

## MAKING VISIBLE ANOTHERS NARRATIVES OF THE NATION IN THE DRAMATIC SPEECH OF PERLA DE LA ROSA

### Resumen

Tomando el concepto de nación, propuesto por Homi Bhabha como una realidad flexible construida performativamente mediante un proceso constante de negociación donde la visibilización de los márgenes se presenta como una forma de subvertir la construcción oficial que limita la vida de los sujetos subalternos (Bhabha, 2010, p. 390), el presente artículo de investigación intenta demostrar cómo el teatro performativo de la dramaturga y activista feminista juarense Perla de la Rosa (1964) refleja la aplicación de este concepto de nación al recrear en sus obras la crisis social e histórico-política que vive Ciudad Juárez, e intentar subvertir el discurso oficial deshumanizante a partir de un contradiscurso lingüístico y corpolítico que visibiliza la historia no oficial de los sujetos que se ubican en los márgenes de la sociedad juarense. Para conseguir este objetivo, el análisis se centra sobre tres líneas argumentales: la violencia contra la mujer, la construcción social del lenguaje de odio y la subversión de situaciones de marginación mediante el uso de un contradiscurso en cuatro obras: *Antígona voces que incendian el desierto* (2004), *El enemigo* (2010), *Justicia Negada* (2012) y *A la orilla del río* (2019).

### Palabras clave

Nación, contradiscurso, performativa, teatro, Perla de la Rosa.

### Abstract

Understanding the concept of nation written by Homi Bhabha, this research article intent to show with a qualitative methodology that the poetics of the playwright, performer, feminist, and activist for women's right Perla de la Rosa (1964) endorses this concept of nation by recreating in her works the social and historical-political crisis of Ciudad Juárez and trying to subvert the official dehumanizing speech. In order to achieve all that, this article analyze her theatre plays: *Antígona voces que incendian el desierto* (2004), *El enemigo* (2010), *Justicia Negada* (2013) and *A la orilla del río* (2019).

### Keywords

Nation, playwright, performatively, Ciudad Juárez, theatre, Perla de la Rosa.

# VISIBILIZANDO OTRAS NARRATIVAS DE LA NACIÓN EN EL DISCURSO DRAMÁTICO DE PERLA DE LA ROSA

Karín Chirinos Bravo\*  
Università Degli Studi di Catania

---

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.32.2.6>

*¿Qué ha sucedido?  
Simplemente, que éramos los sujetos de la historia  
y que ahora somos sus objetos.  
La relación de fuerzas se ha invertido,  
la descolonización está en camino;  
lo único que pueden intentar nuestros mercenarios  
es retrasar su realización.*

(Sartre, 1969, p. 10)

## Perla de la Rosa y la construcción de nación

Homi Bhabha, partiendo de la deconstrucción del término de *hegemonía cultural* analizado por Benedict Anderson en su noción de *comunidades imaginadas*, opta por el sentido de la re-presentación de

---

\* Ph.D. Studi Umanistici - Indirizzo in Lingue e Letterature Straniere in la Università di Roma Tor Vergata con la tesis titulada *La riscrittura al femminile di Antigone nel teatro ispanoamericano contemporáneo*. Es profesora contratada de Lengua Española L- LIN/07 en la Universidad de Roma La Sapienza. Desde 2001 es docente experta en lingüística del español en la Universidad de Catania. Sus ámbitos de investigación se centran en la didáctica de la lengua y la literatura española en ámbito universitario, la representación de la otredad en la literatura española e hispanoamericana en los siglos XVI, XVII y XVIII y el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo. Ha organizado diversos congresos en Italia y participado como ponente en diversos congresos en Italia y en diversos países de Europa y América Latina. Tiene más de treinta publicaciones científicas, un cuento ganador de la medalla del presidente de la república italiana y dos libros de carácter académico. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8912-2404>. Contacto: karin.chirinos@uniroma1.it

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación desarrollado en la Universidad de Catania.



la cuestión nacional. Así, en *Nación y Narración* Bhabha (2010) afirma que el concepto de nación se enfrenta como objeto y sujeto de conocimiento-construcción, por ello se observa un continuo desplazamiento de lo simbólico al sistema de significación y de lo constativo a lo performativo:

