

(IN)JUSTICIA (IN)VISIBLE: MUJERES DE CIUDAD JUÁREZ DE CRISTINA MICHAUS

Gail A. Bulman
Syracuse University

*La violencia no es cuantificable. La violencia se siente.
Aquí en México nos estamos sintiendo la violencia.*
Jimena de la Rosa Juárez, psicóloga¹

*Una madre desaparece junto con su hija o hijo
porque nos desaparecen a toda la familia. Es la peor bar-
barie que se puede hacer al ser humano.*
María Isabel Cruz, madre de un hijo
desaparecido en enero de 2017, activista²

La primera vez que leí y empecé a reflexionar sobre *Mujeres de Ciudad Juárez: Monólogo para innumerables voces* de la mexicana Cristina Michaus³ fue en 2009, poco después de que se publicó (2008) la estremecedora colección de once obras de teatro mexicano centradas en los feminicidios en Ciudad Juárez,⁴ editada por Enrique Mijares.⁵ Para mi desgracia, no he dejado de pensar en esta impactante antología ni en su horrible tema desde entonces. Desafortunadamente,

1 Cita tomada de su charla en la conferencia "Educational Interventions: Gendered Violence in Mexico," organizada por Judith Marie Anderson, Associate Professor of Africana/African American Studies en Borough of Manhattan Community College. La conferencia era una colaboración entre el Departamento de Ethnic and Race Studies en BMCC, El CUNY Mexican Studies Institute y el Centro para Estudios Latinoamericanos en New York University. Se llevó a cabo el 24 de marzo de 2021. Ver <https://fb.watch/4sOgU5qKc/>

2 "Educational Interventions".

3 Cristina Michaus es actriz, escritora, dramaturga, directora, cineasta y activista. Ver http://www.sarpanet.info/cristina_michaus/

4 Según Diana Russell, el feminicidio es "the killing of females by males *because they are female*" (en Seelye). Como otros escolares, prefiero emplear el término "feminicidio" porque, como lo definen Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano, el feminicidio culpa no solamente al individuo o grupo de violadores y asesinos, sino también destaca el sistema patriarcal y las raíces sistémicas que son la base de la violencia en contra de la mujer: "Femicide is the murder of women and girls founded on a gender power structure. . . . It is systemic violence rooted in social, political, economic, and cultural inequities" (Fregoso y Bejarano 5).

5 El libro tiene introducciones importantes e informativas de Victoria Martínez y Rocío Galicia.

los acontecimientos mundiales no paran de recordarnos los cientos de mujeres inocentes que, cada día, desaparecen y mueren asesinadas en casi todos los países del mundo. No obstante, según Patricia Mathews, Jefa del Departamento de Estudios de la Etnia y la Raza en Borough of Manhattan Community College en la ciudad de Nueva York, de los veinticinco países con la tasa más alta de feminicidios en el mundo, catorce de éstos se encuentran en América Latina.⁶ Este nivel de violencia en contra de las mujeres no se puede ignorar.

Pero una cosa es la violencia en sí y otra, muy distinta, hablar de ella. Al describir continuamente estos horribles crímenes, corremos el riesgo de motivar a nuevos violadores y asesinos e insensibilizar a la comunidad en general. Como señalan Jane Caputi y Diana H. Russell, “la objetivación y la degradación de la mujer, así como la exhibición constante de imágenes violentas contra las mujeres en los medios de comunicación, pueden ‘predisponer a ciertos varones a excitarse con la violación y otros actos de violencia contra las mujeres’” (citado en Moreno 194).⁷ Jean Franco sostiene que “el problema con hacer incalificables los crímenes es que se convierten en algo místico, fuera de los límites de la acción política” (248). Los asesinatos y desapariciones de mujeres en México, Guatemala, Chile y Argentina, entre otros países en América Latina, tienen sus raíces en sistemas políticos y prácticas sociales que fomentan la desigualdad. Los que tienen el poder son protegidos por leyes que ellos mismos han creado e implementan. La impunidad es inherente al sistema político y, por ello, la justicia sigue siendo invisible e inalcanzable para muchas mujeres y sus familias.

En febrero de 2020, el periódico español *El País* publicó varios artículos en donde se sugiere que, aproximadamente, unas diez mujeres por día son víctimas de feminicidio en Ciudad Juárez, México. La mayoría de ellas “son asesinadas por el único hecho de haber nacido mujeres” (Lozano). Una madre entrevistada confirma que, a pesar del alto número de feminicidios en la región, las autoridades no hacen nada para traer justicia a las víctimas y sus familias: “El sistema judicial no funciona y sigue pasando hoy en día: desaparecen y matan a jóvenes casi a diario y ellos siguen sin hacer absolutamente nada” (Juana Villalobos, citado en Martínez Rodríguez).⁸ Entonces, ¿cómo seguir hablando de la despreciable violencia que se ha mantenido durante décadas sin trivializarla y sensacionalizarla? ¿De qué manera podría un artista representarla de un modo diferente? ¿Cómo

6 “Educational Interventions”.

7 Todas las traducciones del inglés al español son mías. Agradezco enormemente a Estela Martínez por haber revisado y pulido las traducciones y el artículo entero.

