

El feminicidio a escena: clamor en México, lamentos a media voz en España

ELISA CABRERA GARCÍA
Universidad de Granada

Ser mujer aquí es estar en peligro.
Antígona

*Hoy actuar en favor de una verdad que ponga fin
a la impunidad de asesinos y autoridades, implica
juntar trozos de acciones y mostrarlas.*
Francesca Gargallo

La aparición de un nuevo género: contexto

Recién iniciada la década de los dos mil asistimos a la eclosión de un fenómeno artístico inédito en el panorama cultural mexicano contemporáneo: el teatro sobre el feminicidio. A lo largo de la última década Ciudad Juárez se había convertido en una de las ciudades más peligrosas de México para las mujeres que la pueblan. A partir del año 1993 el número creciente de mujeres asesinadas

que empezaron a aparecer en terrenos baldíos de la ciudad alarmó a la sociedad civil, si bien no parece que ocurriera lo mismo con las autoridades locales y estatales. Muchas de estas mujeres y niñas eran o habían sido trabajadoras de alguna de los cientos de plantas de ensamblaje —comúnmente conocidas como “maquiladoras”— que empezaron a instalar grandes empresas transnacionales a lo largo de la frontera mexicana desde el año 1964 con el Programa de Industrialización de la Frontera, y que se multiplicaron con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (en adelante TLCAN), ratificado en 1994. Julia Monárrez, investigadora del Colegio de la Frontera Norte, descubrió que una quinta parte de las asesinadas había trabajado en alguna de las trescientas plantas de montaje de Juárez, mientras que el resto se dedicaban a actividades diversas —estudiantes, bailarinas, amas de casa, autónomas o prostitutas— (Washington Valdez 2005: 48-49).

Durante el 2002 se estrenó la primera obra teatral inspirada por los feminicidios ocurridos en la ciudad, *Mujeres de Arena*, pieza apoyada y financiada por la Asociación Nuestras Hijas de Regreso a Casa (ANHRC). Su creador, el dramaturgo Humberto Robles, escribió la pieza de teatro documental en colaboración con Marisela Ortiz Rivera, maestra de una de las víctimas y cofundadora de ANHRC, como estrategia de denuncia para llamar la atención de la ciudadanía ante tal problemática social, política y económica (Robles 2009: 4). La voz de alarma se fue expandiendo a lo largo de la década de los dos mil por el resto del Estado mexicano, llamando la atención de numerosos artistas y dramaturgos que continuaron añadiendo capas de sentido a lo que, a día de hoy, podemos ya considerar un nuevo género teatral. *Mujeres de Arena*, como escribe Marisela Ortiz en el prólogo del texto dramático, generó “actos fraternos y solidarios desde instituciones de derechos humanos de importancia mundial como Amnistía Internacional hasta multitud de ciudadanos y ciudadanas en el mundo” (Robles 2009: 3) que se han movilizado para presionar a las autoridades en la búsqueda de una solución contra el feminicidio y sus causas. Esta pieza teatral, por otra parte, junto a una serie de fenómenos artísticos de diversa índole, funcionó como precedente estético delineando una serie de estrategias narrativas que terminarían por gestar una producción estética internacional común como estrategia política en la lucha contra la violencia ejercida sobre las mujeres y contra su expresión más extrema, el feminicidio.

Paralelamente, en España las problemáticas de género eran muy diferentes a las que afrontaban las mujeres mexicanas. Desde los años ochenta las asociaciones feministas llevaban denunciando con ímpetu los numerosos asesinatos de mujeres que se producían cada año en el ámbito íntimo¹. Esta agenda feminista, que en ningún momento se detuvo, dio lugar en 2004 a la aprobación parlamentaria de la Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. A pesar de los avances que en materia de género supuso este nuevo marco legislativo, la ley cometió el error de confinar la violencia de género en el ámbito íntimo. No fue hasta entrada la década de los 2010 cuando el movimiento feminista español, y las formas artísticas que de él se derivaron, asimiló la categoría de feminicidio como un mecanismo de análisis social y activismo estético mucho más amplio, capaz de abarcar otras muchas esferas de la vida donde la misoginia invadía los cuerpos de las mujeres, generando procesos tanto simbólicos como económicos que desembocaban en formas de violencia y de feminicidio que no éramos capaces de ver con anterioridad. De esta nueva forma de afrontar las violencias misóginas fueron en gran medida responsables asociaciones fundadas por activistas latinoamericanas asentadas en Madrid, como *feminicidio.net* y la Asociación de Mujeres de Guatemala. Los fenómenos teatrales producidos en España a los que nos queremos referir en este trabajo dan cuenta de este proceso.

A lo largo de este trabajo reflexionaremos acerca de los recursos artísticos que comparten todas las obras teatrales y de la importancia que ha tenido en España la recepción de fenómenos estéticos que han tomado conciencia de la problemática sistémica del asesinato de mujeres por motivos de género. Como ha señalado Marcela Lagarde, propulsora de la tipificación jurídica del feminicidio en México, “para que los feminicidios ocurran convergen de manera criminal el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión parcial o total de autoridades” (Lagarde y de los Ríos 2008: 216). Esta perspectiva es crucial para el análisis de las obras teatrales que aquí estudiamos puesto que todas ellas recurren a herramientas estéticas complejas —tanto en los textos como en las puestas en escena— para hacer visible esta convergencia de factores.

1 Con ámbito íntimo nos referimos aquí a los feminicidios perpetrados por la pareja, expareja o padre de la víctima (Atencio 2015).

Considerar la economía y la política para entender el arte

Además de los factores señalados por Lagarde, para dotar de inteligibilidad a nuestras obras teatrales consideramos esencial tener en cuenta un análisis histórico previo que nos dé pistas sobre las elecciones estéticas y temáticas del fenómeno artístico estudiado. Nuestro caso es sintomático de esta necesidad. En su libro acerca del arte producido en México durante la época de la neoliberalización profunda —los años noventa— el historiador del arte David Montero escribe que “la liberación de capitales económicos provoca un cambio significativo en las formas de producción del arte porque genera, asimismo, una forma diferente de subjetivación de los sujetos que producen obra” (Montero 2013: 71). Esta hipótesis de trabajo sugiere que cuando se producen cambios drásticos en los modelos de gestión económica de un territorio, no solamente cambia la forma de inversión en arte y cultura, sino que también cambian las subjetividades, las formas de pensar y actuar, de los artistas de ese contexto. Tal proceso fue exactamente lo que ocurrió de manera algo repentina tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

Desde la perspectiva cultural, la negociación del TLCAN no puede ser solo entendida en términos de intercambio económico sino también como una negociación cultural. El TLCAN se vio políticamente como una estrategia para crear cierta simbiosis entre la futura modernización de México —derivada de la entrada de capitales privados en el país— y la cultura identitaria mexicana basada en el mestizaje histórico de lo mexicano, reforzado en un proceso de ida y vuelta de referentes culturales (Montero 2013: 80).