La nación se convierte de símbolo de la modernidad en el síntoma de una etnografía de lo “contemporáneo” dentro de la cultura. Tal cambio de perspectiva emerge con el reconocimiento de la interpelación ininterrumpida de la nación, articulada en la tensión signifiante del pueblo como un a priori histórico, un objeto pedagógico, y el pueblo como construido en la realización (performance) del lenguaje, su enunciación “presente”, marcada en la repetición y pulsación del signo nacional. El tiempo pedagógico funda su autoridad narrativa en la tradición de un pueblo [...] Lo performativo interviene en la soberanía de la autogeneración de la nación, al proyectar una sombra entre el pueblo como “imagen” y su significación como un signo diferenciador del Yo [Self], distinto del Otro o del Afuera. En lugar de la polaridad entre una nación prefigurativa autogenerada *en sí misma* y Otras naciones extrínsecas, lo performativo introduce una temporalidad del “entremedio” [in-between] a través de la “brecha” o el “vacío” del signifiante que marca la diferencia lingüística. La frontera que señala la mismidad de la nación interrumpe el tiempo autogenerador de la producción nacional con un espacio de representación que amenaza la división binaria con su diferencia. La nación en sí/misma [It/Self] atravesada por una barra, alienada de su autogeneración eterna, se convierte en una forma liminar de representación social, un espacio marcado internamente por la diferencia cultural y las historias heterogéneas de los pueblos rivales, las autoridades antagonicas y las tensas localizaciones culturales. (p. 398)

Como podemos leer, el profesor Bhabha sostiene que las naciones son construcciones narrativas que surgen de la interacción entre culturas en disputa y es esta lógica la que, a través del espacio entre esas tradiciones culturales dominantes enfrentadas, habilita mecanismos de resistencia, formas de la identidad cultural y la solidaridad política, es decir, la emergencia de prácticas performativas marginales, abyec-tas, subalternas, *queers*<sup>1</sup>, que resignifican las identidades, sean éstas

---

1. Según Beatriz Preciado el movimiento *queer* converge con el postfeminismo al implicar una revisión crítica de las luchas feministas frente al feminismo liberal, heterosexual y de clase media blanca que busca la igualdad del sujeto político mujer con el sujeto político hombre (la normalización). Las voces que se habían sentido rechazadas o simplemente, no reconocidas en los discursos emancipadores del feminismo hegemónico, blanco, heterosexual y de clase media-alta, se dan a conocer en la famosa recopilación de textos titulada *Esta puente mi espalda. Voces tercermundistas*



sexuales, sociales y raciales desde un posicionamiento antihegemónico y cuyo objetivo prioritario es llevar a cabo un acercamiento transversal a los dispositivos sociales de sumisión y dominio. Escribe el estudioso poscolonial de origen indio:

Estudiar la nación a través de su narrativa no implica centrar la atención meramente en su lenguaje y su retórica; también apunta a modificar el objeto conceptual mismo. Si el cierre de la textualidad es problemático por cuanto cuestiona la “totalización” de la cultura nacional, entonces su valor positivo reside en que pone de manifiesto la amplia diversidad a través de la cual construimos el campo de significados y símbolos que se vinculan con la vida nacional [...]. El proyecto de *Nación y narración* es explorar las dos caras del lenguaje mismo, y por lo tanto su ambivalencia, en la construcción del discurso sobre la nación, que es, también, un discurso de dos caras. Esto convierte al consabido dios Jano en una figura prodigiosa por su duplicidad, adecuada para investigar el espacio-nación en el proceso de articulación de elementos: donde los significados pueden ser parciales por estar *in medias res*, y la historia puede estar hecha a medias porque se encuentra en proceso de elaboración, y la imagen de la autoridad cultural puede ser ambivalente porque se la capta en estado titubeante en el acto de componer su imagen de poder. Sin esta concepción de la performatividad del lenguaje en las narrativas de la nación sería difícil comprender por qué Edward Said prescribe un tipo de “pluralismo analítico” como la *forma* de atención crítica apropiada para los efectos culturales de la nación. Pues la nación, como una forma de *elaboración* cultural (en el sentido que Gramsci le da a este término), es un medio de narración ambivalente que mantiene a la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para “subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar. (Bhabha, 2010, p. 14)