8 Villalobos es la madre de Ana María Gadea Villalobos, “una niña de 10 años que desapareció en la Semana Santa de 1997 y fue encontrada a los tres días violada y asesinada” (Martínez Rodríguez).

podría una obra de teatro tener un mayor impacto frente a temas tan difíciles y horriblos? Como nos recuerda Kirsten Nigro:

Desde luego, hay muchas maneras de prestarle atención al fenómeno de la violencia y en el campo del teatro, entre los más grandes desafíos es el de la representación: cómo representar la violencia en el escenario o si siquiera debiera representarse, dadas las limitaciones del teatro en vivo en donde el espectador se da bien cuenta de que lo que ve y escucha es falso en el sentido de simulado; o sea, que es un simulacro y nada más. (37)

Mujeres de Ciudad Juárez: monólogo para innumerables voces, escrita por Cristina Michaus en 2002, se ha representado varias veces en México, los Estados Unidos y otros países, bajo la dirección, primero de Michaus y, luego, de Jimmy A. Noriega, Profesor y Director de teatro en el College de Wooster en el estado de Ohio. En este capítulo, propongo que la obra incorpora múltiples voces para jugar con las nociones de (in)visibilidad e (in)justicia y así activar lo que Hans-Thies Lehmann llama una operativa ética en el público (18). Sostengo que, sin renunciar a su esencia documental, la representación se apoya en “los monólogos para innumerables voces” para destacar la noción articulada por Lehmann de un “theatre of states”. Parte de su teatro postdramático, este término podría ser definido como una “situación teatral compuesta por procesos de comunicación evidentes y ocultos” que toman forma de manera no lineal (Lehmann 17). A través de los monólogos paralelos y a veces superpuestos, los actores y los espectadores empiezan a colaborar en y co-crear un texto, cuya estética lo hace autorreflexivo, como postula Lehmann.

En las viñetas metateatrales –mini-obras dentro de la obra– que se construyen en los intersticios entre el teatro documental,⁹ el teatro de lo real¹⁰ y las escenas poéticas post-dramáticas, las “innumerables” voces hacen que los espectadores no sólo las escuchen, sino que empiecen a oír también su propia voz con respecto al feminicidio. Al mezclar diferentes tipos de monólogos y yuxtaponer voces testimoniales y ficticias junto a fragmentos de evidencia física, el performance expone una “dialéctica entre la presencia y la ausencia”, como lo sugiere Heidrun Adler en su teoría sobre las técnicas de monólogo. Así, en el límite entre lo visible (cuerpos físicos y objetos intencionalmente maltratados y esparcidos por todo el escenario) y lo invisible (las voces sin cuerpo de las mujeres asesinadas, los miembros de las familias que sufren y los sistemas rotos que hacen crecer

9 Aunque el teatro documental suele basarse en documentos reales, como postulan Alison Forsyth y Chris Megson, “What makes documentary theater so compelling is the tension that exists between the facticity of the document as ‘objective conduit to reality’ and the ‘subjectivity at the heart of production and reception’” (3).

10 Según Carol Martin, el teatro de lo real “forms and reframes what happens to create a ‘reality effect’” that “confers legitimacy on the art” (5).

la violencia), esta obra muestra las formas en que estas mujeres ya eran invisibles en el sistema social antes de su muerte.

Con el apoyo de las teorías de Lehmann y Adler, el propósito de este artículo es examinar las innumerables voces de la representación –quienes hablan, qué dicen y cómo lo dicen– para revelar cómo la diversidad de voces y la red de monólogos creada abren un camino para que los espectadores escuchen y empiecen a entender lo que Rita Laura Segato denomina “el lenguaje singular del feminicidio”. Segato sostiene que el feminicidio es una forma de comunicación, un lenguaje hablado por unos pocos hombres con poder, quienes comparten entre ellos un código silencioso. Segato afirma

Si el acto violento se entiende como un mensaje y los crímenes se ven como orquestados en un claro estilo de llamada y respuesta, nos encontramos con un escenario en el que los actos de violencia se comunican eficazmente con los que ‘conocen’ el código, los bien informados, los que hablan el lenguaje. (80-1)

Dada esta idea, sostengo que, al hacer surgir sus innumerables voces para romper el lenguaje silencioso pero fatal de la red de asesinos, la obra de Michaus también reclama un tipo de justicia que Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano denominan “derechos humanos para vivir”. La polifonía de las voces individuales no les da a los espectadores otra opción que escuchar el lenguaje de los feminicidas y transformarse en una de esas innumerables voces que exijan los derechos humanos para las mujeres y clamen por su derecho a la vida y un fin a los feminicidios. Al convertir a los espectadores en los únicos interlocutores visibles, la representación les otorga a los espectadores la responsabilidad de visibilizar estos actos violentos. A través de su combinación única de técnicas dramáticas, *Mujeres de Ciudad Juárez* incita al público a que haga visible lo invisible, que desenmascare la fachada de supuesta justicia y exija justicia para estas mujeres y que, finalmente, denuncie la infraestructura que respalda la violencia.

Un trasfondo violento

Un mapa reciente de los feminicidios que suceden en México, creado por la investigadora María Salguero revela estadísticas alarmantes y muestra claramente que Ciudad Juárez no es el único ni siquiera el peor lugar del país en donde se cometen agresiones contra las mujeres (IQ Latino). Por desgracia, los feminicidios siguen ocurriendo hoy en día y las cifras hacen o rompen récords. Entre 1993 y 2019, más de 1 750 mujeres fueron asesinadas en Ciudad Juárez.