Como ya sabemos, desde la generalización de las teorías de Rancière todo arte es político. De hecho, como ha subrayado Montero, el arte que se hacía en los noventa en la capital “tenía que ver con la política”, con la crisis de un sistema político-económico que controlaba el sistema artístico (Montero 2013: 86). En cambio, el arte sobre el feminicidio en Juárez era un arte *militante*. Los artistas trabajaron en colaboración con las asociaciones de mujeres y con la Coordinadora General, en un impulso por crear nuevos discursos que rompieran el relato hegemónico de lo que allí estaba ocurriendo. A este respecto, dijo Francesca Gargallo en la presentación de la Antología *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios* (Mijares 2008a):

Así hoy es un novelista que se desvive como periodista, Sergio González Rodríguez, quien en *Huesos en el desierto*, es capaz de [llevar a cabo] una investigación que devela una verdad que la policía intenta enterrar; es una joven actriz de cine, Vanessa Bauche, quien siente el dolor de las madres de las muchachas asesinadas y las acompaña durante sus marchas en demanda de justicia; es una actriz, directora y dramaturga hermosillense como Cruz Robles quien revela una constante sociológica por boca de uno de sus personajes: “A mi hermana la mataron porque era pobre y a nadie le importa” (Gargallo 2009).

Devaluación y basurización de las mujeres y construcción de subjetividades masculinistas violentas

El uso de la figura del *Homo Sacer* de Giorgio Agamben (2010), portador de una “nuda vida”, una vida que no es considerada como tal, para delinear el valor de las vidas de las mujeres de Juárez, ha sido habitual a lo largo de la última década debido a la sensación de impunidad que impera en este contexto ante el escalofriante número de asesinatos y la brutalidad con la que han sido cometidos. También la ciudad, sus estructuras relacionales y organizativas, sus instituciones y gestión política, ha sido estudiada como una “máquina feminicida” (González Rodríguez 2012), un “aparato” que no solo crea las condiciones para que los asesinatos de mujeres se perpetren, sino que también desarrolla instituciones que garantizan la impunidad de los crímenes e incluso los legaliza (González Rodríguez 2012: 7). Sergio González Rodríguez en su ensayo *La Máquina Feminicida* describe el fenómeno como una estructura particular de la economía neofordista, y presenta la ciudad como un parásito de esta estructura económica internacional que flexibiliza y automatiza tanto la producción de objetos como la producción de mano de obra (González Rodríguez 2012: 9).

La investigadora Melissa Wright propuso que la forma de trabajo que se generalizó entre las mujeres de clase baja de la ciudad generó un ciclo de consumo y descarte de las mismas que dio lugar a un ciclo de desperdicio que produciría lo que ella llamó una “forma de muerte corporativa”. Existiría, según la investigadora, “una complicidad entre la actividad de la maquiladora y el asesinato y abandono de mujeres” (Wright 2010: 23). Las mujeres que trabajaban en las maquilas empezaron a considerarse mujeres públicas y se asociaron directamente con el ejercicio de la prostitución:

The public association of *obrero* (worker) with *ramera* (whore) was something that factory workers faced constantly, as women who walked the streets on their way to work and women who walked the streets as part of their work added to the city's fame as a city of public women (Wright 2011: 713).

Este es un fenómeno tan aterrador como esclarecedor. Las trabajadoras de las maquilas, y con ellas todas las mujeres juarenses que trasgreden los espacios y las costumbres, han sufrido los efectos de la devaluación absoluta de su persona y actualmente, como ha señalado Wright, existe un conflicto sobre la dignidad de las mujeres en la ciudad. Por ello, como señala Monárrez, cuando se asesina a una mujer “no solo se asesina el cuerpo biológico de la misma, sino que se asesina también todo lo que ha significado la construcción cultural de su cuerpo, con la pasividad y la tolerancia de un estado masculinizado” (Monárrez 2009: 86). Es más, el proceso señalado vino acompañado de la instauración de “una relación entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desregularizadas y el sacrificio de mujeres pobres”, según el estudio de la antropóloga Rita Laura Segato (2016: 99). La ciudad fronteriza se convierte entonces en una especie de ciudad vertedero, y podemos decir con Sergio González Rodríguez que la inmensidad del desierto/basurreo absorbe el cuerpo destrozado de una víctima en un montón de basura suburbano (González Rodríguez 2012).

Tal proceso de basurización y ejercicio de la violencia sobre las más vulnerables se ratifica y ejecuta mediante determinada subjetividad derivada asimismo de los procesos históricos, políticos y económicos de la región. Se trata de subjetividades masculinistas especialmente cruentas. La filósofa mexicana Sayak Valencia tipificó de forma bastante exhaustiva la relación entre capital y el ejercicio de la violencia en las zonas más violentas de México en su libro *Capitalismo gore* (2010). Valencia sugiere que este proceso ocurrió a partir de una reconfiguración del sistema de producción y del concepto de trabajo. El ejercicio de la violencia se convierte en una forma de acumulación de capital puesto que en contextos de guerra no convencional dar muerte se ha convertido en un negocio altamente rentable. En tal contexto, por otra parte, se produce una profunda modificación de las posibilidades y entornos laborales tras la instauración de los entramados criminales, que ofrece trabajo a una población empobrecida a la que se le ofre-

cen “oportunidades de superación”. La desigualdad creciente en los grandes centros neurálgicos y comerciales es un factor que favorece las nuevas formas de contratación de las empresas que constituyen el crimen organizado. La convivencia calle con calle de la precariedad con la opulencia más absoluta desemboca en la aceptación de múltiples formas de trabajo que implican violencia. Estas formas de trabajo son desarrolladas mayoritariamente por hombres. Vulnerabilidad creciente de las mujeres, subjetividades cada vez más violentas de los varones. Estas dos formas de análisis de la realidad socioeconómica y cultural juarense son fundamentales para la elaboración de nuestras cuatro piezas teatrales mexicanas.

“Somos muchas”: un nuevo género en el teatro mexicano

En su libro *Los muertos indóciles*, la escritora y crítica mexicana Cristina Rivera Garza escribe:

¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literariamente, rodeados de muertos? (Rivera Garza 2013: 19).

Y más adelante:

Se trata, pues, de una serie de análisis no de los organismos vivos del capitalismo taylorista, sino de las señas que la cultura ha logrado dejar marcadas en los cadáveres textuales de la necropolítica (Rivera Garza 2013: 47).

