o sobrenatural, afirman la representación de Ciudad Juárez como espacio mitológico. Desde los hechos puedo afirmar la vigencia de la teoría de Mircea Eliade en la obra:

el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, *un comportamiento humano*<sup>129</sup>, una institución (...) Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, cómo algo ha comenzado a ser [...] (13-14).

“La mujer de Lot” y “Fausto” son personificaciones fundantes del pecado, de lo prohibido y de lo que debe ser castigado. Estos personajes además se convierten en un modelo de antiguo comportamiento humano jerarquizante que adquiere una caracterización mitológica al estar situados en un tiempo arcaico e inasible.<sup>130</sup> Su caracterización en la obra alcanzará al espacio donde nació la historia de “La mujer de Lot”, Sodoma y Gomorra. Asimismo, se extrapolará y se incluirá en Hamelín, espacio que muestra otra cara del espacio juarense que también se representa en la obra.

“Fausto” pertenece más que a un relato religioso, a una leyenda o fábula alemana y funciona en la construcción del espacio mítico debido a que “los cuentos y las fábulas se refieren a acontecimientos que, incluso cuando han aportado cambios en el mundo, no han modificado la condición humana en cuanto a tal” (Eliade 18). Si bien la historia de “Fausto” como hombre sin escrúpulos, abandonado a sus instintos y dispuesto a vender su alma al diablo con tal de obtener poder y placeres ayuda a ejemplificar los defectos del hombre, su significación no adquiere el

---

<sup>128</sup> La desobediencia y la curiosidad (“Mujer de Lot”) y la debilidad por los placeres carnales (“Fausto”).

<sup>129</sup> El énfasis es mío.

<sup>130</sup> En las historias de “La mujer de Lot” y Fausto, el papel de la mujer es secundario, debe de ser protegido y además castigado.

nivel de “La mujer de Lot”. A pesar de que la inclinación de “Fausto” por el poder, los bienes materiales y el placer carnal son “vicios” y “debilidades” de los hombres, estos no los determinan ya que pueden rectificarlos o huir de ellos. Por otro lado, los defectos atribuidos a “La mujer de Lot” alcanzan al grueso de la población femenina, porque se consideran como inherentes a su “naturaleza”. En este sentido, las faltas de “La mujer de Lot” contribuyen a crear a la mujer como una categoría inferior a la del hombre son proveerlas de escape; mientras los comportamientos negativos de “Fausto”, no son esenciales a la masculinidad, e incluso cuando son practicadas por algunos hombres, se leen con connotaciones favorables<sup>131</sup>.

“Fausto” era un hombre apegado a la ciencia con interés por adquirir nociones más amplias sobre el mundo. Al observar que a pesar de su erudición no lograba la sabiduría que buscaba recurre a la magia. Después de un tiempo cae en cuenta que ni siquiera por ese medio es posible conquistar el conocimiento absoluto de las cosas. Finalmente “Fausto” es tentado por Mefistófeles, quién le asegura que con su ayuda podrá conseguir lo que se ha propuesto y sucumbe para vender su alma al diablo.

LA MUJER DE LOT: ¡Por Dios! ¿No te lastima la lengua pronunciar su nombre? Vendido Eso es lo que eres. Quisiste ser el mejor, el más fuerte ¿De qué te valió? Tu alma se pudrirá en el infierno (Hernández 151).

Para sellar el pacto que realiza con Mefistófeles, “Fausto” utiliza su sangre. Aunque, por ejemplo, “Los tatuados” y “El Buitre” de *Jauría* también realizan un “pacto de sangre”, éste es

---

<sup>131</sup> La desobediencia, la curiosidad y la debilidad son parte de la imagen de la mujer, además, son atributos negativos porque la posicionan en un nivel más bajo que el del hombre, ya que implican que la mujer debe ser cuidada, vigilada y castigada por una figura masculina para que “obedezcan” y “se comporten adecuadamente” de acuerdo a las reglas sociales. Por el contrario, la ambición y el ansia de poder no son parte inherente de la imagen masculina (es común ver la imagen de mujeres ambiciosas que deben ser reprimidas por ser “malas mujeres”, que ver la imagen de “hombres curiosos” o “débiles” y es aún más extraño ver que la sociedad los condene por eso de la misma forma que a la mujer). Adicionalmente, aunque el amor a los bienes materiales y el deseo de autoridad pueden considerar elementos negativos para la construcción de la figura masculina, muchas veces se ven como características benéficas, por ejemplo, un hombre ambicioso, con dinero y poder es un hombre triunfador.

distinto al de “Fausto”. Para ellos el “pacto de sangre” utilizado cuando cometen un feminicidio, es para enaltecer su masculinidad y además, para unir a la pandilla en hermandad. Mientras que para “Fausto” la mezcla de sangres es también una mezcla de poder físico y sobrenatural. Sin embargo, existen similitudes entre ambos pactos, el carácter ritual y la presentación de los participantes como mediadores entre lo humano y lo maléfico o demoníaco es una de ellas. En la leyenda de “Fausto”, Mefistófeles es el representante del demonio, es el encargado de “tentar” a “Fusto”; en *Jauría* “Los tatuados” ocuparán el papel de incentivadores al estimular a “El Buitre” a que consolide su maldad mediante el asesinato de su esposa. Otra similitud relevante es el uso de la sangre como elemento ritual que sirve como símbolo del paso de lo “humano”, es decir, de lo racional, hacia lo “bárbaro”, lo inconsciente. De esta forma, “Fausto”, “El Buitre” y “Los tatuados” sufren una transformación de “lo malo” a “lo instintivo”, “pasional” y “egoísta”. Esta transición también es reconocida por Quintero en *Tlatoani*, al afirmar que los feminicidios se dan en Ciudad Juárez debido a que los hombres han perdido su carácter humano<sup>132</sup>.

La pérdida de lo humano se encuentra relacionada directamente con la imagen de Ciudad Juárez como “epítome del mal”, o como espacio apocalíptico. Sin embargo, esta pérdida se concreta con el hecho de que, los hombres, “como bestias”, adquieren sed de dominación sobre otros cuerpos, que los convierte en seres mezquinos. La aspiración al poder y autoridad que se apodera de “Fausto” lo lleva a desempeñar en *La ciudad de las moscas* el papel que Mefistófeles jugó anteriormente con él. “Fausto” desea despertar la codicia de “Juárez” y llegar a un acuerdo en el que ella obtenga beneficios monetarios, pero pierda su autoridad y él obtenga el secreto del poder para dominar su territorio. Al observar su forma de actuar con “Juárez”, se

---

<sup>132</sup> Tanto el papel de la sangre como parte de un rito, como la pérdida de lo humano a la que se refiere aquí fueron abordados en el segundo capítulo de la construcción de la identidad masculina en las obra.

recapitula que los engaños, la falta de escrúpulos y la codicia son la esencia de “Fausto”. Su simbolismo y el de los “tlatoanis” que son mencionados en la obra de Juan Tovar apuntan a que quién tiene más dinero, también tiene más poder.<sup>133</sup>

Las figuras masculinas que siguen el ejemplo de “Fausto” en la obra son egoístas y desconsideradas con los sujetos femeninos. A lo largo de la obra, “Fausto” discute con “La mujer de Lot” y trata de someterla a través de ofensas e insultos: “FAUSTO”: Tienes razón, debí dejarte en esa tumba, no has hecho más que estorbar, lamentarte y seguirme como perro sin dueño” (Hernández 165). “Fausto” considera a “La mujer de Lot” como un estorbo e incluso la compara con “un perro sin dueño” y para reafirmar la posición de subordinación de la mujer, ya que la pinta como una persona que necesita de la guía y cuidado del hombre para sobrevivir. “Fausto” expresa esta ideología a “La mujer de Lot”, para amedrentarla, en un intento de silenciarla como a “La mujer que busca” y “La chica”. De la misma manera, en *Jauría* y *Tlatoani* también se identificaron otras formas de dominación hacia las figuras femeninas, las cuales concluyen con un futuro asesinato (en el caso de Marta) y con un feminicidio (de “La esposa del Buitre”).

“Fausto” es un modelo a seguir. Es la encarnación originaria de las características predominantes en los hombres de las tres obras: violencia, instintos, pasiones, ansia de poder. De tal forma, el componente primordial que une a “Los tatuados” y “El Buitre” de *Jauría* y a “Quintero” de *Tlatoani* con “Fausto” es una masculinidad construida con base en dichas peculiaridades y la defensa-reafirmación que de ella hacen mediante la subyugación femenina. Sin embargo, también existe un contrapeso, ya que la presencia de Frye en *Tlatoani*, en un inicio

---

<sup>133</sup> En *Tlatoani*, Quintero menciona en repetidas ocasiones que las maquiladoras extranjeras y los grupos delictivos son las instituciones que debido a su poder monetario logran pasar por encima del Estado y controlar lo que sucede en Ciudad Juárez.

no sólo ignora dichos ideales, sino que no se muestra interesado en probarle a Quintero ni a Marta su supremacía masculina y nacional. Este rasgo nos parece indicar que algunos hombres logran evitar esos paradigmas patriarcales, de los cuales “Fausto” es una piedra angular. Al mismo tiempo comprueba que dentro de una sociedad las ideologías permean por doquier, pero nunca logran homogeneizar las actitudes y los pensamientos de sus integrantes. Por ello se puede concluir que las representaciones masculinas dentro de las tres obras son un espejo que proyecta distintos reflejos que de alguna manera ayudan a comprender el complejo funcionamiento de las ideologías dentro de la sociedad.

Si con “Fausto” se proyectó de manera velada el pensamiento que el hombre tiene sobre la figura femenina, con “La mujer de Lot” y su desarrollo en la obra, quedará claro que esta concepción no es una ideología moderna, y está profundamente arraigada, por eso la imagen “Fausto” opera como un punto de partida para establecer ciertas características que en las obras, además de ser nocivas para los personajes femeninos, reafirman el poderío masculino (aunque de no sean inherentes a su naturaleza, como el caso de Frye ayudó a mostrar). “La mujer de Lot”, a diferencia de “Fausto”, sí estableció un patrón de comportamiento humano y fundamentó la jerarquía de género que sigue vigente de ahí que quizá sea más sencilla su identificación como figura literaria mítica.

Primero, ella secunda la categoría que inauguró Eva en el Paraíso. En el Génesis bíblico, a “La mujer de Lot” también se le atribuyen los defectos de la curiosidad y la desobediencia, actitudes emblemáticas de Eva y que fueron las causantes de que Adán mordiera la manzana prohibida. Cuando se aproxima la destrucción de Sodoma y Gomorra, los ángeles de Yahveh le informan a Lot que él y su familia deben huir hacia la ciudad de Zoar. Asimismo, le advierten que en el transcurso de su huida estaba prohibido volver la vista hacia atrás y ser testigos de la

destrucción de la ciudad que había sido su hogar. Lot y su familia comienzan la huida, siguiendo las indicaciones de los ángeles, pero su mujer (Edith) no puede evitar desobedecer a los ángeles y como castigo es convertida en estatua de sal<sup>134</sup>. “La mujer de Lot”, es, igual que Eva, tachada de insensatez y desobediencia, y por eso es silenciada e inmovilizada. Su figura ejemplar condena a la mujer a una condición en la que tiene que ser cuidada, vigilada y moldeada mediante castigos.

“La mujer de Lot” en la obra se asume como un arquetipo femenino frente a “Fausto” y “Juárez” cuando es comparada con “La mujer que busca” quien realiza un trabajo de investigación sobre los feminicidios de la ciudad. La comparación parece adecuada debido a que “La mujer que busca” incurre en la actitud prototípica de “La mujer de Lot”: volver la vista hacia donde está prohibido, indagar en lo desconocido mientras es dominado por fuerzas “sobrenaturales” (se consideran aquí como “sobrenaturales”, las organizaciones criminales que se vuelven “intocables” por el gobierno y que alteran a su antojo el orden social, como “tlatoanis” del mal). “LA MUJER DE LOT: (*Subiendo, para sí*): La perra cree que me va a enseñar. Si el ejemplo lo puse yo. Lo demás serán pobres copias de mis actos, estoy segura” (Hernández 153). Su condición de arquetipo femenino es admitido en las tres obras debido a que los personajes son configurados bajo la ideología patriarcal, es decir, bajo el mandato de figuras masculinas a las que incitan o transgreden.

Aunque las actitudes de “La mujer de Lot” llegaron a ser los defectos femeninos por antonomasia, al revisarse en las demás mujeres de *La ciudad de las moscas*, son precisamente esos “defectos” los que les brindarán la fortaleza necesaria para sobreponerse al poder patriarcal

---

<sup>134</sup> Interesante es el hecho de que “La mujer de Lot” fuera convertida en estatua de sal como castigo a su incumplimiento y no en estatua de barro, piedra o cualquier otro material. La sal adquiere un significado especial ya que “como maldición las tierras impregnadas de sal quedan estériles (Job 39:9), las ciudades condenadas a destrucción total eran sembradas con sal. Abimelec devastó Siquem y la cubrió con sal (Jue 9:45)” (Murray 8).

que las condena. “La mujer de Lot” es castigada por su atrevimiento, mientras “La mujer que busca” y “La chica” utilizan el suyo para castigar a sus supresores e invertir los roles de género instaurados en el tiempo fundante a través de ella misma. Al considerar que “La mujer de Lot” no es el único personaje mítico cuyo ejemplo “negativo” es incluido en la obra, se infiere que la enumeración de rasgos desfavorables de “Fausto” tiene su origen en lo que también es el peor pecado de “La mujer de Lot”: su debilidad por infringir las reglas establecidas. Esta debilidad se asocia con la inclinación de ambos a poseer un carácter dominante. “Fausto” y “La mujer de Lot” entablan una lucha por el poder: los dos quieren ser los líderes de la huida que los condujo hasta la ciudad donde no se castiga, sino que se estimula el pecado.

Los diálogos de los personajes son tensos y sus comportamientos demuestran molestia al ser obligados a continuar la travesía juntos. Sin embargo, con su lucha de poder también manifiesta que aunque la disputa por la dominación final no parece terminar, ellos, al igual que todos los hombres y las mujeres de las obras, no pueden deslindarse el uno del otro. Ello reafirma su relación codependiente, negativa o benéfica, pero inextricable al final de cuentas:

LA MUJER DE LOT: ¡”Fausto”, “Fausto”! ¡Óyeme bien! Estamos pegados, ayuntados. Y así habremos de seguir. Como siameses. Lo queramos o no. Nos une una culpa más fuerte que el odio (Hernández 150)

Ambos personajes encuentran unidos sus destinos porque personifican actitudes pecaminosas penadas por el pensamiento judeo-cristiano. En este caso, su relación es negativa, los dos son entes relegados y menoscabados que al relacionarse ratifican las posiciones de poder y subordinación de las que ya de por sí son imágenes simbólicas. Aunque, lo anterior no quiere decir que esa sea la única razón por la que estos personajes mitológicos de distintos tiempos originarios entrelazan su historia.

Además de personificar comportamientos perniciosos y las relaciones de poder, “La mujer de Lot” y “Fausto” funcionan como prueba de que los hombres y las mujeres deben coexistir en distintos niveles y de que el sobreponer el intento de exterminio al de dominación por parte de cualquiera de los géneros es una tarea además de vil, distópica. “Fausto” y “La mujer de Lot” huyen evitar el castigo, pero su escape hubiera sido más efectivo de no ser por el tiempo que agotaron en desacuerdos y en designar al líder. De tal forma, se concluye que silenciar o dominar al otro son actitudes que conducen a los personajes a un callejón sin salida.

Esta dependencia de género es identificada en un personaje de otra de las obras estudiadas. Me refiero a Marta, la mesera del bar *Tlatoani*, quien acepta ser subyugada por Quintero, entre ellos no hay, como con “Fausto” y “La mujer de Lot” una lucha constante por parte del personaje femenino para impedir al hombre ejercer su dominio. No obstante, al finalizar su *show* musical, ella entona una canción en la que entabla un diálogo con la muerte. Pero también es en esa canción donde renace su inherente carácter transgresor, el cual había estado suprimido anteriormente. En la canción-oda explica que al atentar contra las mujeres, los hombres atentan contra sí mismos y contra su integridad. El reclamo de Marta busca llevar a los personajes masculinos a la desautomatización de sus actitudes condenatorias hacia las mujeres:

MARTA: Así me pagas, dándome la muerte,  
lo que yo hago por ti, dándote la vida  
[...]  
Querrás continuidad y descendencia  
y ora sí que chingastes a tu madre (Mijares 307)

La ahora cantante, rescata la figura de la mujer como dadora de vida, mientras que ubica al hombre como exterminador. El canto de Marta retoma la violencia de la que han sido objeto las mujeres en Ciudad Suárez y al recurrir a estos estereotipos, transforma su carácter de dominada y frente a los asistentes del bar hace que la figura masculina sea la merecedora de un castigo. Lo

anterior, porque si la mujer se opone, lo hace únicamente en contra de la autoridad masculina, para dejar atrás su “cautiverio simbólico”<sup>135</sup> y de cierta manera “emanciparse”<sup>136</sup>, mientras que cuando el hombre lo hace para reafirmar su autoridad atenta contra su origen y su futuro; contra su humanidad<sup>137</sup>.

La desautomatización que Marta intenta generar adquiere un tinte imperativo debido a que la ideología patriarcal de la que “Fausto” y “La mujer de Lot” son promotores ha penetrado en todos los ámbitos sociales y extiende cada vez más su relación con el aumento de violencia física y mental de la mujer. Sirva de ejemplo que ilustra lo anterior, el diálogo en el que “Fausto” le recuerda a “La mujer de Lot” que existen categorías sociales establecidas y que ellos no pertenecen a las mismas. La razón a la que atribuye esta segregación es que ella y todas las mujeres están cargadas de defectos. Entre los que “Fausto” enumera sobre “La mujer de Lot”, resalta precisamente su curiosidad y su obstinación:

“FAUSTO”: Escúchame bien, mujer. No tengo el menor remordimiento. No somos iguales, ¿cómo te comparas? Eres una simple fisgona, malcriada, floja, desobediente. Lo tuyo fue un pobre berrinche ¿Tenías que haber vuelto la cara para mirar el horror, lo prohibido? ¡Por Dios! ¿Nadie te enseñó a obedecer? (Hernández 151)

Con la insistencia para mirar lo prohibido, “La mujer de Lot” retoma a Eva, ambas figuras bíblicas son abstracciones de la debilidad que hace caer a las mujeres en la tentación de lo prohibido. Específicamente, este pasaje de la obra deja de manifiesto que si ella es la representación de la condición femenina, entonces la condición natural de las mujeres es la

---

<sup>135</sup> Concepto propuesto por Marcela Lagarde para definir las relaciones de poder y dominación en las que la mujer se mantiene en una posición inferior a la del hombre, véase su libro *Cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990).