“Según la Mesa de Seguridad y Justicia Ciudadana, en los primeros seis meses del [sic] 2019 la cifra de asesinatos en esta ciudad alcanzó los 748, el 88 % sin resolver”. Entre enero y noviembre de 2019, unas 3 mil mujeres fueron asesinadas en todo México (Martínez Rodríguez).¹¹

Significativamente y de forma muy problemática, el feminicidio ha estado ligado históricamente a la impunidad. Segato nos recuerda que ésta es una parte intrínseca del código de comunicación de los feminicidios porque demuestra que “el control del asesino sobre el territorio es total; su red de alianzas es cohesionada y fiable; sus recursos y contactos son sin límites . . .”. El asesino marca “su dominio absoluto sobre un territorio, donde el derecho al cuerpo de una mujer es una extensión del derecho del señor a su feudo” (Segato 83). La impunidad impide la justicia.¹² Entre la inequidad social y económica y “la militarización de la vida cotidiana” (Fregoso y Bejarano), según Segato,

es particularmente necesario afirmar lo que parece ser obvio: que ningún crimen cometido por parias comunes permanecería en completa impunidad por tanto tiempo, y ninguna fuerza policial sería hablaría con tanta ligereza de los motivos criminales . . . Esas verdades básicas hacen que Ciudad Juárez estremezca y se vuelva incalificable. (73)

El performance de la (in)justicia (in)visible

La obra de Michaus se estrenó el 30 de octubre de 2002, en el Teatro Coyoacán de la Ciudad de México, bajo el título *Las muertas de Ciudad Juárez* y fue dirigida por Enoc Leano. La dramaturga fue la protagonista en este unipersonal. Entrelazando los testimonios de una treintena de mujeres con la reflexión y los metacomentarios del monólogo de Michaus, esta obra hace especial hincapié en las lagunas que hay en los relatos de los crímenes y en el posterior proceso de investigación. Las funciones de esta primera etapa fusionaron la introspección brechtiana con el activismo postulado por Augusto Boal, ya que también se les ofreció a los espectadores la posibilidad de brindar un aporte económico para construir un refugio destinado a proteger a víctimas de la violencia doméstica. La obra se volvió a representar en el Teatro Frida Kahlo en Los Ángeles, California en 2011 y 2013.¹³

11 Al apoyarse en las estadísticas actuales del gobierno mexicano, Michelle Cabrera y Jimena de la Rosa Juárez afirman que los feminicidios han aumentado en 111 % entre 2015 y 2019 (Anderson, “Educational Interventions”).

12 Segato también señala algunas ironías sobre la ubicación y la geografía de Ciudad Juárez, las cuales exacerbaban las desigualdades tan presentes allí y aumentan la vulnerabilidad de las mujeres: “Es la frontera más patrullada del mundo, con su seguimiento casi infalible y su vigilancia a corta distancia . . . Es la frontera donde los grandes empresarios ‘trabajan’ en un lado y viven en el otro . . . Es la frontera del tráfico más lucrativo del mundo: de drogas, de cadáveres . . . Es la frontera que separa una de las fuerzas laborales más caras de una de las más baratas” (78).

13 Aquí puede verse la reseña: <https://www.fridakahlotheater.org/reviews--reseas?lightbox=image1p3r>

El profesor y director Noriega ha dedicado los últimos diez años a llevar esta obra de Michaus a prosccenios internacionales con el fin de educar y concientizar al público sobre la frecuencia y la gran tragedia que son los feminicidios. Dirigió la obra por primera vez como parte del grupo estudiantil y comunitario de Ithaca, Nueva York, *Teatrotaller*, fundado y dirigido por Debra A. Castillo, quien es Stephen H. Weiss Presidential Fellow y profesora de Estudios Romances y Literatura Comparativa en Cornell University. *Women of Ciudad Juarez* se estrenó en Ithaca en inglés, traducida por Noriega y Castillo, el 15 y 16 de marzo de 2011. Desde entonces, Noriega ha seguido dirigiéndola con su compañía teatral, *Teatro Travieso*,¹⁴ y la han montado en numerosos países como Bélgica, Canadá, Colombia, Grecia e India, así como en muchas ciudades de los Estados Unidos.¹⁵ En noviembre de 2019, *Women of Ciudad Juarez* se estrenó en Pune, India. Allí, Noriega fue galardonado por la Asociación Internacional de Artes Escénicas e Investigación (IAPAR). En marzo de 2020, justo antes de los cierres causados por la pandemia de COVID-19, el grupo viajó a Grecia, donde Noriega también dio una clase magistral titulada “Cómo poner en escena el teatro para el cambio social”. El director también fue premiado por el comité nacional del American College Theater Festival en el famoso Kennedy Center en Nueva York por “Making Theatre an Important Catalyst for Social Political Change”. Las producciones más recientes de la obra se llevaron a cabo en México entre el 19 y 25 de julio de 2021.¹⁶

En la mayoría de las producciones dirigidas por Noriega, la obra es interpretada por cuatro actrices. El elenco original era Marisa Adame, Stephanie Castrejón, Janna Haywood y Summit J. Starr.¹⁷ Las representaciones hechas por *Teatro Travieso* siempre se mantienen fieles a la esencia documental de la obra original con la incorporación de historias reales, datos sobre los feminicidios, documentos, ropa, zapatos, bolsas de basura e instrumentos forenses. Estos objetos, junto con una prótesis exagerada de un pene, tienen un poderoso impacto afectivo en el público. Unas fisuras violentamente rasgadas por los actores durante la obra en la lámina de plástico que sirve de telón de fondo evocan la brutal violación física que sufren las mujeres como resultado de los feminicidios. La impactante

14 Según su sitio *web*: “Teatro Travieso is an intersectional theatre collective dedicated to social justice”. Ver <https://www.teatrotravieso.org/>

15 “The show has been performed 34 times and has reached over 12,000 audience members”, puede consultarse en <https://www.teatrotravieso.org/about>

16 Ver <https://news.wooster.edu/news/2021/07/jimmy-noriegas-women-of-ciudad-juarez-to-be-staged-in-mexico/> Una espectadora, Mariana Lafon, da sus impresiones de la puesta de 2021 en Instagram: “It was raw and honest. A heartbreaking eye-opener”.