Resulta bastante evidente, tras lo expuesto más arriba, que las obras a las que nos vamos a referir aceptan el reto de Rivera Garza. En el año 2008 se publica la antología *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. En aquel momento las y los antologistas habían encontrado veintidós obras de teatro escritas sobre el feminicidio de las que escogieron once. Dotaron a la antología de una “variedad de aproximaciones que enfatizan el punto de vista de las víctimas o el de los asesinos” (Mijares 2008a: 3).

Francesca Gargallo, escritora y activista invitada a presentar la antología, remarcó el poder que posee la representación de una problemática desde una perspectiva informada y empática, la búsqueda de la verdad y de la justicia, la reparación personal para las víctimas y el ejercicio colectivo de duelo, al que se prestan estas obras dramáticas (Gargallo 2009)². Las 11 obras seleccionadas se pueden dividir *grosso modo* en dos categorías: las que quieren dar voz a las víctimas y las que quieren adentrarse en la subjetividad de los victimarios. “La Jauría”, pieza teatral dividida en seis partes que exhiben las conversaciones y reflexiones de personajes varones que han asesinado o se disponen a asesinar a mujeres o niñas, es la más compleja de las que se enmarcan en la segunda categoría. Su autor, el dramaturgo Enrique Mijares, hizo notar que para él el teatro

[...] necesita que se le planteen al público opciones y se le posibiliten respuestas, que reclame sencillamente el complemento del diálogo que le es inherente a este fenómeno de doble vía, a este binomio vivo por excelencia, el único sobreviviente de la comunicación que sigue requiriendo la comparecencia personal a ambos lados del telón (Mijares 1999: 109).

Efectivamente, todas las obras de la antología —aquí nos detendremos en “La Jauría” únicamente—, así como las otras tres obras seleccionadas en este trabajo, cumplen una labor tanto emotiva como informativa. Todos sus autores han realizado investigaciones rigurosas acerca de las diversas causas e hipótesis de los asesinatos, todos presentan la problemática desde una perspectiva holística, siendo capaces de señalar multitud de factores estructurales (políticos, económicos, culturales), todos, en definitiva, “fuerzan al público a enfrentarse a una crisis social [...] y critican el machismo, el clasismo, el racismo y el imperialismo económico que victimiza a la mujer pobre y vulnerable” (Mijares 2008a: 10). Muchos de los textos de ficción sobre los feminicidios de Juárez están plagados de referencias periodísticas y de datos aportados por reputados investigadores como Diana Washington Valdez, Sergio González Rodríguez o Julia Monárrez. Las cosas que se cuentan en la literatura sobre los

2 “Hotel Juárez o el teatro como instrumento de justo saber” fue el texto que leyó Gargallo en la presentación de la antología en el Círculo Teatral del Método, Colonia Condesa, Ciudad de México, 6 de julio de 2009 (Gargallo 2009).

feminicidios, en un ejercicio de mimesis portentoso, no distan demasiado de los relatos de estos investigadores.

“La Jauría” de Mijares está construida como la “máquina feminicida” de González Rodríguez. Tenemos cinco escenas individualizadas, todas ellas protagonizadas por distintos tipos de victimarios con nombres de animales carroñeros: dos individuos que describen su exaltación tras haber asesinado a una joven —la Rata y el Chacal—; una batida policial en la que uno de los agentes es el propio asesino y espera divertido el encuentro del cadáver que él mismo escondió —la Hiena—; un taxista que viola y mata a una mujer que, huyendo de unos agresores, busca cobijo en su taxi —el Gavilán—; un grupo de individuos que cuentan cómo raptan a una joven para grabar una película *snuff* —el Coyote, el Zorro y los Sabuesos— y, por último, el novio de una trabajadora de las maquilas que, en su orgullo masculino herido por la solvencia económica de su pareja, contrata a unos sicarios para librarse de ella —El Buitre—. Durante la sexta y última escena todos los victimarios hablan a una vez, todas las distintas opresiones y violencias que hemos estado observando confluyen. “La Jauría” es la representación explícita de la “cofradía masculina” (Segato 2013: 73) teorizada por Rita Laura Segato, “hermandad de los criminales, espectadores u oyentes pasivos de los feminicidios” (Segato 2005) y un acto de demostración ante sus pares (Segato 2006: 25). Es esta una obra ausente de personajes femeninos que se enuncien, centrando la atención en los victimarios, ciudadanos de a pie, hombres cualesquiera que matan por todo tipo de razones. “La Jauría”, en definitiva, “son todos aquellos sujetos que, concordantes con la ideología patriarcal, minimizan los actos homicidas y de tortura” (Vázquez 2014: 81).

En la conversación entre la Rata y el Chacal la basurización del cuerpo de la víctima ni siquiera es “simbólica”, sino explícita. Recién comenzado el diálogo el Chacal dice: “encárgate de la basura, criadita” (Mijares 2008b: 190) y, más adelante, Mijares en un aparte escribe: “carga en brazos esa suerte de pequeño féretro, lo lleva a un lado de la habitación hasta una montaña de ofrendas similares: bultos de todos los tamaños, maletas, costales, bolsas de plástico...” (193). Los asesinos imitan a la víctima en su sufrimiento con desdén, una víctima que es descrita por el aparte como apenas una niña. Ella decía su nombre, “para que no se le olvidara”, dice el Chacal (193). Pero a los victimarios no les importan los nombres, sino

la cuenta de las asesinadas. Los victimarios se recrean en la dominación masculina de la víctima vulnerable: “Me elevo del sufrimiento y la humillación, domino la vida, la tortura y el sacrificio, el control de la muerte” (192). En la segunda escena La Hiena y los agentes que se encuentran haciendo una batida en el desierto comparan constantemente el cuerpo de la asesinada a la que deben encontrar con el resto de la basura que se puede hallar en el desierto. Sin embargo, el tema principal de esta escena es la corrupción policial, su ineficiencia, la connivencia que en muchas ocasiones ha existido entre la policía y los criminales y la misoginia extrema que impregna cada espacio de la ciudad. Recordemos que uno de los agentes, la Hiena, es el perpetrador del asesinato. Justo antes de que los agentes den por fin con el cuerpo de la víctima, la Hiena se dice a sí mismo:

Tienen miedo de toparse con alguien conocido, detrás de ese rostro desfigurado. No es tu hermana, cuñado, la que te coges sin que tu mamá se dé cuenta. No es tu novia, pareja, la que dejas que violen tus amigotes. Ni tu prima, gañán, a la que le arrimas a güevo y tienes amenazada. Pero podrían ser... ¿Por qué no? Podrían ser, si no es hoy a lo mejor mañana (196).