---

*en los Estados Unidos* (1981). Este volumen, como la obra *Borderlands/La frontera* (1987) de la feminista chicana lésbica Gloria Anzaldúa, supusieron un acontecimiento tanto en el mundo de la literatura como en el feminismo y en el llamado pensamiento poscolonial. Anzaldúa incorporó otros elementos identitarios como las reivindicaciones de clase y raza. Frente al feminismo de la diferencia que ya integraba la noción de cuerpo, pero definía a la mujer en clave esencialista (y hablaba de una identidad femenina natural con una serie de rasgos intrínsecos: instinto maternal, sensibilidad,...), el postfeminismo concibe el cuerpo (y no sólo el cuerpo de la mujer) como el efecto de un conjunto de tecnologías sexuales. Las teorías y prácticas *queers* no representan un movimiento de emancipación que pide la adquisición de derechos en vías de un reconocimiento social y de un progreso económico (principal y casi única reivindicación de muchos movimientos feministas y de homosexuales), sino que plantean una contestación integral de la categoría de sujeto de la modernidad. Por ello, sostiene Paul B. Preciado (2003, p. 1), para la teoría *queer* es necesario no asumir los discursos/dispositivos de poder de la hegemonía, sino, por el contrario, debe intentar reapropiarse de nociones abyectas (como el propio nombre que designa al movimiento) que no pueden ser asimiladas con rapidez por el sistema capitalista (Chirinos, 2019, p. 15).



Siguiendo la línea de este estudioso descrita en *Nación y Narración*, intentamos analizar la obras de la dramaturga Perla de la Rosa mexicana, militante feminista, directora de escena, actriz y performancera<sup>2</sup> con una trayectoria de más de veinticinco años en el teatro. Ella, junto con otros artistas de Ciudad Juárez, crearon en 2001 el Movimiento Pacto por la Cultura, de la cual surgió años después la asociación civil Telón de Arena, que desde 2002 ofrece producciones teatrales para construir espacios imaginarios, no violentos, para todo tipo de público, incluso para los más marginados por la sociedad, a los que traen en autobuses para formar parte de este diálogo. Desde la creación del grupo teatral Telón de Arena se percibe el interés por crear un espacio *Otro* que fuera el contradiscurso del sistema deshumanizador de violencia sistémica en el que viven las mujeres en Ciudad Juárez. Como describe De la Rosa:

En 2002 fundamos Telón de Arena con la “simple” intención de “hacer el mejor teatro posible en nuestra ciudad”, ese era el objetivo central que convocaba a quienes nos uníamos para crear la organización, un objetivo creativo, que sigue aspirando a la dimensión artística. En el inicio diez teatristas que habíamos coincidido en distintos trabajos por más de dos décadas, decidimos asociarnos con esta perspectiva de: “El mejor teatro posible en nuestra ciudad”. Nuestra atención se centraba en encontrar caminos para un teatro de relevancia artística, que pudiera ser referente del teatro del norte del país, con características propias y producido fuera de la Ciudad de México. Buscábamos una voz, un eje creativo... y la ciudad estaba ahí, “esta bendita y dolorosa ciudad...” (tomando una frase del poeta Efraín Huerta en Declaración de odio). La ciudad estaba ahí, con sus temas, con lo indecible y lo invisibilizado por el poder. La ciudad y sus temas nos colocaron contra la pared ¿Cuál es el mejor teatro posible en un panorama de inhumanidad, donde se cruzan los ejes más contundentes de la violencia global: narcotráfico, feminicidio, explotación sexual, trata de personas y migración? Para Telón de Arena la respuesta fue: el mejor teatro posible, era aquel que intentara ser solidario con las víctimas, un teatro como una voz y un rostro que rompiera el silencio, que visibilizara la atrocidad más allá de las cifras que esconden la dimensión real de la muerte. Sacar a la persona de esas cifras, y centrar su dignidad en el encuentro que el teatro puede producir. (Chirinos, 2019, p. 210)

2. Sobre el significado del término performancero/a, Diana Taylor (2011) dice: «uso el término performancero/a para referirme a gente que hace *performance art* o arte en vivo, aunque también hay mucha flexibilidad en este término que se puede usar para hablar tanto de gente que hace cabaret como de un agente social que usa performance para su propuesta o auto-presentación por ejemplo, el presidente de la República es un gran performancero» (p. 8).