17 Para la gira internacional de 2019-2020 se redujo el número de actores a tres y se incluyó a un hombre. Actuaron Christian Reyes y Jesi Rojo, juntos con Castrejón.

manipulación de la utilería y el escenario, junto a la variedad de voces y tipos de monólogos presentes en la puesta en escena, les ofrecen a los espectadores poderosas herramientas intelectuales y afectivas para combatir el lenguaje silencioso de estos asesinatos.

Cada breve viñeta de *Mujeres de Ciudad Juárez* es pronunciada por un actor que interpreta un nuevo personaje. Estos anuncian su nuevo rol al principio de su discurso. La Forense, La Actriz, La Madre de Carolina, La Diputada Hortensia, La Abeja (prostituta), La Voz de Remedios (mujer asesinada), La Fiscal Especial, La Madre de Elizabeth y Celia (mujer asesinada) encuentran voz para contar sus historias. Todas ellas son retratos de violencia, corrupción, incompetencia, injusticia e impunidad que, desde hace mucho, acompañan a la violencia sexual que se vive en Ciudad Juárez. El monólogo de cada personaje (re)presenta un nuevo ángulo de la misma historia, la cual, como ya se sabe, lamentablemente se repite una y otra vez en la vida real. La plétora de voces ayuda a mostrar las terribles maneras en que la violencia de género está incrustada en las fibras estructurales y culturales de la sociedad. En su presentación para la conferencia “Educational Interventions: Gendered Violence in Mexico” en marzo de 2021, las panelistas Michelle Cabrera y Jimena de la Rosa Juárez señalaron el triángulo de Galtung (1969) para mostrar las tres dimensiones interconectadas de la violencia: la violencia estructural,¹⁸ la violencia cultural¹⁹ y la violencia directa.²⁰ Estas tres formas de violencia funcionan en sincronía dentro de la sociedad.

Los monólogos

En su teoría sobre el monólogo, Heidrun Adler nos recuerda que “el monólogo es la convención teatral más antigua y, a la vez, la más moderna” (125) porque en el monólogo el mundo “real” se convierte en el interlocutor del protagonista. De este modo, son los espectadores quienes determinan la veracidad o falsedad de las palabras y los actos del protagonista. En el monólogo, los espectadores tienen que definir por sí solos los límites entre lo ficticio y lo real porque ningún

18 Según estas investigadoras la violencia estructural es el nivel menos obvio porque no se puede nombrar. La violencia estructural existe cuando las condiciones no son iguales para todos y cuando el gobierno se niega a reconocer las desigualdades.

19 La violencia cultural se revela en los diversos artefactos e instituciones culturales como, por ejemplo, en los medios de comunicación, la televisión, el cine, la educación y la religión, entre otros. Según las panelistas, la parte cultural es sumamente importante en la proliferación de feminicidios porque fomenta una normalización y glorificación de la violencia en contra de las mujeres.

20 La violencia directa es la más fácil de identificar; sin embargo, al estar tan incrustada en las estructuras sociales y culturales, es sumamente difícil detenerla o contrarrestarla. La violencia directa puede tomar muchas formas: física, sexual, psicológica, económica, entre otras.

otro personaje les ayudará a hacerlo. Así, el monólogo rompe la cuarta pared y empuja a los espectadores a desempeñar un papel más activo y comprometido. Si otro personaje estuviera en el escenario hablando con el protagonista, la atención de los espectadores se desplazaría hacia esa persona. Al no estar allí presente ningún oyente, el contexto social se transforma en el interlocutor, ampliando así el punto de vista y reorientando el enfoque de la obra (Adler 125-6).

Michaus destaca el “uno” –la estructura del monólogo– para subrayar el aislamiento y la marginalización de las mujeres víctimas. En sus puestas en escena, Noriega destaca esta misma posición solitaria y marginada al hacer que las actrices se posicionen una al lado de la otra, con la mirada perdida hacia el público. Aun cuando hablan, las actrices no se miran. A pesar de estar todas juntas en el mismo escenario, cada una se erige como una voz solitaria.

Adler establece cuatro categorías distintas para el monólogo. Las representaciones de *Teatro Travieso* integran, yuxtaponen y resaltan tres de estas técnicas, dejando el cuarto tipo de monólogo para que lo asuma el propio público. La combinación de voces y la intrincada estructura de los parlamentos exponen la complejidad del tema. Las cuatro categorías de Adler son:

1. El diálogo con uno o más interlocutores no visibles en escena, pero cuyas voces podemos oír.
2. El diálogo con el público al que se le asigna un papel concreto.
3. El diálogo con voces imaginarias, alucinaciones, interlocutores mudos en escena, objetos personificados, etc.
4. El monólogo interior como autoanálisis en diálogo con un “otro” imaginario. (Adler 127-32)

Salvo en las escenas de apertura y cierre, las cuales se comentarán a continuación, la mayoría de la puesta entrelaza hábilmente la segunda y tercera forma de monólogo, convirtiendo las voces en una “conversación” unidireccional con el público. Mientras que cada actriz se metamorfosea en un carácter diferente y narra su historia, los otros personajes se quedan quietos y silenciosos en el escenario, escuchando y apoyando al personaje que habla. Después de la escena inicial, una actriz hace el papel de La Forense y empieza a describir fríamente el cuerpo de la víctima: “Su cuerpo, en avanzado estado de descomposición, se encontró en un lote vacío y desértico de Ciudad Juárez, Chihuahua, México” (172). Fijándose en el público, La Forense disecciona fría y calculadamente el cadáver con un tenedor de carne y unas pinzas para asado.²¹ Luego desecha los restos mutilados y los pone en una bolsa de plástico como si fueran basura. Todas estas acciones imitan y repiten simbólicamente el tratamiento real de las víctimas. Sin