El tercer pasaje, el del Gavilán, un taxista que hace la ronda nocturna, da cuenta de la absoluta inseguridad urbana en la que viven las mujeres juarenses, así como de la objetificación que sufren los cuerpos de las mujeres, que están considerados directamente propiedad masculina. El Gavilán, después de haber violado y asfixiado a la joven que huía y que buscó cobijo en su taxi, dirá a modo de excusa: “Si ella no hubiera puesto resistencia...” (202). El asesino cuenta su “gesta” a sus pares varones, que a su vez le contestan: “No era cosa de que desperdiciaras la ocasión”. Atendemos aquí a la banalización de la vida de las mujeres en un ejercicio de búsqueda de “sensaciones nuevas”, “vivencias cada vez más violencias” y formas de “aliviar [los] resentimientos” (206).

El Coyote, el cuarto de nuestros protagonistas, es el actor-verdugo de un negocio de películas *smuff*. Su jefe, el Zorro, regente del negocio “cinematográfico”, hace ostentación de su riqueza ante sus subalternos. El Coyote, en un momento determinado, dice de su jefe —con cuya hija tenía una relación sentimental—: “Al Ceguetas le tuve tirria desde que lo conocí, por mamón, todo el tiempo presumiendo sus muebles del año, sus Rólex, sus esclavas de oro”

(213). El Coyote, en un ejercicio de venganza por haber visto su masculinidad humillada, rapta, tortura y asesina a la hija del Zorro.

El caso del Buitre, el último de nuestros protagonistas victimarios, es paradigmático del proceso de pérdida de hombría de los que están destinados a traer un sueldo a casa. Su pareja había alcanzado cierta solvencia económica trabajando en las maquilas mientras que él, en paro, iba perdiendo su papel como macho proveedor: “Ella estaba muy alzada, muy suficiente. Me hacía menos. Me invitaba las chelas y yo, ¿qué podía hacer? [...] Las mujeres acaparan trabajos que antes eran de nosotros”, dice el Buitre alto y claro (214). “Ella ejercía el poder, me humillaba. Me daba coraje que ganara más que yo” (216). El sicario al que contrata el Buitre analiza la situación en términos de mercado: “Hay que aplastar la competencia, ni modo. Al que sea: lo quitamos del medio, sin compasión” (217). Pero ojo: “la banda es a la única que no podemos traicionar” (218). El Buitre concluirá su escena diciendo: “A ver quién la reconoce cuando la encuentren” (219). Mijares, en un aparte, aclara cómo el victimario empuja el cuerpo envuelto en una bolsa y “lo hace rodar hacia los contenedores repletos de basura” (220).

“La Jauría” actúa como una máquina de matar, una máquina feminicida inscrita en una estructura económica neofordista particular donde la ciudad, esa “máquina de matar mujeres” (González Rodríguez 2012) aparece aquí como un parásito de esta estructura económica. En ese doble movimiento de virilización económica y basurización del cuerpo feminizado podemos encontrar las claves para comprender las violencias que los personajes de “La Jauría” ejercen sobre sus víctimas. En “La Jauría” Mijares representa fielmente, como decíamos, la “cofradía masculina” vinculando al perpetrador con sus pares en una relación que intenta ser simétrica a través del ejercicio de la violencia. Encontramos en todas las voces masculinas del texto una “hermandad de criminales, espectadores u oyentes pasivos de los feminicidios” (Segato 2005), que vitorean la matanza indiscriminada de mujeres. “La Jauría”, por tanto, no son solo los victimarios sino todos aquellos sujetos que, siendo plenamente partícipes de la cultura patriarcal, restan de valor y minimizan los asesinatos y los actos de tortura que sus pares masculinos perpetran. “La Jauría”, en definitiva, analiza las masculinidades de los victimarios bajo ese capitalismo de tintes *gore* (Valencia 2010), su hermandad a la hora de compartir el placer experimentado al

matar, los celos y las flaquezas, la fragilidad de esa masculinidad, los códigos, las gramáticas, las narrativas de las interacciones sociales entre los victimarios, el lenguaje absolutamente ruin, paternalista y despreciativo hacia las mujeres y en especial hacia la asesinada.

Como adelantábamos al inicio, *Mujeres de Arena* fue la obra teatral que inauguró el género sobre los feminicidios. Se estrenó por primera vez en un espacio emblemático, el Zócalo de la Ciudad de México, en 2002, el Día Internacional contra la Violencia hacia las Mujeres y las Niñas. Se trata de un teatro de corte documental coescrito por Robles y familiares de las víctimas, activistas contra la impunidad, periodistas e investigadoras. El teatro tiene como protagonistas a cinco actrices y un actor. Las mujeres prestan su testimonio y el actor, según el estudio introductorio de la obra, escrito por Eugenia Muñoz, representa “la información, la denuncia contra las autoridades negligentes, indiferentes y cómplices” (Robles 2009: 33). Si bien es cierto que la elección de un actor varón para representar estas cualidades es algo desafortunada, el papel en sí, sin tener en cuenta su género, es idóneo en este tipo de teatro que busca documentar e informar al público. Aquí nos gustaría denominarlo personaje “archivo”. Efectivamente, el texto cuenta con numerosas referencias de los estudios realizados por las principales investigadoras e investigadores que a lo largo de varias décadas han intentado ofrecer algo de luz a los asesinatos, varios de ellos ya citados en este trabajo. Se citan leyes, campañas lanzadas por la Dirección General de Policía del Municipio de Juárez y una de las sesiones de la Comisión de Derechos Humanos de la ONU, donde el relator especial rinde un informe sobre los feminicidios. Sobre esta sesión el “archivo” expone ante el público:

Al relator le sorprendió la absoluta ineficacia, incompetencia, indiferencia, insensibilidad y negligencia de la policía que había llevado hasta entonces las indagaciones. Para el relator especial resulta evidente que estos asesinatos no se investigaron de forma eficaz ni exhaustiva, si es que hubo algún tipo de investigación (Robles 2009: 19).

El eco como metáfora se revela como una estrategia estética recurrente a lo largo de la obra. A través de la lectura de recortes del diario personal de una de las víctimas, Eréndira, la obra permite a los espectadores hacerse eco de las voces ya apagadas de las desaparecidas. Los recortes del diario se alternan con el testimonio de la

familia de Eréndira durante la búsqueda y el hallazgo de su cuerpo sin vida. Este testimonio relata el proceso de humillación sufrido por la hermana de Eréndira ante las autoridades locales durante el reconocimiento del cadáver y la declaración ante la policía. Relatan la lluvia de preguntas que trataban de buscar en la víctima algún indicio de culpa por su desgracia. Los testimonios de los familiares son la fuente más directa y fidedigna para mostrar la ineptitud policial, la falta de empatía hacia la muerta y sus seres queridos:

“Ahí ‘stá su hija”, te dicen. ¿Pero cómo en dos meses ya son puros huesos? Un cuerpo tarda mucho más en volverse nada. (Imita la voz) “Pos si no lo quiere, déjelo”. Hay quienes han pedido pruebas de ADN para comprobar la identidad de la víctima. (Imita la voz) “Uy, eso sale rete caro y se lleva harto tiempo...” Total, solo queda resignarse a querer creer que ese costal de huesos son los de tu hija (Robles 2009: 25).