<sup>136</sup> Liberarse de esa dinámica de dominación.

<sup>137</sup> Eduardo Galeano señala en su artículo “Disculpen la molestia: armados contra los pobres” que “los humanos somos los únicos animales especializados en el exterminio mutuo, y hemos desarrollado una tecnología de la destrucción que está aniquilando, de paso, al planeta y a todos sus habitantes” (2). Una idea en el mismo sentido planteada por Hannah Arendt en su libro *Sobre la violencia* (2005).

insubordinación y por lo tanto, la guía y el castigo ejemplar por parte de una figura masculina se convierten en acciones imperativas. Al retomar que Foucault señala que “el castigo es también una manera de procurar una venganza que es a la vez personal y pública” (46) se resalta es que a pesar de que las protestas de “Fausto” aparentemente surgen sin motivo (ya que no hay un hecho particular por la que se deba reprimir a “La mujer de Lot”), sus regaños se convierten en una forma de corroborar pública e íntimamente su autoridad frente a ella de una manera que a la vez le producirá satisfacción. De manera que, la violencia hacia los personajes femeninos se regularizan y si en un inicio (tiempos originarios) se requería una justificación, ahora, al ya estar dada, la violencia no necesita ni siquiera buscar un respaldo, una causa o una justificación. Como diría Quintero, se hace “porque se puede” (Tovar 300).

En la obra *La ciudad de las moscas*, “La mujer de Lot”, “La mujer que busca” y “La chica” son violentadas verbalmente y reprimidas en repetidas ocasiones por los personajes masculinos. Esto es particularmente notorio con “La mujer que busca”, la cual es increpada por su ocupación del espacio público del lote baldío. Sin embargo, ella continúa con su naturaleza transgresora y desafía a “El hombre del baldío”. Su fortaleza llega a tal grado que cuando él le advierte que por realizar sus investigaciones puede ser asesinada, ella responde incrédula y altaneramente: “ya veremos” (Tovar 159). La altivez de “La mujer que busca” puede costarle su vida y aun así ella no es amedrentada. En este sentido, la impertinencia y necesidad de “La mujer de Lot”, Eva y “La mujer que busca”, es decir, su inquietud por “conocer más”, por “hacer más” o como “Fausto” lo denomina, por “fisgonear”, no las convierte en una “amenaza” para el dominio masculino. Pero, por otro lado, lo que sí hace, es resistirse a seguir órdenes, a no mantenerse estáticas y supeditadas a las órdenes que los hombres les dictan. Este tipo de actitudes causan alerta en los personajes masculinos pues se sienten amenazados por mujeres que

se resisten a mantener su estatus de dominadas, de ahí el que la necesidad de venganza y los castigos aparezcan de forma casi instantánea.

No obstante, la autoridad masculina no sólo se manifiesta a través de acciones, sino también de otros elementos identitarios clave. Incluso siendo una representación originaria de lo femenino, la compañera de “Fausto” se ve restringida desde su aparición bíblica por su carencia de nombre, el cual es sustituido por su pertenencia al marido, y se le denominó “La mujer de Lot”. Desde este punto es un intento de personaje, es un ente dominado por una fuerza externa. En *Jauría* sucede algo parecido con “La esposa de El Buitre”; a ella tampoco se le asigna nombre, pero su dependencia de la figura masculina es aún más evidente al serle negado también el derecho al habla. Si el público sabe de ella es sólo a través de la narración memorística de “El Buitre”. En estos dos relatos nos percatamos que la identificación “La mujer de Lot” que está inevitablemente supeditada a su esposo y que es un ejemplo de cómo “las mujeres sobreviven por las mediación de otros, y dependen, en la subordinación, de ellos” (*Cautiverios...* 83), al mismo tiempo ejemplifica cómo esa ideología ha permanecido en el imaginario colectivo a través de los siglos y afecta al grueso de la sociedad, como lo hizo con “El buitre” y su esposa.

El hecho de que la mujer no sea persona independiente, y sí sea subalterna del personaje masculino marca una pauta jerarquizante, parte de la cual establece que las mujeres tienen una menor valía que los hombres y, por lo tanto, fomenta la construcción de la subjetividad masculina basada en la dominación de género. Esta autoridad, como se acaba de mencionar, se fundamenta en el derecho del hombre a “castigar” a la mujer, así como también justifica su “colonización física y mental”. “La mujer de Lot” recibe un castigo mítico, lo que da pie a considerar el castigo a la mujer en las tres obras “como una función regular, coextensiva a la sociedad; no castigar menos, sino castigar mejor; castigar con una severidad atenuada quizá, pero

para castigar con más universalidad y necesidad; introducir el poder de castigar más profundamente en el cuerpo social” (Foucault 76). Aunque el castigo de “La mujer de Lot” no puede aplicarse a todas las mujeres, existen otras formas de reprenderlas y someterlas. En las obras se muestran desde la violencia verbal, hasta el feminicidio, siendo “Martha”, “La chica” y “La esposa del Buitre” los casos simbólicos que generalizan, después de “La mujer de Lot” la imposición del castigo por parte del poder que ejercen las figuras masculinas que encuentran en ese tipo de actos un “cruel placer” (Foucault 67)<sup>138</sup>.

Esta idea parece guiar la obra *Jauría*. En la conversación donde participan los dos “Tatuados” con “El Buitre”. Ellos le explican a “El Buitre” que:

TATUADO 1: Si estamos tristes  
TATUADO 2: ¡Buscamos verrionditas!  
TATUADO 1: Jugamos con ellas...  
TATUADO 2: Las arrinconamos...  
TATUADO 1: Las sacrificamos....  
TATUADO 2: ¡Pura diversión! (Mijares 219)

Se muestra la manera en la que el arquetipo de “La mujer de Lot” como la imagen de la dependencia, pero a la vez, de la indocilidad ante la voluntad masculina se ha traspasado por generaciones y ha conducido inclusive a la cosificación y/o animalización de la mujer. El diálogo citado, señala que las ideologías que marcan pautas de creencias y actitudes evolucionan y se expresan de diversas maneras, e incluso se profundizan tal lo señalaba Foucault. En *Tlatoani*, Marta Bárbara fue cosificada por Quintero cuando él consideró que ella estaba destinada únicamente a satisfacer sus deseos carnales. Mientras que, con “Los tatuados” se produce la animalización femenina (“¡Buscamos verrionditas!”). Esta devaluación de la vida de la mujer alcanza niveles máximos con estos personajes ya que las “verrionditas” son “marranas en celo”

---

<sup>138</sup> Foucault retoma este término del revolucionario francés J. Petión de Villeneuve quien lo menciona anteriormente en su “Discours à la Constituante”.

(RAE). Asimismo, sacrifican la vida de las mujeres para que los miembros del grupo alcancen un estado pleno de masculinidad. Aquí, se puede deducir que

el poder sobre la mujer y su cautiverio giran sobre su cuerpo y su subjetividad, su tiempo y su espacio [...] La vida de la mujer está organizada en torno a la vivencia de una sexualidad doméstica pura. Como ciudadana o como fiel, como hija o como esposa, como madre o como prostituta, el poder atraviesa el cuerpo de la mujer [...] se mueve siempre en el mundo del deber, de la compulsión, en ella no prevalece el querer ni la posibilidad de decidir (*Cautiverios...* 148)

Al agrupar la propuesta de Foucault sobre el castigo y el placer que genera en quien lo infringe, a lo mencionado por Lagarde sobre la función histórica de la mujer con respecto al hombre, es notable encontrar como punto de engranaje a la figura femenina como figura de placer, ya sea mientras es castigada o mientras es “cosificada” y utilizada para la satisfacción masculina.

En el caso de Marta de *Taltoani*, y de la esposa de “El Buitre” en *Jauría* también se presentan procesos de silenciamiento, siendo el más relevante el feminicidio de la esposa. En *Jauría*, cuando la esposa de “El Buitre” comienza a trabajar en una fábrica y le arrebató su rol de proveedor de la familia, por lo que “El Buitre” señala que “el amor de antes se convirtió en odio” (Mijares 217). La reacción del personaje masculino frente a la superación de su esposa termina de ejemplificar la renuencia que existe por parte del patriarcado para aceptar a las mujeres como sujeto y nos regresa a la idea del castigo como venganza señalado por Foucault.

“La mujer de Lot” pasa por un doble silenciamiento; primero, por parte de “Fausto”:

“FAUSTO”: Es mejor que te calles, mujer. Dios no debió de haberles dado lengua. Fue uno de sus mayores errores. Nos hubiéramos ahorrado muchos problemas. La historia está plagada de mujeres embaucadoras, el chisme y la verborrea son su segunda naturaleza (151).

El silenciamiento que “Fausto” le impone a “La mujer de Lot” funciona de manera literal, y también funciona a manera simbólica, ya que mediante sus constantes insultos y reclamos, la figura femenina se ve disminuida y su libertad de acción se ve coartada:

LA MUJER DE LOT: ¡Para! ¡Para, para, te digo!

“FAUSTO”: No voy a detenerme cada vez que te cansas. No esperaré más (Hernández 150)

“La mujer de Lot” es coordinada en su interacción con “Fausto” como resultado de su primer silenciamiento en medio de la destrucción de Sodoma y Gomorra. Por lo que podríamos decir que hay evidencia que una vez insertada una ideología en la sociedad, es difícil deshacerse de ella, porque generan actitudes que se repiten a través del tiempo. Norman Fairclough explica que “the naturalization of interactional routines is an effective way of constraining the social relations which are enacted in discourse, and of constraining in the longer term a society’s system of social relationships” (87). “La mujer de Lot” fue estigmatizada por desobedecer el mandato divino y voltear su vista para observar la destrucción que finalmente la alcanzó también, sin embargo, ese castigo no fue suficiente para liberarla del agravio, sino que la marcó como un personaje que debe seguir siendo reprimida. Así, la ideología que define a la mujer como sujeta que hay que cuidar y vigilar avala las relaciones históricas de poder entre los géneros. En las obras es fácil apreciarlo, ya que las anécdotas de *La ciudad de las moscas* abarcan un rango amplio de temporalidades y espacios, sin embargo, en todos ellos se aprecia la misma tensión entre los personajes masculinos y femeninos.

A pesar de que “La mujer de Lot” increpa a “Fausto” a lo largo de su conversación, en ningún momento tiene una verdadera intención de rebelarse, hasta que observa los videos de “La mujer que busca” en los que están documentados feminicidios perpetrados por el grupo delincuencia al que pertenece “El hombre del baldío”. En ese punto, “La mujer de Lot” dice sentirse conmovida:

LA MUJER DE LOT: [...] Por Dios, es el horror, el espanto. He debido verter un mar entero de lágrimas saladas. Me he quedado seca, petrificada. Cuando el holocausto pasó por mis pupilas esa noche en que sobre Sodoma se abría el cielo encendido, el espanto no

era. Más bien me asaltó una alegría pueril al ver los cohetes precipitarse y explotar en esa especie de fiesta de oro y carmesí sobre las tapias de la ciudad agónica. Pero estas cajas encubren crímenes innombrables [...] (Hernández 164)

El impacto que le causan los videos la lleva a recordar su mítica historia. Sin embargo, parece que entre ambas situaciones no existe comparación: “La mujer de Lot” se encontraba feliz por la destrucción de Sodoma y de que sus habitantes pecadores recibieran su merecido por ir contra su propia naturaleza. Asimismo, señala que con Sodoma y Gomorra se estableció uno de los primeros precedentes sobre el desenfreno pasional e instintivo que debe ser contenido, y que además ella también se convirtió, gracias a su rebeldía, en un antecedente obligado de la inferioridad de la figura femenina en esa misma anécdota de destrucción mítica. Sin embargo, es enfática al hacer notar que los feminicidios de Ciudad Juárez no pueden compararse a Sodoma y Gomorra, de ahí que ella resulte tan conmovida.

Por lo mismo, al no existir un antecedente al que se puedan remitir los asesinatos, Ciudad Juárez se configura como espacio mítico originario<sup>139</sup>. Esto, por ser un espacio donde ocurre “una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente” (*Sagrado y profano* 19). En este punto, la irrupción en Ciudad Juárez podría no ser de índole completamente “sagrada” al carecer de carácter divino. Sin embargo, al recordar que al menos en *Jauría* el feminicidio se relaciona con el culto a las masculinidades y con el carácter liminal en el que el hombre abandona su humanidad y adopta una especie de barbarie<sup>140</sup>, se puede concluir que Ciudad Juárez funciona

---

<sup>139</sup> Si bien, el que “La mujer de Lot” considere los asesinatos como “crímenes innombrables” (Hernández 164) que no habían tenido precedentes, no descarta la posibilidad de que además de ser hechos fundantes de una nueva etapa, también sean un “castigo divino” al igual que el que se sufrió en Sodoma y Gomorra, ya que tanto Ciudad Juárez como Sodoma y Gomorra se caracterizan por tener una población que no restringe sus pasiones, e impulsos sexuales. Esta posibilidad se estudia en el siguiente apartado de este capítulo.

<sup>140</sup> En contraste con *Tlatoani*, donde la mujer pierde su valor incluso antes de ser asesinada, por lo que el acto feminicida carece de valor ritual y simbólico. Recordémos en este punto el libro *Homo Sacer* (2004) de Agamben.

como un espacio fundante, el cual con base en la repetición de estos actos, termina de diferenciarse de cualquier otro donde también existan ideologías patriarcales<sup>141</sup>.

Lo que hace distinto a Ciudad Juárez de otras ciudades que pueden representarse literariamente, es que la ideología patriarcal no sólo culmina con violencia de género, sino con el feminicidio. Julia Monárrez explica que “el feminicidio se da en proporción directa con los cambios estructurales de la sociedad y en relación directa con el desequilibrio de poder entre mujeres y hombres en las esferas económicas, políticas y sociales. La violencia se manifiesta y continúa en proporción directa con el grado de tolerancia que presenta cada sociedad” (*Trama de una injusticia* 37). Dentro de las obras que se han analizado, *Tlatoani* es la que describe mejor la forma en la que las esferas que Monárrez señala funcionan para crear una situación de alerta para las mujeres, “el mundo es la ciudad, el desierto, la frontera; el gobierno se afantasma y los poderes concretos son el tráfico y la maquila, que operan en función del otro lado [...] y entonces a la gente le da por esas cosas, y el tlatoani las tolera y entonces se hacen costumbre, como si dijéramos usanza de la región” (Tovar 300). Esto lo expone Quintero a Frye: Ciudad Juárez se ha convertido en el punto de colisión de fuerzas económicas como la maquiladora, la inversión extranjera, la indiferencia de las autoridades y por lo tanto, el desdibujamiento del Estado, así como el arraigo de la ideología patriarcal en la sociedad que al “naturalizarla” hace permisible el feminicidio. Para Quintero, como para los artículos de Monárrez, la mezcla de esas situaciones son las que ayudan a diferenciar a Ciudad Juárez. En este sentido, Quintero da en el punto al describir la situación que ayuda a mitificar ciudad, pero será en *La ciudad de las moscas* donde el espacio se despliega claramente a través de sus personajes-guía.

---

<sup>141</sup> Para más información respecto al significado de la repetición de los asesinatos, como acto performativo, véase *Dispossession: the performative and the political* (2013) de Judith Butler y Athena Athanasiou. Asimismo, más adelante se analizarán las condiciones que hacen a Ciudad Juárez un lugar especial para la perpetuación del feminicidio dentro de las obras.

“La mujer de Lot” y “Fausto” fueron pioneros en el campo de la ejemplaridad. Sus historias, aunque no de manera directa, permearon en el inconsciente colectivo y han contribuido a reforzar los aspectos que construyen la ideología patriarcal y machista. La historia de “Fausto” en especial, ha validado la suplantación de la voluntad racional del hombre por sus instintos pasionales en situaciones relativas al género y a la expresión de su masculinidad. En *La ciudad de las moscas* se plantea claramente su actitud y también se le hace funcionar como modelo a seguir. En las obras restantes, “El Buitre” de Jauría y Frye de *Tlatoani* siguen la pauta de “Fausto”: los dos personajes se abandonan al dominio de sus instintos para demostrar su soberanía sobre la figura femenina. En el caso de “El Buitre”, su transformación se da en el hecho mismo del feminicidio, cuando el carácter ritual que él y su pandilla le imprimen al acto lo llevan a la apoteosis de su animalización. En cambio, Frye abandona sus principios éticos por la influencia de Quintero. Si en un inicio el investigador estadounidense buscaba la instauración de justicia y mostraba una fidedigna preocupación por la narración y la persona de Marta, al finalizar la obra su búsqueda será distinta: la afirmación de su masculinidad mediante la satisfacción de sus deseos carnales, sin importar el sacrificio del personaje femenino de Marta Bárbara.