21 En las producciones dirigidas por Noriega, se utilizan cuchillos de metal.

embargo, mientras La Forense documenta el estado mutilado del cuerpo y enumera la lista de heridas que encuentra en la víctima, las otras actrices responden, no con voces sino con sus cuerpos y acciones. En una coreografía conmovedora, simultáneamente giran los instrumentos metálicos, primero elevándolos encima de la cabeza y luego moviéndolos para señalar las diferentes partes dañadas del cuerpo de la víctima:

La vagina presenta costra hemática a nivel del labio mayor con presencia de sangrado transvaginal. En la región anal presenta un desgarre reciente con dilatación de esfínter anal y presencia de líquidos blanquecinos viscosos y fétidos. (*Enreda la bolsa alrededor de la pinza y con el tenedor punza violentamente la bolsa*). Siete heridas punzocortantes en la región media del tórax (*Apuñala*). Cuatro heridas punzo-penetrantes en la región baja del abdomen (*Apuñala*). (172-3)

En esta coreografía, sencilla pero hábil, sobresalen los sonidos perturbadores de los instrumentos de metal. Con ello, lo que se desea es parodiar y resaltar la frialdad con la que son tratadas las víctimas y de esta manera responder sin voz, pero críticamente, a la violencia e injusticia de la situación. Al principio, La Forense habla desapasionadamente en tono monótono mientras que las otras actrices ejecutan rítmicamente la metódica coreografía en la que hacen sonar continuamente el afilado acero en el fondo. Sin embargo, al final, el monólogo de La Forense se transforma de un discurso insensible a un lamento emotivo y apasionado. Este viene acompañado de los movimientos vertiginosos de las otras actrices y del sonido chirriante de acero contra acero que elimina cualquier posibilidad de tranquilidad. Al escucharse la cantidad de heridas que posee el cadáver y además verlas señaladas por las otras actrices utilizando las armas de La Forense, se abre un espacio para reflexionar sobre la brutal violación que sigue sufriendo el cuerpo de esta mujer aun después de muerta. La escena termina con un cambio abrupto cuando La Forense levanta suavemente la bolsa de “basura” –los restos de la asesinada– ahora transformándola en un bebé. La Forense informa al público que esta víctima era una niña indígena de 10 años. Las otras actrices gritan juntas: “¡Ni una más!”²² El cambio de tono de La Forense, que pasa de ser una científica que realiza sus tareas en forma desapasionada a un alma culpable y llena de dolor, ayuda al público a interiorizar la magnitud de la tragedia. Una música indígena suave y dulce, junto con la acción de pasarle el “bebé” de basura a otra actriz, marca la transición hacia la próxima escena.

22 Los movimientos #NiUnaMás y #NiUnaMenos empezaron como unos “*hashtags*” y llegaron a ser movimientos activistas para protestar en contra la violencia que sufren las mujeres y proteger los derechos de éstas en América Latina y a escala global. Un artículo en *The Guardian* describe los aportes del movimiento “Ni Una Menos” en sus primeros cinco años y destaca también algunos de los grandes desafíos que le quedan (Alcoba y McGowan).

Varios actos imitan la estructura de la historia de *La Forense*, entrelazando hábilmente dos formas de monólogo: la comunicación directa con el público intercalada con las reacciones de los otros actores en el proscenio. En cada uno de ellos, se deja claro cómo los actores y el público deben reaccionar ante la información presentada. Las respuestas de las actrices no son un diálogo directo con un interlocutor, sino metacomentarios sobre la violación de una mujer específica. A veces son gestos silenciosos; otras veces, frases cortas. Estos metacomentarios proporcionan al público información adicional para formular sus propias reflexiones.

En la escena titulada “La motivación”, una actriz que se encuentra en Ciudad Juárez para protagonizar una película le habla directamente al público para confirmarle lo que sabe de esta ciudad peligrosa:

Hace algunos años leí con terror la noticia: cientos de cadáveres de mujeres: mutilados, quemados y abandonados, en ese desierto que desde México se convierte en el estado norteamericano de Texas. Cientos de cuerpos de mujeres. Muchos presentaban huellas de estrangulamiento. Muchas de las víctimas eran menores de edad, jóvenes, maquiladoras, humildes, migrantes, que buscando alcanzar el sueño americano, se toparon con un tenebroso callejón sin salida: Ciudad Juárez. Inesperadamente, una filmación me lleva a esa ciudad. (173)

La actriz, ahora convertida en periodista, se dirige al público, relatando los peligros reales de vivir y trabajar en Juárez. Se pasea entre las demás actrices en el escenario, mostrándoles primero una foto de una joven empleada de una zapatería, asesinada, y luego un zapato que recoge de la tumba de la chica. Las otras mujeres apenas reaccionan. De esta manera, el público tiene que llenar los vacíos emocionales. Cuando la periodista le da a otra actriz el zapato, su voz lastimera hace eco y se transporta a la siguiente escena donde se escucha la voz de la Madre de Carolina quien cuenta la trágica historia de su hija:

Mi hija era muy buena. Estudiosa, limpia, muy cuidadosa. No se quería venir de allá, de San Luis de donde somos nosotros. Ahora me arrepiento de haberla obligado. Aquí entró

Figuras. Puesta en escena de Mujeres de Ciudad Juárez (1)



a trabajar en una zapatería del centro. Siempre decía que ella no iba a acabar de voladilla o embarazada como las que salen en la tele. No, ella ni siquiera veía novelas. ¿Pus a qué horas? Llegaba tan cansada que mejor se ponía a lavar su ropa, a planchar lo que se iba a poner al otro día . . . Cuando se iba, me besaba en la frente y me decía que ya sabía lo que quería estudiar cuando terminara la prepa . . . Yo sí creí que iba a salir adelante mi chiquita . . . (*El nudo en la garganta casi asfixia su ternura* 174)