El testimonio, por tanto, aparece como una estrategia composicional fundamental tanto en esta obra como en muchas otras del género. Esta práctica ha supuesto a lo largo de las últimas décadas una forma de activismo extendida en América Latina entre las mujeres activistas y supervivientes para representar o relatar su experiencia en contextos políticos y culturales enormemente hostiles para ellas. Como ha señalado Melissa Wright:

El testimonio es, simultáneamente, la afirmación de una identidad tanto personal como colectiva. Su poder se deriva de la estructura narrativa en primera persona basada en la autenticidad de la experiencia personal, pero su significación recae en la afirmación de que lo personal representa una experiencia colectiva (Wright 2007: 417) [traducción propia].

Encontramos en *Mujeres de Arena*, asimismo, otra estrategia habitual del género: la recuperación de algunas descripciones cruentas de tipo forense de la situación en la que se encontraron los cuerpos. Ciertamente, esta estrategia estética sitúa al espectador en una posición extrema. Ejerce un impacto difícilmente digerible cuando contemplamos o leemos las obras del género. Sin embargo, es una característica crucial de estas obras sacar a la luz la abundante información encubierta y silenciada expreso sobre de los crímenes, puesto que uno de los objetivos fundamentales de estas formas artísticas es la búsqueda y divulgación de la verdad. “¿Cuántas muer-

tas son muchas?” (Robles 2009: 22), se repiten una y otra vez todos los personajes en el escenario entonando un cántico coral contra las autoridades locales que manifestaron que la sociedad civil y las organizaciones estaban exagerando la magnitud del problema y el número de mujeres asesinadas en la ciudad. “Somos muchas, y seguimos pidiendo justicia”, es el grito sordo que *Mujeres de arena* nos da como respuesta.

Dentro de la diversidad del género *Antígona: Las voces que incendian el silencio*, de Perla de la Rosa (2004), cuenta con una característica singular. Se trata de una adaptación libre de la *Antígona* de Sófocles, tragedia que ha ejercido en la dramaturgia latinoamericana contemporánea una notable influencia. Los ejemplos de reescritura y composición de textos dramáticos que podemos rastrear teniendo —en mayor o menor medida— este texto clásico como base e hilo conductor son numerosísimos. Rómulo Pianacci lo hizo en su libro *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Tanto él como otra serie de críticas y críticos han señalado que lo que fundamentalmente subyace detrás de la *Antígona* latinoamericana es “la necesidad de denunciar los abusos de poder” (González-Vaquerizo 2014: 96). Como señala en su estudio, *Antígona* ha sido:

Un exponente de las mujeres del continente nos recuerda la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura. Son ellas las que abandonan el interior de las casas para denunciar los excesos del tirano, son ellas las que invocan el derecho de los muertos a recibir sepultura, son ellas las que se arriesgan, en contra de la ley (Pianacci 2005: 85-86).

Por este motivo, la noción de género ha acompañado siempre a la heroína en los textos latinoamericanos, textos que, asimismo, están impregnados de las formas de activismo que las mujeres latinoamericanas han puesto en práctica en las últimas décadas. La investigadora Jesse Weiner ha dedicado un extenso ensayo al análisis de esta obra teatral concluyendo que uno de los intereses principales de Perla de la Rosa es proveer al imaginario juarense un nuevo rol de “mujer pública” que no esté atado a los prejuicios de la prostitución y la vida disoluta, una mujer pública que no deba renunciar ni a la esfera privada de la vida ni a su feminidad: “[de la Rosa’s] agenda is to divorce conceptions of the public woman and political subjectivity entirely from private life. [...] *Antígona* provides an

alternative vision of a politically actualized public woman to take its place” (Weiner 2015: 303).

Antígona: *Las voces que incendian el silencio* (De la Rosa 2004), en mayor medida que otras piezas, incide fundamentalmente en el daño terrible que hizo en Juárez la retórica de “la mujer pública”, la creencia extendida de que las mujeres asesinadas estaban corriendo un riesgo por decisión y cuenta propia. Antígona vuelve a la ciudad desértica de Tebas para buscar el cuerpo de su hermana desaparecida, Polínice, y oponerse a las leyes de la ciudad que prohíben hablar de las asesinadas. Su otra hermana, Ismene, se opone al grito justiciero de Antígona, la desprecia por su acción, por poner su vida en riesgo: “Cómo detesto tu grandísima soberbia [...] Antígona, la de la gran claridad, la del deber, la que sacrifica todo por la verdad” (De la Rosa 2004: 198). Creón, por su parte, como líder de la ciudad niega una y otra vez los asesinatos y desapariciones de mujeres:

Se habla de muertes, cientos de muertes; de cadáveres de cientos de mujeres, que yacen sin más tumba que el desierto. ¡Mentira! ¿De qué muertes hablan? [...] Desde la altísima responsabilidad que ustedes, ciudadanos, me confirieron al elegirme su gobernante, declaro que no hay muertes. Que no existen cuerpos que identificar. Y esto es muy claro. No existen (193).

Pero la heroína no permitirá que la ciudad ignore a las asesinadas y desaparecidas, que las borren, y les quiten sus nombres y sus historias (215). Antígona es un trasunto de Esther Chávez, de Marisela Ortiz, de Diana Washington Valdez y de tantas otras mujeres que han visto cómo su vida correría peligro durante décadas, amenazadas de muerte en multitud de ocasiones, humilladas por las autoridades, pero que nunca han cejado en su empeño por señalar las causas sistémicas de los feminicidios y las taras de un sistema que actúa en connivencia con los asesinos. “¿Piensas que tu ley nos detendrá? ¿Que al amenazarnos acallarás nuestras voces, nuestros lamentos?” (216), clama Antígona en su parlamento con Creón, que sorprendido le pregunta: “¿De qué me acusas?”, “De desprecio, de indiferencia, de complicidad. No importan si no son tus manos las que rodean el cuello. Es tu voluntad la que vierte la sangre de las mujeres, para las que desde luego no gobiernas” (217). Antígona se afirma a sí misma como un sujeto político activo (Weiner 2015: 299) que representa la salida de esa vida que le era negada. Judith

Butler señaló en *El grito de Antígona* (2001) que la figura mítica podía servir de faro a un feminismo que no quiere plegar la rodilla ante la autoridad del Estado para poner en práctica objetivos políticos feministas. Sino más bien, sacar a relucir la connivencia de ese Estado con el régimen patriarcal imperante y la responsabilidad de aquel con la violencia misógina que se produce. Hemos querido detenernos en la *Antígona* de Perla de la Rosa, porque se ocupa de forma explícita del “grito” organizado de las mujeres juarenses contra la impunidad.