Nuevamente, la figura de la mujer sirve como elemento detonador y a la vez unificador de las dos historias. “El Buitre” y Frye se permiten el paso a un estado instintivo pasional al ser incitados o tentados por otros hombres (Quintero, en el caso de Frye y “Los tatuados” en el caso de “El Buitre”), así como por las mujeres de sus obras<sup>142</sup>. Para “El Buitre”, la rebeldía de su esposa es el principal motivo que desencadena su instinto dominante y asesino. Él participa en el

---

<sup>142</sup> A pesar de que hay actitudes específicas que actúan como detonadores de la actitud violenta de los personajes masculinos, hay que recordar que la mujer, por el sólo hecho de ser mujer, es la imagen de la tentación, basta con recordar a la otra mujer mítica de la que hemos hablado en este capítulo: Eva.

rito de iniciación instintiva (animalizadora) para disciplinar a su esposa. Por su parte, Frye es incitado por la figura de la mesera Marta que aparece ante sus ojos como una mujer sumisa, pero hermosa, Además, Marta también es Bárbara y eso resulta doblemente atractivo para él. Contrariamente a “El Buitre”, Frye no busca disciplinar a la mujer, para Frye la mujer será sólo objeto de placer carnal.

Además del rendimiento del hombre ante las pasiones que “Fausto” instaura, tenemos que él también encarna la rendición ante los poderes económicos que brindan otro tipo de poder. Al volver a las obras tenemos que, una vez más es “El Buitre” quien sigue sus pasos. Él sucumbe a uno de los poderes que dominan la ciudad: el crimen organizado, y a pesar de que su rendición es un acto personal y no completamente determinado por las ideologías que tocan lo socialmente predispuesto para los ámbitos económico, social y de género, es posible rastrear la influencia que sobre él ejercieron “Los tatuados”. Estos personajes pertenecen al crimen organizado y por consiguiente, a la ideología patriarcal construida y naturalizada a través del tiempo, por lo que el feminicidio formó parte de su rito iniciático como miembro activo del clan. De tal forma, el asesinato de su esposa le significó también una escala en su poder público y económico, además de recuperar su carácter personal masculino. En *Tlatoani* sucede algo parecido con Quintero, quien pertenece a otro de los grandes poderes: el gobierno. Gracias a esta pertenencia él se percibe a sí mismo no sólo como superior a Marta, sino que está convencido de que, de asesinarla, no pasará nada; esto, no únicamente debido a que él como miembro del cuerpo policiaco tiene consideraciones especiales, sino porque sabe el funcionamiento interno de las instituciones del Estado y conoce su ineficacia. En ambas ocasiones el poder concede cierta autoridad a los personajes, y además, su poder tiene una connotación negativa que condena al personaje femenino y le pone final.

Norman Fairclough reflexiona sobre la importancia de las ideologías que actúan como entes invisibles y que se instauran en las sociedades, muchas veces de manera imperceptible a través de suposiciones que parecen impulsos salidos del sentido común y que, por lo mismo, con la ayuda del tiempo y la tradición dejan de ser cuestionadas, así las “common-sense assumptions may in varying degrees contribute to sustaining unequal power relations” (70). La dominación del género masculino sobre el femenino a través de la figura arquetípica de “La mujer de Lot” es para Virginia Hernández un ejemplo claro de relaciones de poder inequitativas que fueron asumidas en el pasado, pero que siguen activas en la mítica ciudad. Por ello a través de la voz de “Juárez”: realiza un llamado para que la sociedad comience a cuestionar esas ideologías que tanto daño han traído a la ciudad:

JUÁREZ: ¿Qué te aflige? ¿No has visto tu rostro multiplicarse por cientos en la ciudad? ¿No lo has reconocido en cada mujer que llevaba la mirada baja, enmudeciendo mientras enjuaga las sábanas mancilladas de sus hijos? ¿Es que no he de tener un momento de reposo? (164)

La crítica de “Juárez” hacia “La mujer de Lot” y, por consiguiente a todas sus mujeres que perpetúan esa perniciosa ideología, aún sin ser conscientes de ello conlleva a una segunda consideración sobre los patrones de conducta que la religión judeo-cristiana ha heredado a las sociedades occidentales, Así “religion, which formerly helped shore up society, providing it with a moral code more powerful than civic codes, has not so much disappeared as gone over to the dark side” (Franco 228). No son sólo los modelos religiosos de género y conductuales los que alientan las relaciones de poder inequitativas; sin embargo, sí son determinantes.

La crítica de “Juárez” será el principal medio por el cual Virginia Hernández describa Ciudad Juárez en su tercera acepción. Mientras, a continuación se analizará la manera en la que

el espacio también puede influenciar en las actitudes de los personajes, lo que dotaría de un carácter mítico distinto a Ciudad Juárez.

### 3.2 ENSAMBLANDO LA CIUDAD

El interés de “Fausto” por realizar un pacto con “Juárez” contiene distintas vertientes dignas de análisis, todas ellas encaminadas a la legitimación de Ciudad Juárez y en especial, de la industria maquiladora como mito fundacional de la modernidad. En este sentido, el concepto de mito en el que se cimienta el apartado es una variación del planteado por Mircea Eliade y servirá como antesala para comprender el concepto de María Moliner a utilizar en la última parte del análisis.

Melissa Wright en su libro *Disposable women and other myths of global capitalism* muestra un tipo específico de mito que conjuga los dos elementos arriba mencionados:

Common themes across the gamut of myths, including those of interest to me here, include linking chaos to social threats; justifying social hierarchies, such as those between women and men, the wealthy and the poor, and so on; and explaining inequities as resulting from the unstoppable forces of fate. In this way, myths are not told only for entertainment. Rather, such mythic themes course through narrative mediums that have long been used to influence social behavior on the basis that power is naturalized, apolitical, and beyond human intervention. (4).

Siguiendo la propuesta de Melissa Wright, apreciamos que su idea del mito es similar a la propuesta por Eliade, sin embargo, Wright se enfoca más a los efectos sociales negativos del mito. Es decir, mientras que Eliade explica que los mitos son actitudes ejemplares, Wright aclara que los ejemplos que los mitos proporcionan no siempre son adecuados ya que marcan la pauta para relaciones inequitativas a diversos niveles, mismas que a pesar de que simulen no tener relación con los campos políticos y económicos, no se pueden deslindar de ellos.

El objetivo de esta sección del capítulo es analizar los significados que la maquiladora, el Estado y la impunidad adquieren individualmente, y estudiarlos en conjunto para saber cómo

conforman las pautas para la creación del mito de Ciudad Juárez es el objetivo de esta sección del capítulo.

El mito de la maquiladora como vehículo de la modernidad intenta rescatar su significado positivo, en otras palabras, rescatar la “buena influencia” que ha tenido su llegada a Ciudad Juárez. Sin embargo, en la interacción de “Fausto” con “Juárez” y a partir de la plática que Quintero y Frye de *Tlatoani* sostienen al respecto, es posible ver que la industria maquiladora en la geografía juarense y sobre todo, al interactuar con otras fuerzas de poder que ahí colisionan, genera un mito de desencanto y de fracaso. Esta forma del mito coincide con lo sugerido por Wright, y será la entrada al espacio apocalíptico, que vendrá como límite y castigo a los excesos de Ciudad Juárez, entre ellos, los generados por la maquila y los demás poderes juarenses<sup>143</sup>.

Para empezar con la interacción entre “Fausto” y “Juárez”, él muestra la pauta en la que queda ejemplificada la manera en la que las transnacionales se abren camino en Ciudad Juárez:

“FAUSTO”: [...] Si hay un poder mayor, lo quiero. Di tu precio, Juárez.

JUÁREZ: ¿Tú, qué puedes ofrecer?

“FAUSTO”: Oro. Todos estos metales que ves, puedo convertirlos en oro. Serías rica, inmensamente rica, Juárez. Podrías tener todo lo que te plazca... (Hernández 160)

Las empresas prometen un futuro abundante para la ciudad, pero sobretodo, para sus gobernantes, al igual que “Fausto” ofrece lo mismo a “Juárez”. Él promete que con su inversión extranjera se activará la economía y la ciudad tendrá índices más bajos de pobreza. Adicionalmente, las maquiladoras aseguran que acompañada de su tecnología y grandes infraestructuras, llegará la modernidad y con la modernidad, el progreso. De tal forma, la industria maquiladora se posiciona a sí misma como proveedora de empleo y salvadora de la

---

<sup>143</sup> En el siguiente apartado del capítulo se estudia a Ciudad Juárez como espacio apocalíptico, aquí la mención únicamente sirve como referencia.

crisis económica de la ciudad, pero también representa la posibilidad de obtener beneficios adicionales para “Juárez”.

Respecto a la instauración del progreso-modernidad prometido por la industria maquiladora, Bellever Sáenz encuentra un elemento adicional que muestra otra arista útil de Ciudad Juárez: “el desierto configura una heterotopía, un espacio a la vez real e imaginado desde el que se genera una poderosa crítica a la utopía de orden y progreso sobre la que se asienta el proyecto cultural de la modernidad” (5). Las maquiladoras están rodeadas por el desierto juarense, por el desierto geográfico, pero también por la aridez de la desigualdad social y sobre todo, el desierto de la violencia de género. Bellever Saénz encuentra en la desolación del desierto una espacialidad heterogénea y aunque parezca contradictorio, su conceptualización funciona con la imagen mítica de Ciudad Juárez como lugar fundante de una modernidad tergiversada.

*La ciudad de las moscas* presenta a un “Fausto” desesperado por poder, pero en su boca, al continuar con la propuesta del pacto, también presenta una singular descripción de Ciudad Juárez: “Dejarías esos andrajos y te cubrirías con telas tejidas de oro y plata y piedras preciosas” (160). La caracterización de “Juárez” como una mujer andrajosa y pobre se relaciona con la Ciudad Juárez del imaginario colectivo como un lugar periférico y marginal a pesar de la presencia de la industria maquiladora. Esto, debido a su ubicación fronteriza con Estados Unidos, por el desierto que la envuelve y por la violencia de los últimos años.

También cabe la posibilidad de que “Juárez” sea el símbolo de muerte, de destrucción. En la obra se le caracteriza como una mujer de avanzada edad, lo que indicaría que su vida se encuentra en sus últimos momentos. Lo mismo ocurre con su ropa que se ha convertido en andrajos, y lo que permanece de ambas no son más que estragos. Si se añade a su figura el que se encuentra rodeada de desierto, se puede deducir que tanto la persona de “Juárez”, como su

ubicación geográfica confirman que los hechos violentos que se dan en Ciudad Juárez no son otra cosa que signos de su inminente destrucción. Lo mismo proyectan los andrajos de “Juárez”.

Sergio González Rodríguez señala que “the spectral impression of a city surrounded by desert [...]the city as a backyard [...] *Traspatio* suggests a whole history of what it means to be a backyard, a place of obsolete things-for rejects, discards, and for enterprises that can be run more cheaply south of the border” (218). Entonces, si “Fausto” ofrece a “Juárez” mejores vestimentas y joyas, en verdad la oferta a la ciudad es la de poder salir del estereotipo de “traspatio” que González Rodríguez y después Sabina Berman<sup>144</sup> le otorgaron a la ciudad. Sin embargo, *there's a catch*; es la gran industria industria de ensamblaje maquilador la que construye a n Ciudad Juárez como un “traspatio”.

En el “traspatio” los espacios modernos urbanos se combinan con asentamientos poblacionales irregulares y llenan el territorio juarense. Para González Rodríguez: “sporadic greenery, irregular asphalt, dirt streets that alternate with the efficiency of machines, telecommunications, modern services, vanguard industry. A prosthesis of concrete, high technology, rubbish in the urban wastelands adorned with plastic; potholes, oxide and rags” (218). El contraste entre tecnología y pobreza, así como entre producción y desecho es parte de los “daños colaterales” del establecimiento de la industria maquiladora en Ciudad Juárez. En este contraste de riqueza y pobreza sabemos que quienes generan la riqueza de Ciudad Juárez son sus

---

<sup>144</sup> En el guión de la película *Traspatio* (2010), Sabina Berman representa la ciudad como un “tiradero”. En ella “Blanca Bravo (Ana De la Reguera) es una policía idealista. Recién llegada a Ciudad Juárez se enfrenta a la epidemia local de asesinatos: cada mes aparecen en promedio dos asesinadas. Todas, jóvenes y bonitas y la mayoría de las obreras de la maquila. La gente habla de un asesino serial. Blanca se dedica a investigar los asesinatos con tesón. Su investigación la llevará a descubrir una sociedad en discordia en la que falla el Estado y donde la sociedad, invadida de fatalismo e indiferencia, falla también. Pocos quieren ver qué sucede a su alrededor; prefieren mirar a un lado y seguir con sus vidas, como si nada pasara. Pero Blanca observa lo que sucede, actúa en consecuencia y de pronto se ve cara a cara con el horror” (Caballero 2). Respecto a esta película y otras más que tocan el tema de los feminicidios, véase el artículo “Transnational Narratives, Cultural Production, and Representations: Blurred Subjects in Juárez, México” (2011) de María Socorro Tabuenca.

obreros y obreras, para los cuales no hay beneficios adicionales y, lo que es peor, pasan a convertirse en sujetos particularmente marginados y susceptibles al peligro. Esto lo vemos ilustrado cuando Socorro Tabuenca habla sobre las características socioeconómicas de las obreras asesinadas y dice que ninguna contaba con “transporte público o privado que pudiera recogerlas o regresarlas en un sitio cerca de su casa” (“Espejos, fantasmas y violencia” 135).

El panorama descrito por González Rodríguez y los señalamientos de Tabuenca Córdoba, remiten al papel crucial que pasaron a tener los lotes baldíos (comprendidos como grandes extensiones de tierra, vacíos y sin uso), ya que los tramos de terreno que separaban a las colonias que habitaban sus trabajadores estaban deshabitados y sin vigilancia. La peligrosidad del lote baldío y la necesidad de los trabajadores transitarlos para acceder al transporte público o a sus casas, quedó manifiesto especialmente para la población más vulnerable: las mujeres. Tabuenca Córdoba señala que en los casos de las mujeres asesinadas a manos de uno o varios asesinos seriales “[...] La generalidad fue encontrada a las afueras de la ciudad, en espacios abiertos, en vastos terrenos deshabitados, como ‘Lomas de Poleo’, ‘Lote Bravo’. ‘Campo Algodonero’, o el ‘Cerro del Cristo negro’” (135). Como complemento vemos que los lotes tienen un doble significado: son espacios donde se infiere que algunas mujeres fueron privadas de su libertad, y son sitios donde un número importante de mujeres fue abandonado después de haber sido violadas y asesinadas.

En *Tlatoani* no se hace mención específica a un lote baldío, pero sí de un espacio de deshecho y sin vigilancia. Cuando Quintero intenta convencer a Frye de asesinar a Marta, le comenta: “te llevo a explorar, para que premedites sobre el terreno. Cerca de la ciudad hay un buen tiradero que ha caído en desuso” (Tovar 306). Con esa frase, el personaje muestra que los espacios abiertos y abandonados funcionaban fuera del bar Tlatoani como un vertedero de

cuerpos. En *La ciudad de las moscas* la situación no es distinta. Como vimos en el primer capítulo con “La mujer que busca” y “El hombre del baldío”, en ella se refieren las problemáticas de seguridad y el tipo de dominación que se ejercía sobre las mujeres en estos espacios “tierra de nadie” por parte de los hombres pertenecientes a grupos criminales. Aunque es un territorio tradicionalmente falto de propiedad y, por consiguiente, falto de leyes (es tierra de nadie), en la obra se convierte en un espacio liminal. Por un lado, se encuentra vinculado a “El hombre del baldío” quien lo resguarda y domina. Por otro lado, es un espacio vedado para “La mujer que busca”. Julia Monárrez Fragoso en su artículo “Uso y recuperación del espacio público y los lugares de esparcimiento para las mujeres y los hombres en Ciudad Juárez, Chihuahua” explica que este tipo de tensión entre los dos personajes en relación con el espacio del lote baldío no es nada extraño, sobre todo porque “las mujeres tienen una socialización acerca de la violencia sexual que pasa directamente por su cuerpo, y estos lotes baldíos -en la memoria y en la experiencia de las mujeres- se prestan para que los agresores cometan crímenes contra las niñas, las adolescentes y las mujeres” (159). El lote baldío es un espacio que no sólo le es negado a “La mujer que busca” por ser un espacio público, sino que además es un territorio en el que se maximiza su vulnerabilidad, mientras que favorece la dominación masculina.

César M. Fuentes y Sergio Peña Medina manifiestan que “los espacios [públicos] adquieren un simbolismo que le dan las varias subculturas que habitan la ciudad. Las calles como un espacio público pueden ser apropiadas para llevar a cabo actividades que se desvían de las normas [deviant behavior] socialmente aceptables (v.g. prostitución, comercio informal o criminal)” (36). El lote baldío, como espacio que por “no pertenecer a nadie” carece de reglas, de vigilancia y de infraestructura (alumbrado público) es el lugar idóneo para asesinar a aquellas personas que como “La mujer que busca” tienen que estar ahí, ya sea para esperar el transporte

para trasladarse de su hogar al trabajo, o también, para realizar alguna transacción relacionada con actividades ilícitas. Por lo anterior, la probabilidad de que en el lote baldío los asesinatos y feminicidios proliferaran es en efecto, mayor. En la obra, igualmente se muestra el uso del baldío como una micro representación de Ciudad Juárez; un “traspatio” de donde el crimen organizado “cosecha” cuerpos de mujeres jóvenes trabajadoras de la maquila. Asimismo, el baldío ejemplifica la forma en la que las obreras tienen que soportar inseguridad fuera de su trabajo, en el trayecto a sus hogares, así como vejaciones que sufren dentro de la fábrica con jornadas extra y un ínfimo salario.

“Juárez” se niega a pactar con “Fausto”. Es decir, se niega a creer en la promesa de que la inversión extranjera de verdad puede cambiar la situación social. Además explica que ella también cree que Ciudad Juárez está convertida en un “traspatio” ya que:

JUÁREZ: [...] Aquí gobierna la ilegalidad. Las parcas tejedoras ordenan el destino, pero aquí se arma, se desarma, se ensambla y se maquila. Aquí se maquila el poder, la impunidad y no hay protestad humana ni divina que juzgue los actos. (Hernández 160)

“Juárez” utiliza la referencia mítica de las “parcas tejedoras” para explicar la razón de ser de la sociedad juarense y así reitera el mito del progreso y la modernidad fallida de la maquila en Ciudad Juárez. Como Cloto, que hila, Láquesis que devana y Átropos que corta el hilo de la vida del hombre (RAE), en la Ciudad Juárez de las obras se “arma (n), desarma[n], se ensambla[n] y se maquila[n]” (160) las vidas de las mujeres en las calles, las fábricas, los lotes baldíos y bares. Las “parcas tejedoras de Ciudad Juárez” encargadas de hacerlo también son tres (y todas son representadas por hombres en las obras): el Estado, la maquila y el crimen organizado, aunque no necesariamente funcionen en ese orden.