En el discurso de la Madre de Carolina se menciona el hecho de que la hija era muy trabajadora, enfocada siempre en su carrera y su futuro. Al mencionar que ella “ni siquiera veía novelas”, la Madre parece reconocer el impacto negativo que la televisión –específicamente las telenovelas– puede tener en la sociedad al glorificar y normalizar la violencia. El papel de las diferentes madres en esta obra también muestra que, en las palabras de la activista María Isabel Cruz, las madres son “todologistas: investigadoras, periodistas, forenses, médicas, científicas, abogadas y psicólogas” porque el gobierno no hace nada para investigar o ayudar en las búsquedas. “Las madres tenemos que cavar como perras para encontrar un huesito para poderle dar una cristiana sepultura a su hijo”. Patricia Figueroa en la misma conferencia afirma: “Vivimos en una sociedad enferma”. Las madres no solamente tienen la mayor responsabilidad para encontrar los restos de sus hijos, descifrar lo que les había pasado y empujar a las autoridades para pedirles justicia, sino que, al hacerlo, muchas veces arriesgan su propia vida frente a las amenazas que reciben. Cruz cuenta que el gobierno le ofreció dinero para que ella pusiera fin a la búsqueda de su hijo y su activismo. Su respuesta: “Mi hijo no tiene precio”.²³

Para las madres, los políticos, los periodistas, los científicos, las prostitutas y los miembros del público, los asesinatos fronterizos se han vuelto algo demasiado familiar. Michaus junta todas estas voces en sus monólogos para que el público ya no pueda ignorar más esta cruda realidad. Mientras una actriz repite una y otra vez, transformada en una voz diferente en cada ocasión, las demás actrices, todas espectadoras a las acciones representadas frente a ellas en el mismo proscenio, asienten con la cabeza. En la escena titulada “Corrupción” La Diputada Hortensia se dirige al público como si éste fuera el “Honorable Congreso de la Nación”. La Diputada expone los hechos: “No puedo creer que existan tantos casos sin resolver, casos suspendidos, casos que no se han documentado. Y lo más indignante, casos en los que se ha detenido a culpables y se les ha dejado ir” (175).²⁴ Pero

23 “Educational Interventions”.

24 La Diputada aquí está narrando la realidad. Para una descripción detallada de la historia de los arrestos equivocados y los fallos del sistema judicial con respecto a los feminicidios en Ciudad Juárez, ver los capítulos de Victoria Martínez y Rocío Galicia y el capítulo cinco del libro de Iani Moreno (161-207). El documental de Lourdes Portillo, *La señorita extraviada*, es otra excelente fuente de información sobre el tema.

incluso, mientras proclama estas verdades innegables, les hace a los espectadores las mismas preguntas retóricas:

¿Qué han hecho sus fiscalías especiales? ¿Las comisiones para la investigación de los crímenes cuentan con autoridad pero no con dinero y viceversa? ¿Por qué no se permite al FBI proporcionar el perfil de uno de los asesinos? ¿Qué pasó con los anteriores investigadores internacionales que le costaron 75 mil dólares a los contribuyentes? ¿Qué pasó con todas las recomendaciones de los organismos internacionales del más alto nivel? (175)

Termina su monólogo suplicando al público, ahora convertido en Presidente y Congreso, los políticos más poderosos del país: “Señor, si en verdad es usted el presidente de todos los mexicanos, le pido que no actúe con la indiferencia de sus antecesores. En la administración de la justicia, la omisión es un crimen: ¡No seamos cómplices por omisión!” (176). Mientras ella mira fijamente al público y se comunica con él, las otras actrices, en silencio y con la mirada fija en los presentes, destruyen dramáticamente unos puñados de documentos. Éstos son arrojados por todo el suelo del proscenio y permanecen allí durante el resto de la representación.

La mayoría de los monólogos combina la comunicación directa con el público con el acuerdo tácito de los compañeros en la obra. No obstante, la primera y la última escena son los únicos momentos donde el público y los personajes escuchan voces en *off*, el primer tipo de monólogo señalado por Adler. La representación de *Teatro Travieso* se abre con las siluetas de cuatro actrices detrás de una pantalla rosa brillante. Al principio, las mujeres permanecen inmóviles, con los brazos extendidos como si fueran cruces humanas. Tanto ellas como el público, escuchan los informes oficiales que, de forma molesta, suenan a través de un altavoz lleno de estática ubicado fuera del escenario. A medida que estos titulares sin rostro sobre feminicidios reales invaden el espacio escénico en español e inglés, se escuchan sonidos electrónicos punzantes que marcan la transición entre cada breve titular. Cuando las voces en *off* terminan de dar las noticias, las mujeres comienzan a mover sus extremidades con gracia, como si estuvieran despertándose entre los muertos. Cuando las voces cesan, tres de las mujeres se dirigen lenta y reverentemente hacia su propia cruz rosada. Cada una de ellas, en su propio espacio y con su propia voz, reza simultáneamente el “Padre Nuestro”, luego la cuarta mujer entra sola y se acerca a la cuarta cruz.