Queremos detenernos, por último, en *¿Qué tan altos son los edificios de Nueva York?* del escritor afincado en la Ciudad de México Óscar Garduño. Esta obra de reciente composición, estrenada en la capital mexicana el año 2016, es indicativa de la expansión que el género ha experimentado a lo largo de la pasada década. Garduño, en un artículo previo al estreno de su pieza, declaró que “si se piensa que un problema tan grave como el de los feminicidios es un tema que pasa de moda como los peinados o la música, nos queda casi nada como sociedad, al menos como sociedad sensible” (Garduño 2016b), y por ello es necesario seguir componiendo fenómenos artísticos, en este caso obras teatrales que se nutran de la tradición estética del género y de lecturas cada vez más informadas que nos permitan como sociedad seguir reflexionando sobre la violencia extrema contra las mujeres:

¿Cuesta mucho entenderlo? Fue lo que le pregunté a un amigo cuando me dijo que el tema de los feminicidios ya había pasado de moda, que ya se había escrito lo suficiente, que escribiera una obra de teatro divertida. Me señaló bibliografía y filmografía, que ya era aburrido porque de cualquier manera las mujeres iban a seguir desapareciendo tanto en el Estado de México, que encabeza la lista de los feminicidios, como en Ciudad Juárez; me propuso mejor escribir del narcotráfico. Debes entender, aseguró, que en este país las mujeres nunca han importado (Garduño 2016b).

Los dos primeros personajes de *¿Que tan altos son los edificios de Nueva York?* se encuentran juntos en el escenario, pero narran sus historias por separado. Las dos versiones de la misma historia se fusionan, los personajes interactúan entre sí mientras continúan declamando directamente hacia el público. Hemos podido ir observando cómo esta es una estrategia común que permite hacer al público partícipe

activo de las historias de horror que se relatan; estamos siendo interpelados por las propias víctimas que quieren ser escuchadas. La guatemalteca, la primera de las mujeres asesinadas, hace aseveraciones sobre su desgracia una vez asesinada: sobre su desgracia, sobre las condiciones estructurales de su miseria y su sufrimiento, sobre las causas de su asesinato:

¡No te salvas! Te chingan en tu país, los militares, el gobierno, la policía, los maras, los rancheritos que se creen gringos namás porque medio mal hablan dos o tres palabras en inglés, se pintan el pelo de rubio, traen sus pantalones Levi's y comen sus hamburguesas Burger King o McDonalds; ¡todos te chingan! (Garduño 2016a).

También Irma, una joven obrera de maquiladora, relata al público la historia del hallazgo del primer cuerpo de una mujer encontrado en un terreno baldío de su ciudad, el machismo imperante en la comisaría de policía que investigó el crimen: “¿Feminicida?” Pregunta el comandante Reyes, “¿feminicida dijo usted, señorita?, esa palabra no existe en el diccionario” (Garduño 2016a). Garduño da cuenta en esta escena del vacío de conocimiento sobre la especificidad de los crímenes que la policía investiga con una actitud absolutamente misógina. Más adelante, unas jóvenes trabajadoras de la maquiladora relatan las atrocidades que sufren en sus puestos de trabajo, el acoso sexual de su jefe y el miedo que sienten al volver a casa. Violencia callejera, violencia doméstica, conflictos migratorios, tráfico de mujeres, son solo algunas de las problemáticas que Garduño monta por medio de una polifonía de voces y testimonios de víctimas y victimarios que escenifican su realidad ante el público, ante la sociedad civil.

Teatro y violencia doméstica en España

En España, como decíamos al comienzo, el tratamiento artístico del feminicidio ha sido bastante distinto al de la tradición mexicana. Mayoritariamente, la violencia de género en nuestro país ha sido considerada una cuestión doméstica, idea que se ha anclado en el imaginario de la ciudadanía e incluso de los movimientos feministas que han reivindicado una mayor protección de las mujeres

contra sus agresores. Es cierto, como hemos pretendido mostrar en este trabajo, que la situación geopolítica, económica y cultural de la frontera mexicana es extremadamente particular y genera unos niveles de vulnerabilidad extrema para las mujeres; por ello las investigadoras se han procurado un aparato de análisis tan sólido como diverso. En España la tardía recepción del feminicidio como noción integrada en la geopolítica y la economía nacional apenas cuenta con un lustro de historia. La parcialización de las formas en las que el feminicidio se produce, viéndose este restringido al ámbito de lo íntimo y la inconsciencia acerca de los distintos micro y macro machismos que las mujeres sufrimos diariamente a pesar de no sufrir violencia por parte de una pareja o expareja, o correr un peligro de muerte explícito. En esta tesitura histórica, no resulta extraño advertir que en España la mayoría de las obras teatrales sobre la violencia misógina o el feminicidio trabajan acerca de la problemática de la violencia ejercida en el ámbito doméstico. Gabriela Cordone nos propone un breve paseo por una serie de textos dramáticos de la producción teatral española desde 1984, con una serie de obras que comparten, como piedra de toque, “la exclusión del debate social del problema de la violencia de género” (Cordone 2005: 2).

No moleste, calle y pague señora, de Lidia Falcón, da comienzo en una comisaría; una mujer asustada y con signos de violencia física trata de explicar a los oficiales su situación de desamparo ante la violencia de su marido. Esta obra comparte con las mexicanas la insistencia en la brutalidad policial que reciben las mujeres que denuncian una situación de injusticia, y la naturalización con la que es percibido cualquier acto violento contra una mujer. Es más, en la obra de Falcón la mujer también es culpabilizada de su agresión. El silencio actúa como protagonista en el caso del siguiente personaje, una mujer que apenas es capaz de pronunciar una palabra ante su abogado, el cual le recomienda marcharse y esperar a su marido —del que se quiere divorciar— con un buen puchero preparado: “Margarita se ha levantado, y sigilosamente, en puntillas y procurando no levantar la cabeza para que el abogado no la vea, se dirige a la salida” (Falcón 1988: 66).

Como apunta Cordone, *La noche que ilumina* (1995), de Paloma Pedredo, gira asimismo entorno al silencio y al repliegue sobre sí misma de la víctima de violencia machista conyugal (2005: 3). La

investigadora ilustra su hipótesis con la siguiente cita que refleja la frustración muda de Rosi, la mujer abusada por su marido: “¡Es que tengo que hablar! ¡Es que si no hablo reviento! Vivo callada, callada todo el día, callada toda la noche. Sí, a veces hablo, pero ni caso” (Cordone 2005: 3).