Ciudad Juárez se convirtió en la capital de la industria maquiladora hace tiempo<sup>145</sup>, pero las fábricas, con su procedencia extranjera y a su carácter global<sup>146</sup>, no se han apegado a las leyes estatales. Como la maquila obedece a sus propias reglas y hace que el Estado (necesitado de inversión) también lo haga, es una de las tres parcas que le arrebató el poder a “Juárez” en *La ciudad de las moscas*. Con referencia a lo que sucede en la realidad de Ciudad Juárez y que se manifiesta en las obras, Ileana Rodríguez señala que:

I subscribe to Alfredo Lima's thesis that *maquilas maquilan lo social*: that is, *maquilas* produce the social. The vectors or indicators of this production are rendered evident in the set of transformations shaped by *maquilas*. *Maquilas* produce migrations, demographic saturation, urban restructuring, reordering of gender relations, sociocultural segregations, and overall disorder (167).

La idea de las maquiladoras como “tejedoras de la realidad juarense” está relacionada con la dominación y explotación del territorio en el que se instalan, al igual que con la de los cuerpos femeninos que prestan su mano de obra en pos de la generación de activos de la empresa. Dentro de la dominación física se sacrifica el valor humano para priorizar las ganancias económicas de las “parcas tejedoras”<sup>147</sup>. Jessica Livingston lo ejemplifica al mencionar que

before hiring new female employees, managers require medical exams and often inquire about their employees' sexual activities. Pregnancy tests are routinely administered. Mexican law requires social security coverage of pregnant women during the third trimester, and the maquiladoras would have to pay. Therefore, any woman who is pregnant is dismissed or harassed until she quits (62).

Livingston expone que en el momento en el que la mujer comienza a trabajar en la industria maquiladora, deja de ser la dueña de su cuerpo y se convierte en parte de la maquinaria necesaria

---

<sup>145</sup> Diana Washington Valdez recuerda que “Jaime Bermúdez, un exalcalde de Juárez fue el arquitecto del Programa de Industrialización Fronteriza en 1965 y [que] trajo consigo cientos de maquiladoras a las ciudades fronterizas, como parte de un plan de revitalización económica. La maquiladora reemplazó el antiguo Programa Bracero para trabajadores emigrantes. La población de México estaba creciendo y el país requería de fuentes de empleo [...]” (38)

<sup>146</sup> Para más información acerca de las ciudades globalizadas, una propuesta de clasificación y los elementos que las definen, véase los libros *The Global City: New York, London, Tokyo* (1991) y *Globalization and Its Discontents* (1999) de Saskia Sassen, entre otros.

<sup>147</sup> En *Disposable Women and Other Myths of Global Capitalism*, Melissa W. Wright explica que “woman turns into a form of industrial waste [...]” (2).

para generar dinero<sup>148</sup>. Asimismo, la lectura de Ileana Rodríguez abona a lo que Melissa Wright había considerado como elementos necesarios para la instauración de un mito. En este caso, también Rodríguez coincide con Wright respecto a establecer de normas de género, segregación territorial y, sobre todo, el fatalismo que explica el caos imperante.

Así, la maquiladora “ensamblará” la vida de las obreras desde el interior de sus instalaciones, aún y cuando funcionamiento involucre ilegalidad, caos, jerarquización y normalización (todos creados a partir del espacio mítico) de la pérdida del valor humano de las mujeres. Ésta se proyecta en las condiciones laborales en las que trabajan las obreras, entre otras, las empresas les imponen horarios extendidos, sueldos bajos y escasez de prestaciones. La falta de certeza laboral es un factor clave: las mujeres corren el riesgo de perder su trabajo si no cumplen con alguno de los requerimientos de la fábrica, aunque ello implique dejar sin sustento a su familia<sup>149</sup>.

Sobre este mismo tema, Melissa Wright ha aseverado que: “each woman is easily replaced by someone of equal talent. The logical outcome of such reasoning thus enforces the normative idea that each Mexican woman is individually disposable—not worth training, not becoming more valuable to her employer over time, but instead always on the way out of a job only to be replaced by someone else just like her” ( 17)<sup>150</sup>. El hecho de que las mujeres sean

---

<sup>148</sup> En la novela *Sangre en el desierto* (2008) de Alicia Gaspar de Alba también se ejemplifican este y otro tipo de métodos que utiliza la industria maquiladora para controlar los cuerpos de las obreras.

<sup>149</sup> Cirila Quintero Ramírez, quien ha estudiado profundamente este tema afirma: “El uso de mujeres en las maquiladoras mexicanas ha estado relacionado con la conformación de un tipo ideal de trabajadora por parte de la industria que contrata -o despide- a mujeres de acuerdo con sus necesidades productivas. Además de esta inestabilidad laboral, el trabajo maquilador ha aunado a sus características la precariedad [...]” (196).

<sup>150</sup> Para más información sobre el papel de la mujer obrera en las fábricas véase el artículo incluido en el libro *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México* (2007) compilado por Julia Estela Monárrez Fragoso y María Socorro Tabuenca Córdoba, “Trabajo femenino en las maquiladoras: ¿explotación o liberación?” de Cirila Quintero Ramírez y el libro *Disposable Women and other Myths of Global Capitalism* (2006) de Melissa W. Wright.

concebidas como mano de obra desechable apoya su desvalorización, ya de por sí presente como tal en la ideología de la sociedad juarense representada en las obras a través de los personajes masculinos.

Además, la pérdida del valor de la vida humana no sólo está dada por la maquiladora, también hay, como “Juárez” lo dijo, otras “parcas tejedoras [que] ordenan el destino” (Hernández 160) de la ciudad en las obras. Aunque “Juárez” coincide con Ileana Rodríguez al afirmar que la maquiladora es uno de esos “tlatoanis” que “maquila lo social” (Rodríguez 167), también lo hace con Quintero de *Tlatoani*, quien identifica como los “meros meros maromeros”, los “bosses” de Ciudad Juárez a otras dos “parcas tejedoras”:

FRYE: Hasta donde yo le entiendo, teniente, parece que estuviera usted hablando de la voluntad de los dioses.

QUINTERO: Digámoslo así, si usted quiere. Pero no [...] Tiene que ver, tiene que ver. Le estoy pintando el escenario. El desierto, las fábricas. Los caminos que cruzan el desierto. Los camiones que van por los caminos cargados de...De chiringuito, entre otras cosas útiles y necesarias (*Beben*). ¡Ahhh...! Pues sí, así es la cosa. Los hombres trabajan en el tráfico, las mujeres en la maquila [...] ¿Pero qué le estaba diciendo?

FRYE: Me hablaba del estado de crimen que según usted prevalece en Ciudad Juárez...

QUINTERO: Ah, sí...Pues eso, ¿no? El tráfico, la maquila. De esos dos poderes depende todo, por ellos vivimos: son nuestros dioses, si usted quiere, pero no es su voluntad que se hagan estos sacrificios, por más que lo permitan- digo, sus motivos tendrán (Tovar 300).

Quintero asegura que uno de los “tlatoanis” de Ciudad Juárez, además de la maquiladora es el tráfico y especifica que es un trabajo de hombres<sup>151</sup>. No sorprende que Ciudad Juárez sea un espacio de ilegalidad y tráfico de personas o drogas; su ubicación fronteriza con Estados Unidos es una de las principales razones.

Diana Washington describe la inserción del crimen organizado en Ciudad Juárez:

el cártel del narcotráfico fue el factor más determinante para enviar a la frontera al borde del desastre. Bajo el mando de los hermanos Armando y Vicente Carrillo Fuentes,

---

<sup>151</sup> “El Buitre” y “Los tatuados” de *Jauría* encarnan a los hombres que a falta de empleo, son reclutados por grupos criminales que asesinan y trafican. Mientras que también se muestra a la mujer como trabajadora de la maquila por antonomasia.

procedentes del estado de Sinaloa, cuna del tráfico de drogas, su influencia corruptora y sus prácticas de terror marcaron la década de los noventa. Después de pelear el control de la “plaza” (nombre con el que se conoce a los corredores de la droga), los hermanos transformaron al comercio de la droga en una gran corporación con ganancias calculadas en miles de millones de dólares. Los jefes antinarcóticos de Estados Unidos y México también responsabilizaron a este sindicato de cientos de desapariciones y muertes sin esclarecer. Nadie en México investiga muchos de sus crímenes. El cartel ha logrado convertir casi cada asesinato en misterio (93)

La actividad delincriminal encontró en Ciudad Juárez el espacio propicio para su desarrollo ya que, la industria maquiladora, que era la principal generadora de empleo, ofrecía pagos muy bajos a sus trabajadores, por lo que las personas necesitaban encontrar labores extras que generaran ingresos suficientes para garantizar el bienestar familiar. Por otro lado, mientras las fábricas preferían mano de obra femenina, los hombres encontraban complicado conseguir trabajo formal. La economía local no permitía la abundancia de negocios privados y el estado también fallaba al proveerlos. Es así como se facilitó para los cárteles de droga y grupos del crimen organizado incluir en sus filas fuerza laboral que había sido rechazada o desaprovechada tanto por el Estado como por las industrias.

La historia de vida de “El Buitre” y “Los tatuados” afirma como verdadera la división de Quintero sobre el campo laboral juarense en dos grandes sectores, la maquiladora y el tráfico. El tráfico, a pesar de pertenecer a la categoría de la ilegalidad, es un mercado en expansión:

TATUADO 2: Si se trata de cruzar la línea...

¡Somos polleros!

TATUADO 1: Que alguien estorba...

¡Gatilleros!

TATUADO 2: Al que sea:

Amigo, padre, hermano, camarada

¡Lo quitamos de enmedio!

TATUADO 1: ¡Sin compasión!

TATUADO 2: ¡Sin remordimiento!

TATUADO 1: ¡A tres caídas y sin límite de tiempo!

TATUADO 2: ¡La banda es la única que no podemos traicionar.

TATUADO 1: Los de la cruz estamos en todas partes.

TATUADO 2: ¡De costa a costa!

TATUADO 1: ¡De frontera a frontera!

TATUADO 2: Traficamos toda clase de mercancía.

TATUADO 1: Ladrillos

TATUADO 2: Armas (Mijares 218)

El grupo al que pertenecen los tres personajes se dedica al tráfico que, tal como Quintero lo describió, tiene varias divisiones. En Ciudad Juárez los grupos criminales trafican con la vida, llevan a las personas de un lado de la frontera a otro, de la vida a la muerte y del empleo formal al ilegal. Nuevamente, la vida pierde su validez, si antes ya se había visto que las personas se pueden animalizar, cosificar, silenciar y desaparecer, en el tráfico, la vida se convierte en mercancía. Su valor es el mismo que se le da a la droga e incluso, no hay escrúpulos ni siquiera para el asesinato de familiares (como sucede con “El Buitre” y su esposa).

La tercer “parca tejedora” a la que se refiere “Juárez” sin duda alguna, responde a la disputa política y de gobernabilidad que se libra en Ciudad Juárez. Quintero de la obra *Tlatoani* una última vez, es la voz que muestra concretamente a la última parca: “QUINTERO: Pues esto que le digo. Figúrese habitar entre el desierto y la frontera, sirviendo a esos dioses y viviendo de sus migajas; no ser propiamente ni de aquí, ni de allá ni todo lo contrario, existir como al margen del mundo, despatriados, sujetos al capricho de tal o cual tlatoani local...” (Tovar 300). Para Quintero el tercer y más poderoso “tlatoani”, la parca que corta el hilo de las vidas de las personas, es el poder estadounidense. El tráfico de drogas y de personas se enfila hacia ese territorio. De igual forma, las empresas maquiladoras son en su mayoría, inversiones extranjeras. En este sentido, mientras Estados Unidos propaga el mito de la prosperidad en su territorio, en el mexicano deja un ambiente caótico colmado de muertes. Muertes por luchas territoriales de pandillas, muertes por el tráfico o muertes ocasionadas por la degradación de la figura femenina en la maquiladora. Muertes de un Estado desdibujado.

Así, Estados Unidos aprovecha la frontera mexicana como un lugar donde lo imposible es permisible. María Socorro Tabuenca habla al respecto “The hegemonic state maintains old structures of lies and concealment and failed to keep its main duty: the protection of its citizens, especially the most vulnerable, such as the low-income women of Juarez” (“Femicide and the State” 129). La descripción de Tabuenca remite a la mencionada metáfora de Ciudad Juárez como un enorme lote baldío, falto de autoridad que abre las puertas para que fuerzas externas instauren ahí su dominio. El Estado pierde fuerza ante los demás “tlatonís” que se fortalecen rápidamente y los ciudadanos quedan desprotegidos. No sólo falta autoridad para prevenir la violencia, sino también para evitar que más personas se sumen a este estado caótico.

El Estado no sólo abandona a las posibles víctimas, también a los posibles victimarios: “QUINTERO: ... Todo eso a la fuerza deshumaniza [...], y entonces a la gente le da por estas cosas, y el tlatoní las tolera y entonces se hacen costumbre, como si dijéramos usanza de la región, ¿ve usted?” (Tovar 300). Es la incertidumbre que los pobladores del territorio juarense experimentan cotidianamente: ¿quién es el poder dominante?, ¿a quién tienen que seguir? y ¿quién establece las reglas del juego? Al observar a un Estado ausente y escasez de trabajo, las personas, finalmente se inclinan hacia la delincuencia, lo mundano y permisible. Norman Fairclough retoma a Garfinkel y detalla que “we live in a world of common sense, of the everyday life, which is constructed completely upon the base of presumptions and expectations that control society's members, such as their interpretations of other's action” (70). Para Quintero, tener una “everyday life” entre las fronteras de la vida y la muerte, lo permisible y lo prohibido, entre poderes dominantes y territorios heterogéneos es la razón por la que desaparecen las expectativas de Ciudad Juárez, la razón por la que se vuelve un fracaso de la modernidad.

Ciudad Juárez como espacio liminal permea en las identidades de los personajes en todo momento y es con el cruce de las “tres parcas tejedoras” o “tlatonis” que esa liminalidad funciona como para la generación de un lugar caótico. Si bien, las maquiladoras prometían traer poder económico a la ciudad, la verdad es que los empleos que ofertan han creado condiciones de precariedad para sus trabajadores y también para aquellos a quienes se les niega la oportunidad de convertirse en parte de ellas. Además, la ubicación geográfica que sitúa a Ciudad Juárez como punto de encuentro entre dos gobiernos, culturas y dinámicas comerciales hará de la ciudad un espacio propenso a ser invadido por el crimen organizado. Finalmente, tanto el tráfico como la maquiladora son imágenes míticas que prometen prosperidad a primera vista, pero que a la larga, generan disparidad y violencia a todos los niveles como se ha apreciado en *Jauría*, *Tlatonis* y *La ciudad de las moscas*.

Ciudad Juárez es pues un estado fallido. También es una ciudad mítica. En su espacio actúan fuerzas hieráticas que no sólo presentan ejemplos de conducta, sino que funcionan como “titiriteros” al disponer del espacio y de la voluntad de las personas. Las tres “parcas” combinan la leyenda negra de Ciudad Juárez, con la ideología patriarcal y el deficiente gobierno para hacer de la ciudad un espacio caótico donde los personajes prácticamente son obligados a realizar acciones malvadas. Este ambiente desolador se verá exponenciado cuando la maldad alcance una representación radical e invada a *La ciudad de las moscas* en forma de una plaga apocalíptica.

### **3.3. APOCALIPSIS EN EL DESIERTO**

En la primera parte del capítulo, a partir de conceptos propuestos por Mircea Eliade, se analizó el espacio mítico en la obra *La ciudad de las moscas* y se contrapunteó con la Ciudad Juárez de

*Jauría y Tlatoani*. Para hacerlo, recurrí al estudio de los personajes como elementos esenciales para la caracterización mítica del espacio. No obstante, en esta segunda parte se explorará una variación del espacio mítico originario (y sus arborescencias), para lo cual se partirá de una nueva definición.

María Moliner conceptualiza el término “mito” como la “representación deformada o idealizada de alguien o algo que se forja en la conciencia colectiva” y ahonda al decir que es “cosa inventada por alguien, que intenta hacerla pasar por verdad, o cosa que no existe más que en la fantasía de alguien” (Diccionario de uso del español tomo II). Estas definiciones guardan relación con las incluidas en el Diccionario de la Real Academia Española, una de las cuales señala que es una “persona o cosa a las que se le atribuyen cualidades o excelencias que no tiene, o bien, una realidad de la que carece” (RAE).

A partir de aquí, el espacio mítico de la obra que interesa a esta sección es aquél donde se refleje una realidad deformada de Ciudad Juárez. En este sentido, la palabra “deformada” irá de la mano con palabras como sobre-dimensionalidad, extremo y generalización. Tomando como base los conceptos anteriores sobre el mito y el espacio Viguera-Fernández afirma “desde el momento en el que Ciudad Juárez se constituye en ciudad del crimen, en *locus amoemus* del mal o, en expresión mía, en una “Disneylandia para psicópatas”, Ciudad Juárez transmuta sus señas de identidad reales para transformarse en espacio mítico” (46). Viguera identifica un punto claro en el que Ciudad Juárez se convirtió no sólo en espacio literario, sino también en espacio mítico: “desde el momento en el que Ciudad Juárez se constituye en una ciudad del crimen” (46). Si se intenta ser más específicos al respecto, incluso podría afirmarse que Ciudad Juárez se convirtió en “ciudad del crimen” con el inicio de los feminicidios.