En la escena final, la cual dura diez minutos de esta puesta de 61 minutos, vuelven las voces procedentes del *off*. Sin embargo, ahora las voces distantes y anónimas de los medios de comunicación son sustituidas por las apasionadas

palabras de las madres de cada niña muerta. Cada madre, fuera del escenario, anuncia su nombre y el de su hija. Todas ellas declaran con orgullo y valentía que son las madres de una víctima nombrada. También afirman y describen brevemente el contexto y las circunstancias de cuándo y dónde desaparecieron sus hijas. El objetivo al emplear estas voces maternas es mostrar su humanidad y, al mismo tiempo, reafirmar la humanidad de sus hijas. Pronto, estas voces que provienen de fuera del escenario cesan y las actrices, en el proscenio, continúan nombrando a estas víctimas usando el mismo tono y formato de las madres. Las actrices, mientras esparcen pétalos de rosa por el escenario, anuncian a cada niña o mujer desaparecida, dicen su edad, describen sucintamente su estado de violación y el lugar donde se encontró el cuerpo. Seguidamente, las voces en *off* de las madres regresan y se funden con las voces individuales de las actrices, que aún permanecen de cara al público. De esta forma, el duelo personal se convierte en un duelo comunitario. Las voces se superponen y compiten entre sí, creándose así un coro tenso y cacofónico, que nombra a todas y cada una de las víctimas, gritando sus nombres y violaciones desde todos los rincones dentro y fuera del escenario. Finalmente, las actrices dejan de hablar para que las voces de fuera del escenario vuelvan a tomar relevo. Como los espectadores también están fuera del escenario, este coro empieza a envolver al público, activando la cuarta categoría de monólogo de Adler: “El monólogo interior como autoanálisis en diálogo con un ‘otro’ imaginario” (132). Los espectadores no tienen más remedio que oír los nombres y las violaciones específicas, interiorizando la lista que se expresa desde todos los rincones del espacio. Rodeados del caos de voces que surgen del proscenio y desde *off*, los espectadores se colocan en el centro de la acción. Así, el monólogo de las innumerables voces incluye las de los espectadores también y estos monólogos llegan a formar parte de un coro unificado. Como nos recuerda Lehmann: “los oradores individuales sólo aportan estrofas, por así decirlo, a un coro colectivo de lamentaciones” (130).

Figuras. Puesta en escena de Mujeres de Ciudad Juárez (2)



Del monólogo al coro

En la última escena de *Mujeres de Ciudad Juárez*, dos actrices colocan la bandera mexicana sobre cajas marcadas con las palabras “Hecho en México”. Si bien es cierto que estos crímenes ocurren en México en un número récord y que el gobierno mexicano ha sido y es todavía tremendamente incompetente y corrupto en su mala investigación de los feminicidios, las innumerables voces de los monólogos pintan un panorama aún más amplio y profundo que nos incluye a cada uno de nosotros. Las escenas fragmentadas y poéticas de la obra imitan el lenguaje no lineal de los feminicidios. Al igual que el performance, los feminicidios son escenas repetidas, casi siempre siguiendo el mismo guion, pero con giros y diferencias cada vez que ocurren. Los mecanismos típicos de la justicia, que incluyen medidas legales y políticas, no han logrado descifrar el lenguaje repetido de los asesinos. Las autoridades siguen fallando en sus intentos de parar los feminicidios y todas aquellas estructuras que apoyan la violencia como son la avaricia corporativa y el floreciente autoritarismo. A pesar de los vociferantes movimientos de “Ni Una Menos” y “Me Too” alrededor del mundo, las mujeres siguen desapareciendo y el número de asesinadas continúa siendo asombrosamente alto. Tal vez los performances y otros artefactos culturales como éste puedan ayudar a destruir el dialecto de los asesinos y al mismo tiempo captar los silencios y también las emociones de los que sufren actos repugnantes. Una cosa está clara: si nos quedamos callados, somos cómplices; mostramos que aceptamos el sacrificio ritual de las mujeres y reforzamos a los hombres poderosos que orquestan estos asesinatos. Nuestro silencio no rompe el código. Sólo nuestras palabras, monólogos individuales que se convierten en un resonante coro colectivo, pueden destruir el ritual patriarcal del feminicidio.

Para Fregoso y Bejarano, obtener justicia para las mujeres exige un ajuste sistémico. Afirman que la justicia que depende únicamente del Estado empodera en exceso al Estado y establece una jerarquía que les quita el poder a los ciudadanos, permitiendo que el Estado se convierta en su protector, como si fueran niños. Para estos académicos, “el feminicidio está vinculado a un patrón de discriminación sistémica, que obstruye el derecho de la mujer a la vida, la libertad, la seguridad y la dignidad” (15). Por ello, abogan por un tipo de justicia basada en la comunidad y en los derechos humanos para todos los ciudadanos, que exige el derecho de estos a VIVIR, no sólo con acceso tangible a la alimentación, la atención sanitaria y una vivienda respetable, sino también con seguridad, sin miedo ni amenazas. El enfoque en los “derechos humanos para vivir” prevé una comunidad indivisible, no invisible.

Artistas, activistas y artistas²⁵ de toda América Latina también han hecho suyo el llamado a incluir, entre los derechos humanos, los derechos de las mujeres. Voces como las del colectivo artístico LasTesis (Chile),²⁶ Susana Vásquez (Perú),²⁷ Regina José Galindo (Guatemala),²⁸ Hekaterina Delgado,²⁹ entre muchas otras, gritan individualmente y en coro, es decir, “convocan activamente las herramientas de performance para luchar por los cambios políticos y económicos” (Taylor 147). Estos artistas, juntos con activistas callejeros desde Ayotzinapa³⁰ hasta Atlanta,³¹ están alzando la voz y sus causas se hacen virales al gritar juntos “¡Ni una más!”, “El violador eres tú”, “¡Basta!”. Urge que nos juntemos a esta causa. Como Marcela A. Fuentes expresa, “deberíamos ser tan activos en nuestras demandas para la justicia como lo somos en nuestras búsquedas diarias en Google” (18).

El monólogo para innumerables voces de Michaus y las extraordinarias puestas en escena de Noriega muestran a los espectadores un modelo para romper el silencio, destruir los códigos de los asesinos, hacer visible la verdadera justicia para las mujeres de Ciudad Juárez y para todas las víctimas de feminicidios.³² Unámonos también al coro y agreguemos nuestras voces a esta “Canción sin miedo”.³³ Exijamos justicia, equidad, derechos humanos para vivir y el fin de la violencia contra las mujeres.