Pared (2005), de la dramaturga Itziar Pascual, se convierte en un ejemplo paradigmático de esta diferencia perceptiva de la violencia contra las mujeres entre México y España. Las descripciones de los espacios domésticos de las dos protagonistas y los detalles que se dan de ellas informan de lo esencial: la violencia se sufre dentro de esas paredes a las que el texto dramático hace constantemente referencia. El cuerpo social, fuera de ellas, no es capaz de percibirla, pero no se hace referencia a cómo la violencia que se ejerce dentro se ha filtrado desde el exterior. Este tipo de discursos sobre la violencia de género suelen presentar a la sociedad como ignorante o desconocedora de la problemática de la violencia íntima, pero no como partícipe de la misma. Se comparan los espacios domésticos de las dos mujeres a modo de metáfora: limpieza, claridad, orden frente a estrechez, desorden, oscuridad; un juego entre las emociones que sienten las protagonistas y sus tareas domésticas.

Los tres ejemplos de textos dramáticos tienen como protagonista al silencio de las mujeres y a su incapacidad para expresarse y defenderse. Las referencias a la domesticidad callada, a la falta de apoyo externo o al silenciamiento de la víctima son constantes, característica imprescindible para representar la violencia misógina en un país donde esta se ha invisibilizado de forma sistemática. Salir del espacio opresivo de lo doméstico en la mayoría de las ocasiones implica una escapatoria a la violencia y al peligro de muerte.

Cordone concluirá que una de las funciones de este tipo de teatro es convertir en público lo que era privado (Cordone 2005: 11). Nuestra hipótesis diverge; la violencia contra las mujeres y los asesinatos derivados de ella nunca fue una cuestión privada, algo que las mujeres experimentasen en soledad en sus domicilios. Siempre ha sido una cuestión de representación pública, de demarcación de los espacios, de legitimación permanente de micro y macro violencias en todos los espacios que habitan las mujeres en nuestras ciudades y entornos. La legislación española todavía no ha sido capaz de albergar esta forma de análisis estructural de la violencia misógina.

“La parte de los crímenes” se representa en España

En 2007 el dramaturgo Pablo Ley y el director del Teatre Lliure Álex Rigola estrenan un titánico proyecto: la adaptación a escena de la monumental novela de Roberto Bolaño, *2666* (Teatre Lliure, 2007). Esta adaptación dramaturgica se compone de fragmentos escogidos con pequeñas modificaciones que los actores declaman en una puesta en escena que tiene vida propia. La cuarta parte, siguiendo la estructura de la novela, es *La parte de los crímenes*. En la novela Bolaño describe el hallazgo de 109 cuerpos de mujeres brutalmente asesinadas en la Ciudad de Santa Teresa, trasunto de Juárez (Bolaño 2004). Bolaño investigó con ahínco sobre los asesinatos que se sucedían en la ciudad y levantó con su obra un monumento funerario. Rigola construye su adaptación como un “oratorio” (Bolaño/Rigola/Ley 2007: 12), un duelo colectivo. Decidió incluir en la escena imágenes reales que él mismo tomó en Juárez en un ejercicio de alusión a la mimesis de la novela.

A lo largo del pasaje de *La parte de los crímenes*, los directores deciden salir del espacio de la ficción con una herramienta muy utilizada en los fenómenos artísticos que han trabajado en torno a la problemática del feminicidio en América Latina: la plasmación de los nombres reales de las víctimas. Los nombres de las asesinadas en Ciudad Juárez desde 1993 se multiplican en la gran pantalla que forma parte de la escenografía junto con su edad y la fecha de su muerte. “Somos muchas”, parecen gritar los nombres de la pantalla. Mientras tanto, una actriz tumbada en el suelo y cubierta de sangre grita representando el horror vivido por los cientos de mujeres y niñas asesinadas que pasan ante nuestros ojos. Rigola, impregnado de la estética que las activistas y artistas juarenses empezaron a utilizar para denunciar los crímenes, hace a sus actores ir clavando cruces de color rosa de forma progresiva alrededor de la escenografía, que asemeja el desierto donde son abandonados los cuerpos absolutamente violentados de las mujeres. Lo hace a forma de goteo, trasladando el efecto que ejercen las descripciones forenses y policiales en la novela del chileno mientras la actriz que yace grita y se sobrecoge durante unos eternos minutos que trasladan a escena la angustia que se experimenta durante la larga y asfixiante lectura de “La parte de los crímenes” (Bolaño 2004). Compartimos, sin duda, con Gabriela Cordone una reflexión: esta escena “incursiona

en los límites de lo soportable” (Cordone 2013: 17). Creemos que esta obra, también debido al original que adapta, es la que fusiona más cabalmente las dos perspectivas a las que nos venimos refiriendo en el presente texto: la mexicana, que extiende la violencia por todo el espacio, el público y el privado, y la española, que lo confina a lo doméstico.

A modo de corolario: diferencias y convergencias

Las obras que aquí hemos seleccionado reflejan a todas luces los distintos condicionantes históricos y contextuales de México y España, así como las tradiciones estéticas y feministas que los han acompañado. Ambos contextos comparten una herramienta fundamental, la insistencia en que no hablamos de una historia aislada, sino de una problemática que no deja de repetirse, que tiene unas causas que no alcanzamos a comprender y a las que debemos atender con más empeño. Hablamos de teatros que anhelan a todas luces tener un impacto social, alertar a los espectadores sobre un grave problema. Por lo general, por ello, los personajes se dirigen directamente a los espectadores mediante el soliloquio, aunque se encuentren rodeados de otros personajes. Hablan a la audiencia, les cuentan sus juicios e impresiones, para que la audiencia pueda construir su propia visión crítica.

Es necesario insistir en que el caso de Ciudad Juárez y el estado de Chihuahua no es diferente a los niveles de violencia y feminicidios producidos en otros estados del país como Tamaulipas, Guerrero o el Estado de México, así como en otros países de Centroamérica como Honduras o Guatemala, donde el porcentaje de feminicidios es aún mayor. Por ello, no queremos hacer de Juárez un caso aislado que oculta un proceso global de aumento de la violencia y los crímenes contra las mujeres. Por el contrario, queremos destacar la importancia del activismo de las asociaciones juarenses y su colaboración temprana con las y los artistas locales en un ejercicio durísimo por poner el feminicidio en la agenda político-institucional, así como social y comunitaria. A pesar del sensacionalismo extremo en conchabanza con el capital que hemos podido encontrar alrededor de los asesinatos en Ciudad Juárez en algunos elementos culturales, lo cierto es que el movimiento artístico de la ciudad ha servido como catalizador para

el surgimiento de ciertos símbolos estéticos que representan la lucha contra el feminicidio a nivel global. Aun habiendo tenido en cuenta las diferencias, expuestas más arriba, entre el teatro sobre violencia contra las mujeres realizado en Juárez, y el realizado en España, los trasvases estéticos y las herramientas transferidas son incontestables. La más importante de ellas es el énfasis que hacen todas las obras al descartar que un feminicidio se comente como un caso aislado de las estructuras sociales y políticas; también la voluntad de implicación de la audiencia, en un sentido casi brechtiano.