Los feminicidios y la violencia, particularmente la guerra de cárteles de la droga que se desató posteriormente en Ciudad Juárez le ganaron los apelativos de la “capital de feminicidios”, “la ciudad que devora a sus hijas”, “epítome del mal”, o “la ciudad más violenta del mundo” (“Espejos, fantasmas y violencia” 136). Igualmente generaron coberturas mediáticas, crónicas, reportajes, documentales y una amplia producción literaria. Todas estas producciones se preocuparon por reflejar la precariedad y la violencia de Ciudad Juárez de manera simplista y generalizante que olvidaba las complejas condiciones sociales, políticas y económicas que actuaron como caldo de cultivo para el surgimiento del nuevo estado de cosas. Lo anterior contribuyó a la creación del espacio mítico juarense en el imaginario colectivo moderno, junto con la fama de “la ciudad del vicio y la perdición” que se le había asignado desde el surgimiento de la “leyenda negra” de los años 20 del siglo pasado.

Para ampliar lo anterior, en este apartado se analizará la forma en la que Virginia Hernández retrata el espacio mítico moderno de Ciudad Juárez. Uno de los recursos que la dramaturga utiliza es la inserción de descripciones en voz de “Juárez” quien será el espacio-personaje y figura central de la obra.

En un principio, “Juárez” tiene una larga participación que ofrece indicios sobre el ambiente que se manejará en la obra. Su discurso es una mezcla de lamentos y reprimendas hacia los habitantes de la ciudad<sup>152</sup>. A través de “Juárez” describe lo que parece ser una casa abandonada: “los platos y las ollas están hasta el tope. Los cuartos inundados” (Hernández 149). La imagen de la casa funcionará como metonimia de Ciudad Juárez, donde el crimen organizado, el estado fallido y los feminicidios conforman una fatal mezcla que lleva a la ciudad al desorden-

---

<sup>152</sup> Aquí analizo la figura de “Juárez” como hilo conductor del apocalipsis. Sin embargo, de acuerdo con la forma de actuar del personaje, también podría estudiarse como indicador del tiempo cíclico, ya que cabe la posibilidad de un renacer del personaje, de la ciudad y del resto de los personajes una vez que la plaga de insectos haya desaparecido.

anarquía. Al presenciar el desolador escenario, “Juárez” incita a la población a actuar para “limpiar” la ciudad: “¡Levántense, les digo! ¿Es que no se cansan de no hacer nada?” (Hernández 149).

El personaje se muestra especialmente preocupado por la suciedad de la casa y la invasión de las moscas: “[...] ¡Podredumbre! Las moscas señorean. Por lo menos quítenselas de la cara.” (Hernández 149). La mención de “Juárez” sobre las moscas que invaden y dominan el espacio de la casa se encuentra interconectada con la parte de la obra en la que aparecen “La chica” y “El asesino” ya que la mujer asesinada sufre una transmutación y se convierte en mosca que persigue a su perpetrador.

La ficción dramática toma a las moscas como el símbolo de la podredumbre de la casa y la descomposición de la ciudad. Los restos de comida generan un desagradable olor que las atrae. Algo similar sucede con los cuerpos de las mujeres asesinadas y abandonadas en lotes baldíos o en el desierto y con las víctimas de la lucha contra el crimen organizado. Las moscas invaden ambos espacios, porque ellas son los insectos de lo “descompuesto”, de lo “podrido”, son insectos mortuorios. “Juárez” no las soporta y abre la puerta para que salgan, pero eso resulta ser contraproducente: “pues nada, que abrí la puerta y entraron miles más, ejércitos de ellas. ¡Caramba! El cielo estaba cuajado de puntos negros. No se podía ver más allá de las narices, pero lo peor fue la pestilencia” (Hernández 150). La tentativa de “Juárez” de eliminar a las moscas es adversa. En lugar de eliminar las moscas, contribuye a multiplicarlas. Así, la obra parece señalar que deshacerse de la plaga de insectos es más complejo de lo que parece y que las soluciones simples o lógicas quizá no sean suficientes para ponerle fin a su invasión. Este error le será cobrado posteriormente por las mujeres que ven su imagen en las moscas.

Si en la historia de “La chica” y “El asesino”, la presencia de las moscas se convierte en un calvario para “El asesino” al hacer que la voz de las mujeres asesinadas se escuche fuertemente; para la sociedad hacia la que se dirige “Juárez” las moscas no tendrán relevancia. Pareciera que se encuentra sumida en un letargo la acción es impensable. Las moscas aquí no tienen voz, sin embargo, la autora añade un elemento del teatro clásico al incluir un coro de mujeres que tienen dramáticas intervenciones aunque de manera esporádica y que aportan esa voz otrora faltante. No obstante, su voz no es escuchada por nadie. Esto frustra sus intenciones de luchar contra la realidad juarense: “CORO DE MUJERES: Hermanas, debemos continuar. ¡Ay de nosotras, que nadie se conmueve de nuestro infortunio! Más nos teme el hombre que al infierno mismo y nos da con la puerta en las narices si osamos pedir la caridad de un poco de agua y pan” (Hernández 167). En este diálogo, las mujeres asesinadas perciben, igual que “Juárez” el desinterés ciudadano.

“Juárez” intenta alentarlas a no abandonar su lucha por despertarlos: “JUÁREZ: ¡Flojas! ¡Débiles de cuerpo y alma! ¿Se dan por vencidas con tan poco? [...] deberían de recorrer el universo clamando venganza” (Hernández 167). En contraste con lo anterior, el coro de mujeres no muestra simpatía por “Juárez”, lo que es más, la culpan de su condición:

CORO DE MUJERES: ¡Ah, Juárez, maldita entre las malditas! Por ti habremos de seguir penando, no habrá reposo hasta que aplaquemos la furia que tú, negligentemente liberaste [...] ¡Cierra tu boca, Juárez! A ti, menos que a ninguna, te corresponde emitir una sola palabra, una sílaba, un murmullo siquiera. ¿A quién si no a ti, se le pudo escurrir de las manos el futuro, la prosperidad de la prole que habitaba la tierra prometida? ¡Ruina, desolación, muerte! Eso fue lo que provocaste. Mira a tu alrededor y calla, ingrata, si es que queda en ese pedazo de carroña que es tu corazón, un rescoldo de vergüenza todavía (Hernández 167).

Los reclamos de las mujeres asesinadas hacia “Juárez”, a pesar de su apoyo demuestran, que al saberse víctimas inocentes, necesitan encontrar un verdadero culpable. Para ellas, los responsables no son tanto sus asesinos, sino el espacio que los habilitó para actuar contra ellas.

El intento de “Juárez” de “abrir la puerta” para que las moscas salieran de la casa, se traduce pues, en el intento de aminorar la pobreza, el desempleo y la violencia con la apertura a prácticas económicas y sociales que a final de cuentas, resultaron contraproducentes para las mujeres. De ahí que “Juárez” sea, al menos para ellas, la culpable de sus destinos. Asimismo, “Juárez” será responsable por no moldear una población más humana y sensible. Una población que se preocupe por ellas.

En este sentido, la sociedad juarense en *La ciudad de las moscas* retoma la actitud presentada por Quintero en *Tlatoani* de Juan Tovar. Para él, “sin duda hay, pero ora sí que Dios sabrá”. (Mijares 293), esto, refiriéndose a las razones o a los culpables de los feminicidios. La oposición de Quintero para aclarar la situación caótica de Ciudad Juárez lo lleva a perpetuar la maldad, que ya de por sí rodea la ciudad.

Al ver que los ciudadanos no dan respuesta a sus plegarias, “Juárez” le habla al público y refuerza los puntos de encuentro entre Quintero y la ciudadanía al explicar que:

se los dije. No me hicieron caso. El enjambre creció y ellos no se movieron. El animal que era todas juntas, invadió los techos, manchó con su excremento la ropa blanca de las camas, y ellos no se movieron. Apenas alzaron la vista. Y balbucearon: son tus nervios. Y se volvieron a quedar quietos (Pausa). Son tus nervios. Y se volvieron a quedar quietos (Hernández 149).

Los juarenses, al igual que Quintero, minimizan la situación caótica. Sin embargo, es esta minimización la que provoca que los insectos se multipliquen e invadan cada parte de la casa. Así como también causa que los feminicidios sigan en aumento. Es de esta manera que las mujeres asesinadas, transfiguradas en moscas amenazan con traer un final apocalíptico a la ciudad y también constituyen los cimientos del putrefacto ambiente. El preludio apocalíptico no llega a la obra sólo con el aumento de moscas, sino también por lo que ellas anuncian. En La biblia, se enumeran diez plagas, cada una de las cuales causó daños terribles en la población

egipcia. Cual pequeños apocalipsis, las plagas invadían el espacio y acababan con todo a su paso. “Juárez” menciona: “Dios ha destruido muchas ciudades, es su pasatiempo predilecto” (Hernández 150). Al igual que la plaga que atemoriza a Ciudad Juárez, una de las más destructivas en el relato bíblico fue la de las moscas. De tal forma, la plaga que sufre Ciudad Juárez puede tomarse como inequívoca señal del inicio de una época apocalíptica: “JUÁREZ: Las moscas nos invaden, vienen depositando miles de huevos, gusanos. ¡Es una plaga! ¡Es un castigo! ¡Arrepiéntete! ¡Arrepiéntanse!” (Hernández 150). Ese apocalipsis es un castigo que todos los habitantes de la ciudad tienen que sufrir. Primero por su comportamiento instintivo, luego, por su pasividad ante la injusticia. Reiteradamente “Juárez” se percata de lo que sucede antes que los demás e identifica señales complementarias para justificar su idea de que las moscas son sinónimo de apocalipsis.

Las señales apocalípticas se relacionan también con dos referencias míticas espaciales insertas en la obra. La primera es el lugar de donde viene huyendo “La mujer de Lot”, Sodoma y Gomorra; la segunda es Hamelín, del flautista. Rocío Galicia, indica que “Ciudad Juárez es-por los feminicidios perpetrados en su geografía- puesta en paralelo con Hamelín y Sodoma y Gomorra. Si bien Hamelín perdió a sus niños por la avaricia de sus autoridades, las ciudades bíblicas fueron destruidas por prácticas abominables a los ojos de Jehová” (48). El ambiente apocalíptico se había representado en las ciudades bíblicas que fueron destruidas a pesar de su prosperidad, por un mandato divino que condenaba a las orgías de sus habitantes. La vida de pecado despertó la ira de Jehová, quien hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego, destruyéndolas en su totalidad. Mientras que la ciudad de Hamelín fue castigada por el flautista porque después de haberlos librado de una plaga de ratas, las autoridades se rehusaron a pagarle

lo acordado, tal avaricia encolerizó al flautista, que se llevó a los niños de la población en venganza.

Si conjuntamos las historias, se podría comprender la situación de Ciudad Juárez, su enfrentamiento con la plaga de moscas. La comparación parece no sólo acertada, sino obligada. En Ciudad Juárez confluyen el desenfreno de los deseos pasionales (primero a raíz de la época del decreto Volstead y posteriormente, debido a los feminicidios) con los intereses económicos transnacionales materializados por las maquiladoras y por el crimen organizado que trafica drogas o personas. La figura femenina es el punto de intersección entre los elementos caóticos que desarrollaron una plaga destructiva.

La mujer es la mano de obra barata y dócil que las empresas transnacionales necesitan para prosperar. La imagen de la trabajadora desechable, reemplazable y por lo tanto, sin importancia, se aplica a todos los espacios sociales. Lo anterior, va de la mano con la “cosificación” de la mujer, en el aspecto sexual. Su cuerpo es objeto de deseo sobre el cual el hombre debe demostrar su hegemonía para luego desecharlo. En este contexto, la devaluación y el uso de las mujeres en busca de beneficios económicos, ególatras e ideológicos (patriarcales) que originaron la ola de feminicidios en Ciudad Juárez finalmente llegan a ser amenazados por la plaga de moscas. Después del exterminio de mujeres a manos de los hombres, la plaga de las moscas y el inminente apocalipsis es más que un castigo, es una limpia, una señal de que se ha alcanzado un límite. Las moscas anuncian un estado putrefacto de las cosas, muerte y desgracia, sólo que ahora, las mujeres no son las únicas receptoras.

Las dos ciudades comparadas con Ciudad Juárez presentan también irrupciones de algo sagrado, mágico o sobrenatural en sus historias, lo que fundamenta de alguna manera el mundo actual (Eliade 14) a través de establecer modelos de conducta humana (Eliade 10). Las historias

de Sodoma y Gomorra y de Hamelín son ejemplo de actitudes que deben evitarse e ilustran los castigos que el mal conlleva. Así pues, podrían insertarse también en la primera acepción del espacio mitológico. Esta flexibilidad de categoría que poseen las ciudades con las que se compara a Ciudad Juárez, termina por reforzar la transformación de la misma como espacio mítico moderno, porque esas son ciudades ya están condenadas, sin salvación. Si “Juárez” tiene alguna esperanza, Hernández, al igualarse con Hamelín y Sodoma y Gomorra, la configura como un espacio indudablemente mítico de muerte y devastación.

Como se mencionó en el capítulo sobre la identidad femenina, las moscas se vinculan con lo demoníaco o infernal: el demonio Belcebú recibía ofrendas de carne muerta, por lo que al descomponerse dichas ofrendas, tal cual la sociedad de “Juárez”, se llenaban de moscas. Hernández no pierde la oportunidad de señalar esta connotación negativa. Los personajes se vuelven heterogéneos: las moscas a pesar de ser víctimas, no son victimizadas, pero adquieren un tinte maligno, como señales apocalípticas, o como parte de la descomposición física de la sociedad. Las moscas aparecen después de realizar ritos de adoración a dioses en *La ciudad de las moscas*, pero en este ritual se atenta contra la ciudad por medio del asesinato de mujeres:

JUÁREZ: ¡Ay, ay! ¡De nuevo! ¡Dejarme en paz! ¡Qué martirio! ¡Un cordero es ofrecido en sacrificio!

“FAUSTO”: ¿Dónde?

JUÁREZ: Allá, en la encrucijada, donde reina la noche más oscura. ¡Ella espera con su jauría de perros fantasmales y aulladores! ¡Me duelen las carnes! ¡Me mutilan! ¡Me arrancan el alma! ¡Se beben mi sangre como si importara! ¡Se atragantan! (Pausa larga) ¡Se los dije, lo advertí y no me hicieron caso! El enjambre sigue creciendo. ¡Me duele, me duele! Preciso descanso” (Hernández 161)

“Juárez” se duele de los crímenes contra de sus mujeres. Ellas son asesinadas en calidad de ofrendas como parte de ritos para enaltecer la masculinidad de los asesinos. En *Jauría*, el asesinato de la esposa de “El Buitre” sirve para redimirlo a distintos niveles. Con la reacción de “Juárez” a estos asesinatos se comprueba que no es el espacio el que determina o permite

deliberadamente la proliferación de delitos, acción de la que el coro de mujeres la acusó. En *La ciudad de las moscas*, “Juárez” es un espacio inanimado y un personaje con iniciativa y voz, le es imposible hacer un cambio significativo dentro del deterioro de la ciudad.

Contrario a su deseo, las condiciones empeoran y la ciudad comienza su inminente destrucción:

JUÁREZ: ¡Llueve! Las calles se humedecen, se van quedando *desiertas* poco a poco, la gente se resguarda en sus casas, mientras el pavimento refleja las luces de la ciudad. ¡Qué espectáculo! El agua lava las paredes, los techos, los baldíos, los basureros, nadie ve que la lluvia se ha enrojecido al contacto con la sangre seca de las víctimas, nadie se percata, cierran puertas, ventanas, se arremolinan entre las frazadas y se disponen a dormir. Descansan...un día menos...mañana será un día menos [...] (Hernández 165) La ira de Dios sesga los montes, los valles, los mares y los ríos. Partió de un tajo la ciudad y desapareció la inocencia. Así: ¡zas!, de un solo golpe. Certero. Implacable. ¡No haber abierto la puerta!, me dieron los muy perezosos y se echaron un trapo en el rostro para que no les molestaran y siguieron durmiendo [...] (Hernández 150).<sup>153</sup>

Además de describir la inaplazable destrucción de la ciudad, “Juárez” cuestiona desde la violencia reinante y la actitud de las personas que se confinan en sus casas antes de solidarizarse con las víctimas y exigir a las autoridades el esclarecimiento de los asesinatos. La lluvia que tiñe de rojo las calles remite a un espacio en proceso de aniquilación. Jean Franco toma como préstamo una frase del libro de Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza* que ayuda a detallar la realidad social de Ciudad Juárez: “these headless societies are dominated by fear: they are societies in which advanced science and technology coexist with the most primitive elements-the sword, the scythe, the machete, the tourniquete, the knife” (228). Ciudad Juárez es una de las ciudades sin cabeza a las que González Rodríguez se refiere. En *La ciudad de las moscas* su representación no es distinta, en ella convergen la industrialización y la tecnología con actos bárbaros como los feminicidios como se ha visto en *Jauría* y *Tlatoani*.

---

<sup>153</sup> Las cursivas son mías.

Como se pudo apreciar en la primera parte de este capítulo, en Ciudad Juárez el miedo es implantado en los ciudadanos mucho antes de materializarse en actos violentos, delincuenciales o mortuorios. Las ideologías que sobreviven en la sociedad a través de generaciones no sólo dominan, sino que legitiman la violencia al justificarla como un medio para seguir perpetuando el orden establecido:

JUÁREZ: Historias. Inventos. Nada importante.

LA MUJER DE LOT: La verdad.

JUÁREZ: ¿Quién lo dice?

LA MUJER DE LOT: La historia.

JUÁREZ: Pero nadie la puede probar. Las palabras son hijas del viento. Van y vienen. Se menean como hojas secas. Conforman figuras caprichosas y responden a la conveniencia. La historia es nada más que eso: un puñado de palabras tejidas al interés del mejor postor. Ustedes mismos son productos de la lengua. Fueron hechizos para amansar la naturaleza humana, les han colgado milagritos que sirvieron como escarmiento a la desobediencia y al ansia de poder. La Mujer de Lot y “Fausto”, hitos de la doctrina basada en el temor”. (Hernández 165)”

Cuando “La mujer de Lot” intenta cambiar su imagen social, “Juárez” explica que aunque su historia sea verídica, es irrelevante, porque la idea que se tiene sobre ella es distinta. De tal forma, califica tanto a “Fausto” como a “La mujer de Lot” como medios para establecer una sociedad que funcione con base en terror y estereotipos.