Obras citadas

- Adler, Heidrun. “¡Háblame! La técnica del monólogo”. *Performance, Pathos, Política de los sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Editado por Heidrun Adler y Kati Röttger. Iberoamericana, 1999, pp. 125-134. <https://doi.org/10.31819/9783964564788-008>
- Alcoba, Natalie y Charis McGowan. “#NiUnaMenos Five Years On: Latin America as Deadly as Ever for Women, Say Activists”. *The Guardian*. 4 de junio de 2020. <https://www>

25 Término definido por la investigadora Diana Taylor, *Performance*, pp. 147-84.

26 Ver <https://www.frontlinedefenders.org/en/organization/lastesis-collective>

27 Consultar <https://www.youtube.com/watch?v=tY1O8-8e4cY>

28 Véase <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

29 Ver el artículo de Sophie Stevens: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.2020.1819585>

30 Consultar <https://www.aljazeera.com/features/2019/9/26/case-of-43-ayotzinapa-missing-students-unresolved-five-years-on>

31 Puede verse en <https://www.nytimes.com/live/2021/03/17/us/shooting-atlanta-acworth>

32 Nicole Guidotti-Hernández también arguye: “Our silence implicates each and every one of us when we fail to provide a structural analysis of the gendered, racialized, and sexualized politics of how these situations come into and come to be articulated or not in public discourse” (291).

33 Una poderosa canción de protesta creada por Vivir Quintana en 2020: <https://www.google.com/search?q=cancion+sin+miedo&oq=cancion+sin+miedo&aqs=chrome..69i57j46j0l2j46j0j46j0l2j0i457.4301j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

- .theguardian.com/global-development/2020/jun/04/niunamenos-five-years-on-latin-america-as-deadly-as-ever-for-women-say-activists
- Anderson, Judith M., organizadora. "Educational Interventions: Gendered Violence in Mexico". Conferencia colaborativa entre el Departamento de Ethnic and Race Studies en Borough of Manhattan Community College, El CUNY Mexican Studies Institute y el Centro para Estudios Latinoamericanos en New York University, 24 de marzo de 2021. https://fb.watch/4sOgU5qKc_/
- Forsyth, Alison y Chris Megson. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan, 2009. <https://doi.org/10.1057/9780230236943>
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Duke UP, 2013. <https://doi.org/10.1215/9780822378907>
- Fregoso, Rosa-Linda y Cynthia Bejarano, eds. *Terrorizing Women: Feminicide in the Americas*. Duke UP, 2010. <https://doi.org/10.1515/9780822392644>
- Fuentes, Marcela A. *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America*. University of Michigan Press, 2019.
- Galicia, Rocío. "Memorias de duelo". En *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. Espacio Vacío / UJED / Conaculta-INBA, 2008, pp. 19-60.
- Guidotti-Hernández, Nicole M. *Unspeakable Violence: Remapping U.S. and Mexican National Imaginaries*. Duke UP, 2011. <https://doi.org/10.1515/9780822394495>
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Traducido por Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006.
- Lozano, Brenda. "Queremos quemarlo todo: Los feminicidios de Fátima e Ingrid son el resultado de una sociedad profundamente violenta, que normaliza la violencia diaria y que crece en un sistema educativo que ignora la perspectiva de género". *El País*. 20 de febrero de 2020.
- Martínez, Victoria. "La vida vale". En *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. Espacio Vacío / UJED / Conaculta-INBA, 2008, pp. 5-18.
- Martínez Rodríguez, José Ignacio. "No hay paz para las madres de las hijas asesinadas de Ciudad Juárez". *El País*. 24 de febrero de 2020. https://elpais.com/elpais/2020/01/21/planeta_futuro/1579619875_982331.html
- Michaus, Cristina. Biografía, fotos, palmarés, vídeos. s.f. Página web. http://www.sarpanet.info/cristina_michaus/
- . *Mujeres de Ciudad Juárez: Monólogo para innumerables voces*. En *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. Editado por Enrique Mijares, Victoria Martínez y Rocío Galicia. Teatro de Frontera, 22/23. Espacio Vacío / UJED / Conaculta-INBA, 2008, pp. 171-188.
- Moreno, Iani del Rosario. *Theatre of the Borderlands: Conflict, Violence, and Healing*. Lexington Books, 2015.
- Nigro, Kirsten. "Algunas meditaciones sobre la representación de la violencia contra las mujeres: el caso de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez". *Latin American Theatre Review*, vol. 46, núm. 1, 2012, pp. 37-57. <https://doi.org/10.1353/ltr.2012.0040>
- Portillo, Lourdes. *La señorita extraviada*. YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLu9-pxETHjT4M80ZaepVCAfXI2KVfy09>
- Seelye, Katharine Q. "Diana Russell, Who Studied Violence Against Women, Dies at 81". *New York Times*. 6 de agosto de 2020. <https://www.nytimes.com/2020/08/06/obituaries/diana-russell-dead.html>

- Segato, Rita Laura. "Territory, Sovereignty, and Crimes of the Second State: The Writing on the Body of Murdered Women". En *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*. Editado por Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano y traducido por Sara Koopman. Duke University Press, 2010, pp. 70-92. <https://doi.org/10.1215/9780822392644-005>
- Stevens, Sophie. "Disrupting Narratives of Gender Violence: Hekatherina Delgado and Performing *La caída de las campanas* in Uruguay". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 74, núm. 4, 2020, pp. 191-204. <https://doi.org/10.1080/00397709.2020.1819585>
- Taylor, Diana. *Performance*. Duke UP, 2016.