Apostamos, en definitiva, por un teatro sobre el feminicidio contextualizado, estructural y holístico que, impregnado de toda la información teórica, histórica y sociológica que existe al alcance, muestre una realidad compleja en la que no solamente hay un veredicto, sino todo un entramado social que lo avala, legitima e incluso incita a actuar. Pero más allá de esto, apostamos por una labor de producción estética común y en cómo esta consigue convertirse en un clarísimo medio de duelo, de recuerdo y sobre todo en una estrategia política que hace visible esta forma de injusticia de género absolutamente institucionalizada. Porque, de otra forma, como leemos en *Antígona González* de la tamaulipeca Sara Uribe: “Todas aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” (Uribe 2012: 95).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2010): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Madrid: Pre-Textos.
- ATENCIO, Graciela (2015): *Feminicidio. El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Madrid: Catarata.
- BOLAÑO, Roberto (2004): “La parte de los crímenes”. 2666. Barcelona: Anagrama, pp. 441-791.
- (2007): 2666. Adaptación de Pablo Ley y Alex Rigola. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- BUTLER, Judith (2001): *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- CORDONE, Gabriela (2005): “Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pa-red*, de Itziar Pascual”, en José Nicolás Romera Castillo (coord.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. 27 al 29 de junio. Madrid: UNED, pp. 399-412.

- (2013): “2666 en escena: relato, imagen y mestizaje artístico”, *Letral*, n.º 11, pp. 10-23.
- CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (2009). *Caso González y otras (“Campo algodonoero”) vs. México*, sentencia de 16 de noviembre.
- DE LA ROSA, Perla (2004): *Antígona: Las voces que incendian el desierto*. Molino de San Cayetano: Casa del Teatro.
- FALCÓN, Lidia (1988): “No moleste, calle y pague, señora”, en Patricia O’Connor (ed.). *Dramaturgias españolas de hoy (Una introducción)*. Madrid: Fundamentos, pp. 59-70.
- GARDUÑO NÁJERA, Óscar (2016a): *Qué tan altos son los edificios de Nueva York*. [Manuscrito original remitido por el autor.]
- (2016b): “¿Qué tan altos son los edificios de Nueva York? Una obra de teatro sobre feminicidios”, *Replicante, Cultura Crítica y Periodismo Digital*, 4 de enero. <<https://revistareplicante.com/que-tan-altos-son-los-edificios-en-nueva-york/>> (consulta: 15/01/18).
- GARGALLO, Francesca (2009): “Hotel Juárez o el teatro como instrumento de justo saber”. Presentación de la Antología *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. Círculo Teatral del Método, Colonia Condesa, Ciudad de México, 6 de julio. <<https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/ensayos-letras/hotel-juarez-o-del-teatro-como-instrumento-de-justo-saber/>> (consulta: 01/09/18).
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2012): *The Femicide Machine*. Los Angeles: Semiotext(e).
- GONZÁLEZ-VAQUERIZO, Helena (2014): “Podrías llamarte Antígona. Un drama mexicano contemporáneo”, *Aletria*, n.º 1, vol. 24, pp. 95-107.
- HARVEY, David (2004). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2008): “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”, en Margaret Louise Bullen y María Carmen Díez Mintegui (coords.). *Actas del XI Congreso de Antropología. Retos teóricos y buenas prácticas*. San Sebastián: Ankulegi, pp. 209-239.
- MIJARES, Enrique (1999): *La realidad virtual del teatro mexicano*. Ciudad de México: Juan Pablos/IMAC.
- (ed.). (2008a): *Hotel Juárez. Dramaturgia de Feminicidios*. Durango: Union College/Editorial Espacio Vacío/UJED.
- (2008b): “La Jauría”, en Enrique Mijares (ed.). *Hotel Juárez. Dramaturgia de Feminicidios*. Durango: Union College/Editorial Espacio Vacío/UJED.

- MONÁRREZ, Julia Estela (2009): *Trama de una injusticia. Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- MONTERO, David (2013): *El cubo de rubik. Arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: RM Verlag.
- PIANACCI, Rómulo (2005): “Rito, mito y tragedia. El camino hacia la Antígona americana”, *Conjunto*, n.º 137, pp. 83-91.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Barcelona: Tusquets.
- ROBLES, Humberto et al. (2009): *Mujeres de Arena*. Versión PDF copyleft en línea. <<https://mujeresdearenateatro.blogspot.com/>> (consulta: 01/08/17).
- SEGATO, Rita Laura (2005): “La territorialidad del feminicidio: geografía política de un tipo de lesa humanidad”, *Seminario Permanente “Frontera: Violencia y Justicia. Nuevos Discursos”, Sesión 7 (24 de octubre 2005)*. <<https://www.youtube.com/watch?v=B5MsanLfQkI>> (consulta: 15/08/18).
- (2006): *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Ciudad de México: Tinta Limón.
- (2008): “Qué es un feminicidio”. *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. Ciudad de México: UNAM.
- (2013): *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro (2003): “Baile de fantasmas en Ciudad Juárez al final/principio del milenio”, en Boris Muñoz y Silvia Spitta (eds.). *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Biblioteca de América.
- TEATRE LLIURE (2007): Dossier 2666. <http://www.teatrelliure.com/documents/temp0708/2666_cat.pdf> (consulta: 01/08/17).
- URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. Oaxaca: Sur.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo*. Madrid: Melusina.
- VÁZQUEZ, Emily Celeste (2014): “Enredadera a dos voces, Los trazos del viento y La Jauría: el teatro como medio de denuncia y lucha”, *Catedral Tomada*, vol. 2, n.º 3, pp. 65-91.
- WASHINGTON VALDEZ, Diana (2005): *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. Barcelona: Océano.

- WEINER, Jesse (2015): "Antigone in Juárez: Tragedy, Politics, and the Public Women on Mexico's Northern Border", *Classical Receptions Journal*, vol. 7, n.º 2, pp. 276-309.
- WRIGHT, Melissa (2004): "From Protests to Politics: Sex Work, Women's Worth, and Ciudad Juárez Modernity", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 94, n.º 2, pp. 369-386.
- (2010): *Manifiesto contra el feminicidio*. Madrid: Prometeo.
- (2011): "Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence in the Mexico-U.S. Border", *Signs*, vol. 36, n.º 3, pp. 707-731.