“Juárez” explica de una manera más sencilla lo ya descrito por Fairclough sobre el sentido común y las ideologías. Al hablar de la caducidad de las palabras, “Juárez” por un lado les resta importancia, pero, por el otro, reconoce su significación: mediante las palabras no se construye la realidad, se construyen relaciones de poder y jerarquías que benefician a unos cuantos “tlatoanis”. Con el comentario final, “Juárez” confecciona una red de interdependencia entre la ideología, el miedo y la dominación, se ejemplifica el porqué de la consideración del espacio juarense como espacio mítico al ser configurador de actitudes.

Las escenas de *La ciudad de las moscas* correspondientes al espacio apocalíptico se encuentra matizada en su totalidad por un carácter fatalista. “Juárez” no logra hacer que la sociedad, “La mujer de Lot” o “Fausto” reflexionen sobre la situación juarense. Cuando trata de demostrar su inocencia frente al coro de mujeres, ellas también se niegan a creerle. Para finalizar, “Juárez” reflexiona: “fácil es culpar a una pobre oveja mientras se rascan el ombligo. Les falta pasión, eso es lo que sucede. Gimen y se alimentan a ciegas. [...] Si me fuera permitido hablar, diría yo dos o tres cosas que resolverían el dilema” (Hernández 167). Para “Juárez” el mayor inconveniente no es que se le quiera adjudicar la responsabilidad por todos los males que en su territorio ocurren, sino que, en general, hace falta que el resto de los personajes tomen la iniciativa de cambiar las cosas. Así es como “Juárez” identifica y expresa la peligrosidad de permanecer en la inactividad, sin reflexionar y sobre todo, sin actuar para cambiar aquello que evidentemente no funciona dentro de la sociedad.

En *La ciudad de las moscas* todo sigue su curso inevitable. El principal, la culminación del proceso apocalíptico. El momento cumbre de la maldad. Los personajes que se negaban a aceptar esta destrucción, reviran y exclaman: “LA MUJER DE LOT: (Observa a lo lejos la ciudad que se ilumina): Ya ha empezado. Los cohetes, las luces. La ciudad arderá muy pronto” (Hernández 170); “EL HOMBRE DEL BALDÍO: ¡Podredumbre! La ciudad se está muriendo, se está muriendo.” (Hernández 169). La desaparición de la ciudad provocará la huida de todos los personajes. Los únicos que no pueden irse, “Juárez” y “El coro de mujeres” se encuentran con una realidad aún más devastadora que la anterior: están solas y están destinadas al olvido.

La escena final es desalentadora. El aletargamiento de los personajes va desde la negligencia a la huida cuando la catástrofe de la ciudad es inminente. La posibilidad de enfrentar al mal, de luchar por el rescate de la ciudad nunca se plantea. Quintero en *Taltoani*, aseguraba

que algunas cosas se hacen sólo porque las personas tienen la oportunidad de imitar acciones o ideas. En *La ciudad de las moscas*, ningún personaje imita a “Juárez”, por lo que, al final, es ella la que imita a los demás. Cuando las voces del coro de mujeres que tantas veces despreciaron a “Juárez” la llaman “madre” y piden su ayuda, ella sólo atina a decir: “¡Déjenme en paz!” (Hernández 170).

#### **PARA REVISITAR EL ESPACIO.**

A pesar de que la historia en la que convergen “La mujer de Lot”, “Fausto” y “Juárez” está plagada de desesperanza y de acciones fatídicas, Virginia Hernández no deja de lado la línea de representación feminista sobre la que había construido a “La mujer que busca” y “La chica”. Tanto “La mujer de Lot” como “Juárez” se enfrentan al orden establecido e intentan cambiar la realidad circundante. Sin embargo, su voluntad es menor en comparación con la cantidad de elementos que las limitan, desde el incremento de las moscas hasta los discursos de poder que rigen a la sociedad

En este sentido, “Juárez” se muestra como un personaje de *La ciudad de las moscas* que ha comprendido y asimilado la realidad espacial de manera contundente. Es por esto que su rol de personaje-testigo provoca lamentaciones constantes ante las atrocidades que ocurren en su territorio y que además, presagian una era apocalíptica y también es la razón por la que a pesar de dichos lamentos, los demás personajes no logran concordar con ella.

El análisis del espacio donde se desarrollan las obras, especialmente *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández, se enfocó en los aspectos encargados de concederle un tinte mítico. En la primera parte, se analizó cómo la ciudad de las tres obras funciona como enjambre de ideologías y a su vez como distribuidor de las mismas. En este sentido el análisis de los personajes era un asunto obligado, pues según afirman Gaston Bachelard y Ricardo Gullón “el

espacio objetivo de una casa (sus esquinas, sus pasillos, su sótano, sus habitaciones) es mucho menos importante que la cualidad con la que está dotado poéticamente y que, en general, es una cualidad con un valor imaginario o visual que podemos nombrar o sentir” (Gullón 87). La cualidad poética que se le imprime al espacio dentro de las obras será un punto adicional creado por los personajes que en ella se desenvuelven. Así, la presencia de “La mujer de Lot” y “Fausto”<sup>154</sup>, sumerge a la obra en un primer nivel de simbolismo mitológico, el cual alcanzará su máximo esplendor con la instauración de su propio mito: los feminicidios como actos cuasi-sagrados, “inmemoriales” y trascendentales para las masculinidades.

El segundo nivel funciona de manera complementaria; en él se observa cómo las ideologías implantadas en los personajes y revisadas en la primera parte del análisis ha ayudado a construir una ciudad que se encuentra regida por tres poderes intocables y cuasi-sagrados, los cuales “maquilan” la realidad juarense. En este sentido, Ciudad Juárez se torna en un espacio mítico que prepara el terreno para el último nivel espacial, que será el de la instauración del mal dentro de la ciudad, así como la llegada de un castigo ejemplar para desintoxicar a los personajes y al espacio. El tercer nivel mitológico parte del punto en el que finalizaron las dos primeras partes del capítulo, es decir, en el que las ideologías más aterradoras para la sociedad alcanzan su punto cúspide.

No obstante, al no señalar una posibilidad de escape de los feminicidios, la violencia de género, la criminalidad y demás delitos, Virginia Hernández mantiene la imagen estereotipada de Ciudad Juárez como el epítome del mal. Roberto Bolaño, cuya consideración acerca de la realidad juarense era muy similar aseguró que para él Ciudad Juárez era su idea del infierno y

---

<sup>154</sup> Personajes mitológicos por ser modelos ejemplares en el espacio donde se desarrolla la ideología que rige a la sociedad y también por haber sido originados en tiempos irascibles (ya sea un tiempo ficticio-literario o un tiempo fundante-bíblico).

que además es “nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desazogado de nuestras frustraciones y de nuestra infamia, representación de la libertad y de nuestros deseos” (entrevista con Mónica Maristain). Ya que el espacio mítico rebasa los límites de la literatura y se inserta en el imaginario colectivo, Ricardo Vigueras señala que a pesar de haber sido Roberto Bolaño “no fue el primero en levantar los pilares del mito [de Ciudad Juárez], pero sí resultó ser el más trascendente” (“Edmond Baudoin” 146) con su novela 2666, y finaliza diciendo que “de haber conocido Juárez, nunca hubiera iniciado su novela con cierto epígrafe tomado de Baudelaire: 'un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento’” (“Edmond Baudoin” 147).

La representación espacial de Ciudad Juárez potencializa los aspectos negativos de la realidad, debido a que “parece que al mundo no le interesan otros aspectos de Juárez. Esos aspectos no son El Tema, y el Tema sigue siendo el de los feminicidios no resueltos y el de la sangría continua del narcotráfico. Juárez no es percibida por el mundo como una urbe realista, sino como una ciudad mito donde son posibles todo el horror y toda la injusticia” (“Representación en Luchadoras” 9). Virginia Hernández comprende lo anterior y es por eso que entrelaza figuras transgresoras, como también temas que ayudan a construir el espacio en mítico. Al combinar ambas aristas del espacio juarense, logra dar un retrato más complejo de la realidad, de los hechos.

## Conclusiones

En este trabajo realicé un análisis comparativo de tres obras que incluyen el feminicidio en Ciudad Juárez como su temática principal. Dividí el estudio en dos ejes principales: la construcción identitaria de los protagonistas a través de las subjetividades de género que los delimitan y la relación que guardan con el espacio, así como su aportación para posicionar Ciudad Juárez como un lugar mítico.

En *Tlatoani*, *Jauría*, y *La ciudad de las moscas* los personajes femeninos, más allá de obedecer las normas patriarcales, presentan identidades que desafían las reglas que intentan controlarlas. Los personajes femeninos se caracterizaron por su actitud desafiante. Sin importar si quien representa la autoridad es un personaje cercano para ellas, como con la esposa de “El Buitre”; o si es un personaje con el que no tenían ninguna relación, pero les representaba peligro como “El hombre del baldío” y “El asesino” para “La mujer que busca” y “La chica”. Marta de *Tlatoani*, a pesar de parecer un personaje sumiso frente a Frye y Quintero, al final se apropia del escenario como “Bárbara” y entona su postrimera canción, la cual incluye un desafío a los protagonistas (y a los hombres de la obra en general) y que le sirve como estandarte de emancipación y de otras mujeres que, como ella, se perfilan como víctimas del feminicidio por ocupar el espacio público dentro de Ciudad Suárez/Juárez.

Por el contrario, en *Jauría* de Enrique Mijares, la esposa de “El Buitre” y no tiene participación directa en la acción. Sin embargo, aunque carece de una presencia física y de un nombre, es precisamente “El Buitre” quien la introduce en la obra a través de su recuerdo como un personaje dominante. La esposa de “El Buitre” se posiciona como figura transgresora ya que al entrar a trabajar a una fábrica emprende el camino a la autonomía conyugal y social. Empero, al igual que Marta, también será silenciada por la figura masculina.

“El Buitre” asesina a su esposa frente a sus amigos y compañeros del grupo al que pertenece: “Los tatuados”, testigos del asesinato, se ven a sí mismos más como testigos de la humillación que la mujer le hizo a “El Buitre” cuando comenzó a trabajar en la maquiladora. “Los tatuados” son los incitadores para que “El Buitre” cometa el crimen contra su esposa y, al hacerlo, lo llevan a planear el feminicidio como un rito que le ayude a reafirmar su masculinidad frente a la mujer y dentro del grupo que lo acogió. El asesinato de la esposa de “El Buitre” es un castigo por su irreverencia, porque como Gloria Anzaldúa señala “if a woman rebels she is a *mujer mala*” (39). Además el crimen se convierte en una ofrenda para garantizar el paso de “El Buitre” al crimen organizado, dentro del cual las violaciones, el tráfico y los asesinatos son actividades cotidianas.

“La mujer que busca” de *La ciudad de las moscas* es una representación que se opone al patriarcado. A diferencia de Marta y de la esposa de “El Buitre”, esta protagonista no permite nunca su silenciamiento literal ni metafórico por parte de ningún otro personaje. A pesar de que “El hombre del baldío” se presenta como una amenaza física inminente -ella tiene conocimiento de que él es parte de un grupo criminal que secuestra mujeres en el lote baldío- , de la supuesta desigualdad entre ambos<sup>155</sup>, y de saber que “El hombre...” tiene el respaldo de su grupo, “La mujer que busca” se planta frente a la figura masculina como su igual, sobreponiendo sus temores. Ella es consciente de su posición desfavorable y sabe que su intento de quebrantar la situación podría ser infructuoso y conducirla a la muerte; sin embargo, “La mujer que busca” no abandona el espacio público ni se deja amedrentar. Ella adquiere valor para continuar con su interrogatorio y logra obtener información de quien parecía era quien la iba a detener: “El

---

<sup>155</sup> Que se da por el género.

hombre...”. Su atrevimiento la conduce a invertir los roles establecidos en el inconsciente colectivo de la ciudad y llega incluso causar miedo en “El hombre del lote baldío”.

Al observar las tres representaciones femeninas es posible encontrar los diversos mecanismos por los cuales los personajes femeninos fueron reprimidos o silenciados en sus respectivas obras. También lo es dilucidar la manera en la que cada una de ellas emprende un combate para evitar su silenciamiento y obtener agencia ante los protagonistas masculinos “El Buitre”, Quintero, Frye “El hombre del baldío” e incluso, “Fausto” y “El asesino”. Lo anterior encuentra eco en las palabras de Lagarde, “el análisis de la dependencia vital, de la obediencia y de la transgresión en cada hecho definitorio de la vida de las mujeres, es necesario para entender la relación de estos hitos, pero también su autonomía relativa. Permite a su vez, encontrar cuáles son los espacios de transformación de la condición femenina” (*Cautiverios...* 33). En este punto se resalta que Marta y la esposa de “El Buitre” son personajes femeninos que siguieron de manera individual un cambio progresivo mediante el cual fue posible determinar un antes y un después en su estado de representación femenina, aunque este cambio no les haya garantizado su liberación de la violencia feminicida, ni de la hegemonía masculina de los “tlatoanis”, porque finalmente son asesinadas como medio para reafirmar la masculinidad de sus victimarios. Sin embargo, los personajes “La mujer que busca” o “La chica” revelan con gran fortaleza frente a la figura masculina; su fuerza es tal que se convierten en las dominadoras del espacio que beneficiaba su subyugación.

En el primer eje también exploré la construcción de las identidades masculinas. Dichas subjetividades evidenciaron cómo la ideología patriarcal se crea, se transmite y se inserta en el sentido común de los personajes que perpetúan la idea de una masculinidad dominante frente a las representaciones femeninas. Esta transmisión ideológica se evidencia a través de los diálogos

que los protagonistas masculinos de las obras como Quintero y “El Buitre” tienen con otras figuras de soporte como Frye y “Los tatuados”.

De especial relevancia es la participación de Quintero, ya que no transmite la idea de que la vida de las mujeres no tiene valor, y además justifica la violencia hacia ellas. La apreciación de Quintero respecto a la violencia reinante en Ciudad Juárez se acerca a lo descrito por Charles Bowden en su libro *Juárez, the laboratory of the future*: “there is a new way of life, one beyond our imagination and the code words we use to protect ourselves from life and violence...And the violence has not an apparent and simple source. It is like dust in the air, part of life itself (32). Tanto Bowden en su libro, como Quintero en la obra plantean que la situación de Ciudad Juárez/Suárez no tiene remedio y que se ha constituido como cuna de la maldad. No obstante, los reiterados comentarios de Quintero que tienden a la normalización de la violencia contra la mujer inquietan, ya que muestran la evolución de frases que validan el feminicidio y finalmente llegan a incitar la continuidad de este tipo de crímenes. Los elementos del discurso de Quintero el ánimo de Mr. Frye quien también evoluciona de ser un fuerte crítico de la situación juarense a un probable perpetrador.

Mr. Frye, permitir que Quintero lo persuada refuerza la idea de masculinidad extrema propuesta por Jean Franco. En ella la subjetivación del hombre se basa en el refuerzo de su masculinidad cuando inflinge violencia física o sexual en el cuerpo abyecto de la mujer (15). La masculinidad extrema a la que se refiere Jean Franco se ve reflejada en “El Buitre” cuando asesina a su esposa, en un último intento por coartar su autonomía y reafirmar su superioridad. Observamos entonces cómo sus instintos se apoderan de él. Quintero y “El Buitre” son personajes que a pesar de pertenecer a obras distintas, forman parte de un mismo retrato panorámico en el que la violencia contra la mujer se naturaliza y se practica. La incapacidad

reflexiva en torno al valor de la vida humana de Quintero y el valor sacrificial-simbólico que “El Buitre” y “Los tatuados” le otorgan al acto feminicida, los convierte en sujetos especialmente nocivos, porque traspasan límites sociales mientras se promueven este tipo de comportamientos y acciones. .

La contraparte de Quintero, Frye, “Los tatuados” y “El Buitre” se muestra en “El asesino” de *La ciudad de las moscas*. Mientras Quintero justifica los feminicidios, “El asesino” reflexiona sobre sus actos, los interioriza y toma conciencia de sus acciones. Éste “despertar” de “El asesino” que lo diferencia del resto de los personajes masculinos, se da mediante la aparición de remordimientos (impulsados por los reclamos de “La chica”), que lo llevan a lo que Martin Heidegger definió como un estado de angustia. Con “El asesino”, *La ciudad de las moscas* muestra una subversión de papeles, ya que el sujeto que sufre, que es perseguido y dominado es el personaje masculino, mientras que “La chica”, a pesar de estar muerta, se convierte en la conciencia moral de la que tanto “El Buitre” como el resto de los personajes masculinos de *Tlatoani* y *Jauría* carecen.

A través del análisis de las representaciones masculinas identifiqué elementos específicos que conforman algunos elementos de la ideología patriarcal, la cual permite, justifica y promueve la violencia de género y la violencia feminicida en la sociedad juarense/suarense representada en las obras. Asimismo identifiqué dicho proceso ideológico con conceptos como *homo sacer* (*mulier sacer*), animalización y rito. Finalmente, se explicó que dichos conceptos coaccionan de manera esencial dentro de la representación del sistema patriarcal en las obras.

Un punto angular es el espacio en el que se desarrolla cada una de las obras, porque el espacio tiene una correspondencia directa con la situación narrada y los hechos representados. Por ejemplo, en *Tlatoani*, *Jauría* y *La ciudad de las moscas* la construcción ideológica se vio

reflejada en los personajes y en el espacio que los circunda. Para ilustrar lo anterior observamos que en *La ciudad de las moscas* fue posible la identificación de Ciudad Juárez como un espacio mítico por ser el lugar en donde confluyen los generadores de “Fausto” y “La mujer de Lot” quienes asignan las identidades y ejemplos a seguir de las representaciones masculinas y femeninas respectivamente. Gracias a los personajes míticos también pude ubicar a la ciudad como un lugar con irrupciones sobrenaturales e intertextuales, sin dejar de lado su imagen como ciudad fronteriza actual.

Las variaciones del espacio mítico que presentan las obras ayudaron a comprender las designaciones vigentes en el imaginario colectivo acerca de Ciudad Juárez. Para iniciar, uno de los mitos que se expuso fue la proliferación de la industria maquiladora en Ciudad Juárez, cuyas fábricas simbolizaron la modernidad y el progreso. Lo anterior fue posible mediante el estudio de conversaciones en las que “Fausto” prometía a “Juárez” que la inversión y las fábricas cambiarían la vida de los juarenses y de ella misma. En esas conversaciones, la riqueza y los bienes materiales eran la principal tentación con la que “Fausto” intentó convencer a “Juárez” de asociarse con él.

Posteriormente se abordó el mito del fracaso de la modernidad en Ciudad Juárez cuyo “progreso” se estancó en lo que hasta entonces habían sido promesas para “Juárez”, que nunca se materializaron. Por el contrario, esas promesas reforzaron la problemática social que observamos en las consecuencias negativas que la maquiladora trajo consigo y que afectaron a los personajes de las obras. Como muestra de lo anterior, se recuerda el caso de “El Buitre” y su esposa, en el cual la dinámica familiar cambió cuando las exigencias físicas y temporales de la fábrica comenzaron a afectar al personaje femenino. Asimismo, “La mujer que busca” también describe condiciones económicas y laborales deplorables para las obreras de la maquiladora y su

relación con los espacios públicos como el lote baldío, y por ende, con las desapariciones y asesinatos de mujeres. En síntesis, en las obras se muestra a la industria como el aparato “maquilador” del espacio juarense que a su vez se codifica como un enorme “traspatio” donde confluyen poderes cuasi-sobrenaturales que manejan la vida de las personas y el rumbo de la ciudad a su antojo.

Dentro de un marco más específico, en *Tlatoani* se pudo apreciar un desarrollo temático análogo: el bar se convirtió en una metáfora particular de la ciudad fronteriza. Juan Tovar reiteró cómo en Ciudad Juárez/Juárez confluyen varios “tlatoanis” que ejercen su soberanía utilizando los cuerpos de las mujeres como códigos comunicantes que reafirman su masculinidad extrema y que prueban la devaluación de la vida humana. De manifiesto queda la influencia de la ubicación geográfica de Ciudad Juárez. Para Quintero es determinante en la configuración social y criminal que señala la obra. En este punto, la frontera desdibuja límites y crea confusión en la sociedad, ya que ahí actúan autoridades locales, nacionales y transnacionales, así como grupos cobijados por la ilegalidad, los cuales intentan dominar el territorio y a la población en medio de un estado de confusión y desorden social. Quintero percibe el caos que crea el choque de fuerzas culturales, económicas y políticas como preludio apocalíptico y de deshumanización que llegará a su máxima expresión en *La ciudad de las moscas*.

Juan Tovar correlaciona la idea reiteradamente expuesta por Bowden de que Ciudad Juárez es un laboratorio del futuro y la expresada por Ileana Rodríguez en la cual intuye que la ciudad es: “a symptom of overriding importance of events to come” (175). Tovar, Bowden y Rodríguez insinúan que los casos de feminicidio, la inseguridad y proliferación del crimen organizado, las endeble condiciones económicas de sus habitantes (a pesar de ser una “capital” maquiladora), y la ideología patriarcal que sirve como complemento del panorama social de la

ciudad, es el precedente para una nueva era global. Habría que preguntarse si la “demencia quiliásmica”, como Quintero y Frye nombran a la creencia de que vivimos en una época apocalíptica (y que funciona como escudo para dar pie a cualquier acto violento y de exterminio) es, efectivamente, “contagiosa” (siguiendo con la descripción de Frye). Si es posible que la imagen “negativa” o desalentadora que se extiende en las representaciones teatrales de Ciudad Juárez retrate una crisis de la hegemonía masculina y patriarcal que al chocar con fuerzas transnacionales e intereses económicos han tenido el trágico resultado de cientos de feminicidios en Ciudad Juárez (pero como un caso extraordinario), o si efectivamente se convierte en un preámbulo de una distopía de hiper-crueldad cuyos alcances no reconocen fronteras.

Teniendo en mente esa idea es que realicé la última parte del análisis espacial, en el cual me valí de otro mito que incluye un manejo hiperbólico de la maldad y, por consiguiente, de la violencia. Estos elementos, a la par de lo que Quintero había vaticinado, se enfocan en representar a Ciudad Juárez como “epítome del mal” y así se transfigurará en un espacio donde sin duda, estará presente el mito de la destrucción o del apocalipsis. La desgracia de la muerte cae sobre la sociedad alienada que prefiere confinarse en sus casas, ensordecen ante los lamentos de las víctimas y de la misma ciudad y negar la realidad. El estudio de este último espacio mítico me permitió comprender complejidad que implica representar a Ciudad Juárez sin caer en los estereotipos que se han formado en el imaginario colectivo desde 1993 con el feminicidio y reforzados el repunte de violencia a partir del 2008.

Sin lugar a dudas, la representación de Ciudad Juárez como lugar apocalíptico llega a su máxima expresión en *La ciudad de las moscas*, ya que ahí es donde se cumple lo afirmado por Quintero en *Tlatoani*: “Oiga, es que tiene razón. Como buen loco, tiene razón. Esto se acaba. Digo, no puede durar para siempre. Tiene fin y nos va llegando, ¿a poco no?”(Tovar 305). En

*Tlatoaní*, así como en las dos obras restantes, existe pues, más allá de un ambiente fatalista, una ambientación destructiva que deja al receptor con la extraña y desesperanzadora sensación de que los personajes ya viven en él; que el apocalipsis llegó al bar, llegó a Ciudad Juárez y atrapó a la sociedad s(j)uarense.

Ciudad Juárez es pues, representada en las tres obras como un lugar donde los hombres liberan sus instintos ya sea como parte de la cotidianeidad o en rituales iniciáticos continuos que están encaminados a mantener a las mujeres controladas bajo su yugo patriarcal. En ese sentido, se crea en Ciudad Juárez un ambiente apocalíptico, en el que la destrucción del espacio absorbe primero a la humanidad.

En este trabajo, realicé un análisis sobre las identidades de los personajes de *Tlatoani*, *Jauría* y *La ciudad de las moscas* a través del estudio de las dinámicas de poder y enunciación. Asimismo, señalé la relevancia de la intersección entre los personajes con el espacio para establecer una anécdota referencial al imaginario colectivo y a los feminicidios perpetrados en Ciudad Juárez.

Las propuestas de Ileana Rodríguez, así como de Jean Franco y Diana Taylor me ayudaron a concluir que es imperativo estudiar obras literarias que abordan de manera directa temas sociales tan cercanos a nuestro tiempo es imperativo porque “cultural texts articulate the unspeakable or that which big media enterprises silence, and they straighten out the sensationalism of cheap news-media range” (181); particularmente, analizar producciones culturales con temáticas como el feminicidio en Ciudad Juárez, es, a su vez, estudiar los procesos mediante los que se representa la “vigencia de lo perverso bajo la apariencia de lo normal” (*Los 43 de Iguala*). Igualmente, resulta benéfico porque las obras son un ejemplo de

que en la producción dramatúrgica nacional (especialmente en la del norte del país) los autores se han comprometido con los conflictos sociales, como el aquí estudiado, y al hacerlo, aportan elementos enriquecedores al hecho comunicativo teatral y literario.

Con base en lo anterior, considero digno de mencionar que *Tlatoani* de Juan Tovar, *Jauría* de Enrique Mijares y *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández son representaciones sugestivas y singulares porque buscan distintas maneras de “contar aquello que la sociedad y el mismo Estado minimiza o ve como algo que es normal o que se puede naturalizar” (Amador). Pero sobre todo, porque se alejan de las formas tradicionales de representar a las víctimas de feminicidio al dotarlas de un valor transgresor. Ello, sin sacrificar el compromiso artístico. Precisamente debido a esa yuxtaposición entre lo real y lo artístico es que me parecieron obras ideales para analizar.

Finalmente, otro punto crucial es que la dramaturgia funciona como acto performativo en el sentido comunicante. Para comprender esta finalidad teatral, considero esenciales las palabras de Gloria Anzaldúa respecto a “la facultad”:

*La facultad* is the capacity to see in surface phenomena the meaning of deeper realities, to see the deep structure below the surface. It is an instant "sensing," a quick perception arrived at without conscious reasoning. It is an acute awareness mediated by the part of the psyche that does not speak, that communicates in images and symbols which are the faces of feelings, that is, behind which feelings reside/hide. The one possessing this sensitivity is excruciatingly alive to the world.

Fear develops the proximity sense aspect of *la facultad*. But there is a deeper sensing that is another aspect of this faculty. It is anything that breaks into one's everyday mode of perception, that causes a break in one's defenses and resistance, anything that takes one from one's habitual grounding, causes the depths to open up, causes a shift in perception. This shift in perception deepens the way we see concrete objects and people; the senses become so acute and piercing that we can see through things, view events in depth, a piercing that reaches the underworld (the realm of the soul). As we plunge vertically, the break, with its accompanying new seeing, makes us pay attention to the soul, and we are thus carried into awareness-an experiencing of soul (Self) (61).

En mi opinión lo que expresa Anzaldúa tiene resonancia en las obras teatrales estudiadas, ya que en ellas los tres autores conjugan el miedo y la violencia que se ha normalizado (en Ciudad Juárez y en el mundo), y la moldean para “extrañarnos”, “sorprendernos”, “despertarnos”. Son su temática, pero sobre todo, la construcción de sus personajes y la representación espacial los elementos que actúan como provocadores del asombro en el espectador o lector. Los textos de Juan Tovar, Enrique Mijares y Virginia Hernández tendrían un mayor impacto en el público espectador debido a que sus producciones fueron pensadas para ser representadas. El análisis del acto teatral como imitación comunicante y, hasta cierto punto, “pedagógica” apela a la memoria, pero también al razonamiento a las emociones<sup>156</sup>.

La llamada “leyenda negra” de Ciudad Juárez se ha sostenido como parte de la imagen de la ciudad fronteriza e incluso ha ayudado a mitificarla. Así, la concepción que de ella se tiene como una “tierra de nadie” habitada por *femme fatales* en busca de una autonomía física, sexual y económica sigue vigente en el imaginario colectivo. Sin embargo, con base en el razonamiento de “la facultad” de Anzaldúa, pienso que si las producciones culturales han ayudado a difundir esta imagen perniciosa de Ciudad Juárez, es también gracias a la producción literaria (y a su naturaleza contestataria) que esta imagen se puede modificar y dar paso a nuevas representaciones del espacio juarense, ya que, como afirma Mario Vargas Llosa,

igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida. Quien busca en la ficción lo que no tiene, dice, sin necesidad de decirlo, ni siquiera saberlo, que la vida tal como es no nos basta para colmar nuestra sed de absoluto fundamento de la condición humana, y que debería ser mejor. Inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola. Sin las ficciones seríamos menos conscientes de la importancia de la libertad para que la vida sea vivible, y del infierno en que se convierte cuando es conculcada por un tirano, una ideología o una religión. (Discurso de aceptación 2010)

---

<sup>156</sup>Planeo trabajar el tema del teatro como performance en un estudio futuro, por lo que aquí únicamente siento las bases de lo que tomo performance, su producción y su poder comunicativo en relación con el compromiso social.

Leer y estudiar las obras de Juan Tovar, Enrique Mijares y Virginia Hernández que abordan el tema del feminicidio, el género y la violencia desde perspectivas tan variadas e innovadoras; así como reflexionar sobre las palabras de Vargas Llosa y Anzaldúa, ayuda a asimilar la producción teatral como un acto artístico, como motor y testimonio vivo del cambio social. Considero que aunque la producción teatral haya sido concebida para ponerse en escena, se requiere estudiar los procesos discursivos de los que los autores echan mano para reflejar la realidad que buscan retratar. Asimismo, estimo que el texto de este tipo de obras nos conduce por un camino intrincado y difícil, porque implica enfrentar una realidad contemporánea mediante la ficción. Lo cual nos lleva a cuestionarnos ¿cuáles son las maneras más adecuadas de representar la violencia?, ¿a las víctimas y a los victimarios? y ¿cuál es el alcance social y pedagógico del arte? En lo personal, estudiar *Tlatoani*, *Jauría* y *La ciudad de las moscas*, fue un ejercicio que me ayudó a conciliar la idea de que la literatura y en especial el teatro, se puede conjugar con el activismo social sin sacrificar el “compromiso artístico”. Considero también que el resultado más valioso surgió con esos cuestionamientos, los cuales espero retomar en trabajos futuros en los que continúe explorando la necesidad de rebelión y cambio, con los nuevos caminos que la ficción nos revela.

## References

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998. Print.
- Aguilar, Alan. Coomp. *Hotel Juárez: dramaturgia de feminicidios*. México: Editorial Espacio vacío, 2008. Impreso.
- \_\_\_\_\_. Prefacio. "La vida vale: once obras acerca de los asesinatos de mujeres. Hotel Juárez: dramaturgia de feminicidios". Por Victoria Martínez. México: Editorial Espacio Vacío, 2008. 5-18. Impreso.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999. Impreso.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Editorial Lumen, 2003. Impreso.
- Arteaga Botello, Nelson y Jimena Valdés Figueroa "Contextos socioculturales de los feminicidios en el Estado de México: nuevas subjetividades femeninas". *Revista Mexicana de Sociología* 72.1 (2010): 5-35. JSTOR. Web. 27 Sep. 2015.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trans. Ernestina de Champourcin. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1957. Impreso.
- Backyard: el traspatio*. Por Sabina Berman. Dir. Carlos Carrera. Act. Ana de la Reguera. Paramount Pictures. 2009. DVD.
- Báez Ayala, Susana. "Los colores del amanecer: la dramaturgia social en Ciudad Juárez". *Chihuahua Hoy 2006 Visiones de su Historia, economía, política y cultural*. Víctor Orozco, ed. Ciudad Juárez: Instituto Chihuahuense de la Cultura, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2006. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Semiótica de la frontera México-EUA (formaciones alosemióticas en Ciudad Juárez)". Velasco Vargas y Vargas Montero 161-196.
- Balderas Domínguez, Jorge. "El estigma de las operadoras de la maquila. Salones de baile, antros y mujeres en la noche juarense." *I Reunión Binacional: Crímenes contra mujeres*. New Mexico State University, Colegio de la Frontera Norte, la Coordinadora de Organizaciones No Gubernamentales y Semillas, 3 y 4 Noviembre 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres, antros y estigmas en la noche juarense*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2002. Print.

- Barthes, Roland. "La muerte del autor". Trad. Fernandez Medrano. *La letra del escriba*. Cubaliteraria.com, Junio 2006. Web. 15 Mar. 2016.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13.25 (1987):7-16. *JSTOR*. Web. 29 Ago. 2015.
- \_\_\_\_\_. *Testimonio: on the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Bilbija, Ksenija and Leigh A. Payne, *Accounting for Violence: Marketing memory in Latin America*. Estados Unidos: Duke University Press, 2011. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002. Impreso.
- Bolaños, Juan. "La cabrona". Videoclip online. *YouTube*. YouTube, 22 oct. 2007. Web. 21 Abr. 2016.
- Bordertown*. Dir. Gregory Nava. Act. Jennifer Lopez. MGM. 2006. DVD.
- Bowden, Chares. *Juárez, the laboratory of our future*. Hong Kong: Aperture Foundation, Inc., 1998. Impreso.
- Butler, Judith and Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2013. Impreso.
- Castaño, Lenis y Fredy John. "Hannah Arendt: consciencia moral y banalidad de la condición humana". *Revista Co-herencia* 6.11 (2009): 29-38. Web. 26 Nov. 2015.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Cervera Gómez, Luis Ernesto y Julia Estela Mónarrez Fragoso, eds. Prólogo. *Geografía de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua*. Por Luciana Ramos Lira. México: El Colegio de la Frontera Norte, 2013. 13-21. Impreso.
- Cervera Gómez, Luis E.; Cesar M. Fuentes Flores; Julia E. Monárrez Fragoso y Sergio Peña Medina, eds. *Espacio público y género en Ciudad Juárez, Chihuahua: accesibilidad, sociabilidad, participación y seguridad*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011. Impreso.
- Chapin, Jessica Anne. *Crossing stories: reflections from the U.S. Mexico border bridge*. United States: Latin American Studies Center, 1997. Impreso.
- Corti, Aníbal y Rosalba Ozandabarat. "Hannah Arendt, Eichmann y la banalidad del mal". *VIENTO SUR*.Info. Viento Sur, 29 Oct. 2013. Web. 6 Nov. 2015.

- Delbanco, Andrew. *The death of Satan: how Americans have lost the sense of evil*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux: Macmillan, 1995. Impreso.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen, 1984. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. España: Guadarrama, Punto Omega, 1981. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2010. Impreso.
- Elshtai, Jean. *Public Man, Private Woman*. Princeton: Princeton University Press, 1981. Impreso.
- Fairclough, Norman. *Language and Power*. Nueva York: Routledge, 2013. Impreso.
- Farrera, Laia. "El feminicidio indígena de Canadá: una vergüenza aún sin resolver". *United Explanations*. Unitedexplanations.com, 04 Oct. 2013.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003. Impreso.
- Fourez, Cathy. "Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666". *Debate Feminista* 33 (2006): 21-45. *JSTOR*. Web. 02 Dic. 2015.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press, 2013. Impreso.
- Fregoso, Rosa-Linda y Cynthia Bejarano, eds. *Terrorizing Women: Feminicide in the Americas*. Estados Unidos: Duke University Press, 2010. Impreso.
- Fregoso, Rosa-Linda. "'¡Las queremos vivas!': la política y cultura de los derechos humanos". *Debate Feminista* 39 (2009): 209-243. *JSTOR*. Web. 18 Feb. 2015.
- \_\_\_\_\_. "Maquilapolis: An Interview with Vicky Funari and Sergio de la Torre". *Camera Obscura* 25.2 (2010): 172-181. *JSTOR*. Web. 23 Feb. 2015.
- Galeano, Eduardo. "Disculpen la molestia: armados contra los pobres". *Rebelión*. Rebellion.org, 22 Jul. 2009. Web. 02 Dic. 2015.
- Galindo, Edeberto. *Lomas de Poleo*. Alan Aguilar 89-120.
- García Canclini, Néstor. "¿Ciudades multiculturales o ciudades segregadas?". *Debate Feminista* 17 (1998): 3-19. *JSTOR*. Web. 04 Abr. 2015.
- García Delgado, Elpidia. *Ellos saben si soy o no soy*. Distrito Federal: Instituto Chihuahuense de la Cultura, Ficticia Editorial, 2014. Impreso.

García, George y Carlos Aguilar Sánchez. "Psicoanálisis y política: la teoría de la ideología de Slavoj Žižek". *International Journal of Žižek Studies* 2.3. (2008): n. pag. Web. 02 Dic. 2015.

Gaspar de Alba, Alicia. *Sangre en el desierto: las muertas de Juárez*. Houston: Arte Público Press, 2008. Impreso.

Girard, Rene. *Violence and the Sacred*. Trad. Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979. Impreso.

Goldberg, Rose Lee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Nueva York: Thames and Hudson, 2011. Impreso.

Goldsmith Connelly, Mary R. "Feminismo, trabajo doméstico y servicio doméstico". Monárrez Fragoso y Tabuenca Córdoba 219-258.

González Herrera, Carlos. *"Border, Frontier" La frontera que vino del norte*. México: Taurus, 2008. Impreso.

González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Los 43 de Iguala*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015. Impreso.

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980. Impreso.

*Hanna Arendt*. Dir. Margarethe von Trotta. Act. Barbara Sukowa, Zeitgeist Films, 2012. DVD.

Hasclepio. "Hannah Arendt y la banalidad del mal (documental completo)". Videoclip online. *YouTube*. YouTube, 15 Oct. 2013. Web. 25 Nov. 2015.

Heidegger, Martin. *¿Qué es metafísica?* Trad. Xavier Zubiri. Madrid: Alianza editorial, 2012. Impreso.

Hernández, Virginia. *La ciudad de las moscas*. Alan Aguilar 149-170.

Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Impreso.

\_\_\_\_\_. " Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres". *XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas, en la ciudad de Donostia-San Sebastián, durante los días 10 al 13 de septiembre de 2008*. Bullen Margaret y Carmen Diez Mintegui, eds. Impreso.

Livingston, Jessica. "Murder in Juarez, Gender, Sexual Violence, and the Global Assembly Line". *Frontiers: A Journal of Women Studies* 25.1 (2004): 59-76. *Project Muse*. Web. 5 Feb. 2015.

López González, Aralia, ed. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. Distrito Federal: El Colegio de México, 1995. Impreso.

\_\_\_\_\_, Amelia Malagamba and Elena Urrutia. *Mujer y Literatura mexicana y chicana, culturas en contacto*. Distrito Federal: El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, 1990. Impreso.

Magallanes Payán, José Arturo. "Retórica de la violencia en la frontera norte". Velasco Vargas y Vargas Montero 91-120.

Maldonado-Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, eds. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. Impreso.

Marx, John. "The Feminization of Globalization". *Cultural Critique* 63 (2006): 1-32. *JSTOR*. Web. 04 Feb. 2015.

Maristain, Monica. *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*. México: Colofón, 2010. Impreso.

Mata, Irene. "Writing on the Walls: Deciphering Violence and Industrialization in Alicia Gaspar de Alba's 'Desert Blood'". *MELUS* 35.3 (2010):15-40. *JSTOR*. Web. 30 Ago. 2015.

Mijares, Enrique. *Jauría*. Alan Aguilar 189-232.

\_\_\_\_\_. "Las perlas de la virgen. El teatro de la frontera de Jesús González Dávila." Ysla Campbell, ed. *Estudios de literatura mexicana*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 127-135. Impreso.

\_\_\_\_\_. *La realidad virtual del teatro mexicano*. Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura (IMAC), 1999. Impreso.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, 1997. Impreso.

Méndez y Rubicela, Alfredo. "El jefe de jefes no pudo cumplir su venganza contra el cártel de Sinaloa". *La Jornada.com*. La Jornada, 22 Dic. 2002. Web. 20 Abr. 2016.

Monárrez Fragoso, Julia Estela y Cinthia Bejarano. "The Disarticulation of Justice: Precarious Life and Cross-Border Feminicides in the Paso del Norte Region". Staudt, Kathleen, César, Fuentes y Julia Estela Monárrez Fragoso, eds. 43-70.

Monárrez Fragoso, Julia Estela y María Socorro Tabuenca Córdoba, eds. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Distrito Federal: El Colegio de la Frontera Norte, Miguel Ángel Porrúa, 2007. Impreso.

Monárrez Fragoso, Julia Estela. "El sufrimiento de las otras". Monárrez Fragoso y Tabuenca Córdoba 115-138

\_\_\_\_\_. "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez: 1993-2001". *Debate Feminista* 25 (2002): 279-305. *JSTOR*. Web. Mar. 2015

\_\_\_\_\_. "Feminicidio Sexual Sistémico: víctimas y familias en Ciudad Juárez, 1993-2004". Diss. Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, 2005. Impreso.

\_\_\_\_\_. "The Victims of Ciudad Juárez Feminicide: Sexuality Fetishized Commodities ". Fregoso, Rosa-Linda y Cynthia Bejarano 59-69.

\_\_\_\_\_. *Trama de una injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, Miguel Ángel Porrúa, 2009. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Uso y recuperación del espacio público y los lugares de esparcimiento para las mujeres y los hombres en Ciudad Juárez, Chihuahua". Cervera Gómez, Fuentes Flores, Monárrez Fragoso y Peña Medina 135-172.

Mondragón, Rafael; Mariana Berlanga Gayón y Manuel Amador. "Lo Político desde el Borde el cuerpo". Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad de México, Conf. 11 Abr. 2016.

Monroy, Jorge. "Decretan alerta de género por feminicidios en Edomex." *El economista* 28 Julio 2015. Web. 27 Sep. 2015.

Na. *Letras.com*. "Letra de la canción 'La cabrona' en Letras.com". Web. 20 Abr. 2016.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Distrito Federal: Siglo Veintiuno editores, 2001. Impreso.

Ponzanesi, Sandra, ed. *Gender, Globalization, and Violence. Postcolonial Conflict Zones*. Nueva York: Routledge, 2014. Impreso

Quintero Ramírez, Cirila. "Trabajo Femenino en las maquiladoras: ¿Explotación o liberación?". Monárrez Fragoso y Tabuenca Córdoba 167-190.

Radford, Jill y Diana Russel. *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Nueva York: Twayne Publishers, 1992.

Ranero Castro, Mayabel. "Frente a la hidra, Mujeres y violencia social en México". Velasco Vargas y Vargas Montero 287-314.

Rascón Banda, Víctor Hugo. "Teatro en tiempos difíciles". Ysla Campbell 119-126.

Ravelo, Patricia y Héctor Domínguez Ruvalcaba. "Columbine o la cultura de las armas". *Desacatos* 14 (2004): 249-254. Web. 29 Mar. 2016.

\_\_\_\_\_. "La batalla de las cruces. Los crímenes contra mujeres en la frontera y sus intérpretes". *Desacatos* 13 (2003): 122-133. Web. 28 Mar. 2016.

Renan, Ernest. "¿Qué es una nación?". 1882. Impreso.

Shklovski, Victor. "Arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov, ed. Trad. Ana María Nethol. México: Siglo Veintiuno editores, 1978. Impreso.

Rico, José Luis. "No Lugar y distopía en el tratamiento mediático de Ciudad Juárez". Velasco Vargas y Vargas Montero 121-142. Impreso.

Rodríguez Álvarez, Olga Lucía. "La ciudad que hace la maquila: el caso de Ciudad Juárez (México)". *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 119.53 (2002): n. pag. Web. 12 Mar. 2015.

Rodríguez, Ileana. *Liberalism at its limits: crime and terror in the Latin American cultural text*. Estados Unidos: University of Pittsburgh Press, 2009. Impreso.

Rojas Blanco, Clara Eugenia, ed. *Discursos fronterizos de la cultura popular*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010.

Ruiz, Ramón Eduardo. "La leyenda negra". *Encuentros en la frontera: mexicanos y norteamericanos en un espacio común*. México: Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2001. Web.

\_\_\_\_\_. "(Re) inventado una praxis política desde un imaginario feminista". Monárrez Fragoso y Tabuenca Córdoba 83-114.

Said, Edward. "Invention, Memory and Place". *Critical Inquiry* 26.2 (2000): 175-192. *JSTOR*. Web. 29 Ago. 2015.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. Impreso.

Sánchez Martín, Eva. "Feminicidio y maquila en Ciudad Juárez". *Revista d'estudis de la violència* 2 (2007): 1-12. Web. Mar. 2015.

Sandoval, Chela. *Methodology of the Opressed*. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2000. Impreso.

Schmidt Camacho, Alicia. "BODY COUNTS ON THE MEXICO-U.S. BORDER: Feminicidio, Reification, and the Theft of Mexicana Subjectivity". *Chicana/Latina Studies* 4.1 (2004): 22-60. Web. JSTOR. 04 Feb. 2015.

\_\_\_\_\_. "La ciudadana X, reglamentando los derechos de las mujeres en la frontera México-Estados Unidos". Monárrez Fragoso y Tabuenca Córdoba 19-48.

Sassen, Saskia. *Cities in a World Economy (Sociology for a New Century Series)*. Thousand Oaks, Cal.: Pine Forge Press, 2006. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Globalization and Its Discontents*. Nueva York: The New Press, 1998. Impreso.

\_\_\_\_\_. *The Global City: New York, London, Tokio*. Princeton: Princeton University Press, 1991. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Una sociología de la globalización*. Trad. María Victoria Rodil. Buenos Aires: Krats, 2007. Impreso.

Segato, Rita Laura. "Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación." *Revista Herramienta, debate y crítica marxista* (2012). Web. 23 Marzo 2016.

\_\_\_\_\_. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. Web.

\_\_\_\_\_. "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado". *Debate Feminista* 37 (2008): 78-102. Web. JSTOR. 05 Nov. 2014.

Sennet, Richard. *Carne y Piedra*. Trad. César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Impreso.

Slawinski, Janusz. "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias." Trad. D. Navarro. *Textos y contextos* (1989): 265-287. Impreso.

Staudt, Kathleen y Beatriz Vera. "Mujeres, políticas públicas y política: los caminos globales. De Ciudad Juárez, Chihuahua- El Paso, Texas." *Región y sociedad* 37 (2006): 127-171. Web. Redalyc. 05 Dic. 2014.

\_\_\_\_\_; César, Fuentes y Julia Estela Monárrez Fragoso, eds. *Cities and Citizenship at the U.S. México Border: The Paso del Norte Metropolitan Region*. NuevaYork: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

\_\_\_\_\_ y Zulma Y. Méndez. *Courage, Resistance and Women in Ciudad Juárez: Challenges to Militarization*. Estados Unidos: University of Texas Press, 2015. Impreso.

Tabuenca Córdoba, María Socorro. “Baile de Fantasma: Ciudad Juárez al final/principio del milenio”. *Más allá de la ciudad letrada: crónica y espacios urbanos*. Muñoz, Boris y Silvia Spitta, eds. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, 2003. 411-437. Impreso.

\_\_\_\_\_. “Ciudad Juárez como espacio testimonial”. *Entorno* 60.61 (2004): 18-23. Impreso.

\_\_\_\_\_. “Ciudad Juárez, Femicide, and the State”. *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*. Polit Dueñas Gabriela y María Helena Rueda, eds. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_. “Espejos, Fantasma y Violencia en Ciudad Juárez”. *Our Lost Border: Essays on Life and Amid the Narco Violence*. Cortez Sarah y Sergio Troncoso, eds. Houston: Arte Público Press, 2013. Impreso.

\_\_\_\_\_. “La literatura de la frontera norte”. Ysla Campbell 109-118.

\_\_\_\_\_. “Representaciones del feminicidio en el cine fronterizo”. Monárrez Fragoso y Tabuenca Córdoba 139-166.

\_\_\_\_\_. “Transnational Narratives, Cultural Productions, and Representations: Blurred Subjects in Juárez, México”. *Global Mexican Cultural Productions*. Blanco-Cano, Rosana y Rita E. E. Urquijo-Ruiz, eds. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.

Taylor, Diana. Performance. China: Duke University Press, 2016. Web.

Tovar, Juan. *Tlatoani (Las muertas de Suárez)*. Alan Aguilar 289-318.

Vargas Llosa, Mario. “Elogio de la lectura y la ficción”. Ceremonia de aceptación al Premio Nobel de Literatura. Sala de Conciertos de Estocolmo, Estocolmo, Suecia. 10 Dic 2010.

Velasco Vargas, Magali y Guadalupe Vargas Montero, eds. *Fronteras metafóricas*. Distrito Federal: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012. Impreso.

Velasco Vargas, Magali. “Fronteras y locus en la narrativa contemporánea juarense”. Velasco Vargas y Vargas Montero 13-26.

Vigueras-Fernández, Ricardo. "Ciudad Juárez como espacio mítico". *Paso del Río Grande del Norte*. Copia otorgada por el autor.

\_\_\_\_\_. "Edmond Baudoin y Troub's en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana". Velasco Vargas y Vargas Montero 143-160.

\_\_\_\_\_. "La construcción de un mito del siglo XXI. La representación de Ciudad Juárez en *Luchadoras*, de P. Adam, y *30 days of night: Juarez*, de Fraction y Templesmith". *TEBEOSFERA* 2.8. *TEBEOSFERA*, n.d. Web. 29 Nov. 2015.

W. Wright, Melissa. *Disposable Women and other Myths of Global Capitalism*. Nueva York: Routledge, Taylor& Francis Group, 2006. Impreso.

\_\_\_\_\_. "El lucro, la democracia y la mujer pública: estableciendo las conexiones". Monárrez Fragoso y Tabuenca Córdoba 49-82.

\_\_\_\_\_. "Femenine Villains, Masculine Heroes, and the Reproduction of Ciudad Juárez". *Social Text* 19.4 (2001): 93-113. *PROJECT MUSE*. Web. 30 Ago. 2015.

\_\_\_\_\_. "Field Note: Ciudad Juárez, Mexico". *Women's Studies Quarterly* 34.1/2 (2006): 94-97. Web. *JSTOR*. 04 Feb. 2015.

\_\_\_\_\_. "From Protests to Politics: Sex Work, Women's Worth, and Ciudad Juárez Modernity". *Annals of the Association of American Geographers* 34.2 (2004): 369-386. *JSTOR*. Web. 04 Feb. 2015.

\_\_\_\_\_. "Maquiladora Mestizas and a Feminist Border Politics: Revisiting Anzaldúa". *Hypatia* 13.3 (1998): 114-131. *JSTOR*. Web. Feb.2015.

\_\_\_\_\_. "Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence on the Mexico-U.S. Border". *Signs* 36.3 (2011) 707-731. *JSTOR*. Web. 25 Nov. 2015.

Washington Vadez, Diana. *Cosecha de Mujeres. Safari en el desierto mexicano*. México: Océano, 2005. Impreso.

Wrathall, Mark. *How to read Heidegger*. Londres: Harper Collins Publishers, 1993. Print.

Žižek, Slavoj. *Violence. Six sideways reflections*. Trans. Slavoj Žižek. Nueva York: Picador, 2008. Impreso.

Zubero, Imanol. "La banalidad del mal". *El país.com* 13 Noviembre 2001. Web. 26 Noviembre 2015.

Zusman, Perla. "La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos". *Revista de geografía Norte Grande* 56 (2013): 51-66. Web. 29 Nov. 2015.

## Vita

Nidia M. Reyes earned her a B.A in Spanish at the *Universidad Autónoma de Chihuahua* in 2011. While she was an undergraduate student, she received the *Verano de la investigación* scholarship to do research on cultural studies and literature in *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) and *Universidad Autónoma de México* (UAM). The scholarship is provided by *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología* (CONACYT) to young Mexican investigators. She also received the Santander scholarship to study at UNAM, where she finished her B.A. After her graduation, Nidia worked at Ferias del Libro (2012, 2013) as a workshop teacher to promote reading among kids and young students.

Since 2013, she has lived in El Paso, Tx. and is working to obtain her M.A in Spanish Latin American Literature at UTEP. She has been a Teacher Assistant at the Languages and Linguistics department for over two years, where she mostly helps students to write essays and develop their skills as Spanish nonnative speakers. She has experience in teaching since she was a student at the *Universidad Autónoma de Chihuahua*, and is currently volunteering as a Spanish and Social Science teacher at the *El Paso Community College* where she is working under the High School Equivalency Program with young adults.

*Revista Destiempos*, edited by UNAM, published her academic essay “Ciudad Juárez como espacio literario y la rendición literaria en *Los días y el polvo* de Diego Ordaz” in 2015. She has participated in the XIX and XX *Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea* with her papers “Tiempo y memoria en ‘La culpa es de los Tlaxcaltecas’ de Elena Garro” (2014) and “Desierto, fronteras y representación femenina en El tornavoz de Jesús Gardea” (2015). She recently presented her paper “Feminicidio, un recorrido por el mundo del perpetrador en *Jauría* de Enrique Mijares” that is part of an adjacent investigation on femicide cultural representations at the *XV Congreso Internacional sobre Integración Regional, Fronteras y Globalización en el Continente Americano* which took place in Ciudad Juárez among the *IV Congreso Internacional de Ciudades Fronterizas*

Permanent address: Calle Rio Urique #2721, Fracc. Junta de los ríos  
Chihuahua, Chih., 31300

This thesis/dissertation was typed by Nidia M. Reyes