Este grupo de teatro estrenó en 2004 *Antígona las voces que incendian el desierto*. Esta obra, junto a *El enemigo* (2010) y *Justicia Negada* (2013), todas escritas por De la Rosa, forman «la trilogía del odio en Ciudad Juárez», como la identifica la dramaturga, debido a que las tres tienen como tema los feminicidios en esa ciudad. De acuerdo con trabajos de estudiosos postcoloniales como Homi Bhabha (2002), para quien la nación debe ser repensada en función de las heterogeneidades del mundo no europeo, la inclusión de la alteridad y de las narraciones que marcan otros derroteros pues esta no es más una evidencia empírica, sino el producto de narraciones que se renuevan cotidiana y localmente (p. 178), la trilogía del odio en Ciudad Juárez se enmarca como una estrategia escrituraria que permite entender las torsiones entre pasado y presente, entre ejemplo y deber ser que devela los horizontes de expectativas y los procesos de producción de las comunidades juarenses. Como explica el mismo Homi Bhabha (2010): «Estudiar la nación a través de su narrativa [...] pone de manifiesto la amplia diversidad a través de la cual construimos el campo de significados y símbolos que se vinculan con la vida nacional» (p. 13).

De hecho, las tres obras que componen la trilogía tienen como eje la narración de la *otra historia*, la no oficial, sobre los feminicidios y la violencia en Ciudad Juárez: la denuncia de la desaparición de jovencitas humildes, la violación y asesinato de cientos de estas pobres e indígenas que desde 1992 se perpetran en esa ciudad<sup>3</sup>. La memoria del dolor y el luto que permean estas tres obras se alternan con signos de insubordinación que, como explica Nelly Richard (2006), «son prácticas artísticas de corte deconstructivo que insisten en la autorreflexividad del signifiante y la crítica de la representación» (p. 120). Es decir, el acontecimiento teatral se presenta también como una estrategia de aquellos sujetos abyectos, marginales (*queers*) de América Latina que han decidido, en gestos simbólicos *desde abajo*, escenificar la violencia en que viven propiciando otras formas de espectacularidad que contribuyen en la elaboración cultural de *otra historia* y en la difusión de

3. Antes del estallido de la violencia ligada al narcotráfico que golpeó duramente a Ciudad Juárez entre 1993 y 2002 se registraron más de 400 asesinatos de mujeres con alto grado de violencia sexual y física, incluidas mutilaciones, según un recuento de Amnistía Internacional. En septiembre del año pasado, activistas y padres de familia se lanzaron a la búsqueda de restos de mujeres desaparecidas en el arroyo de El Navajo, cercano a Ciudad Juárez, y en la primera de tres jornadas localizaron 40 restos óseos humanos y dos prendas de mujer. Este arroyo, en cuyas cercanías se hallaron, de 2011 a 2015, las osamentas de 18 jóvenes asesinadas según cifras oficiales, se localiza en el municipio Práxedes G. Guerrero, vecino de Ciudad Juárez, fronteriza con la estadounidense El Paso, y donde en la década de 1990 se desató una ola de feminicidios. Esa ciudad ha llegado a más de 1,619 feminicidios a lo largo de 23 años (El Economista, 2016).



*nuevas* narraciones de la nación donde estos sujetos históricamente excluidos adquieren rostro humano.

El teatro de Perla de la Rosa, activista feminista, hunde sus bases en el movimiento postfeminista *queer*<sup>4</sup>. El movimiento *queer* apareció a principios de los noventa en el seno de la comunidad gay y lesbiana de los EE. UU. En ese contexto, una minoría decidió autodenominarse con este término despectivo para diferenciarse de las iniciativas que buscaban la construcción de una identidad estable para los gays y lesbianas.

La cultura *queer*, que engloba a grupos como *Queer Nation*, *Radical Furies* o *the Lesbian Avengers*, plantea una posición crítica con respecto a los efectos normativos de toda formación identitaria, no solo la sexual, sino también las referidas a la raza o a la clase. Así, frente a los análisis feministas clásicos y de los grupos de gays y lesbianas más liberales que aplican un enfoque dialéctico para valorar la opresión, la teoría *queer* considera como su objetivo prioritario llevar a cabo un acercamiento transversal a los dispositivos sociales de sumisión y dominio. De hecho, uno de los giros epistemológicos de la teoría *queer* consiste precisamente en sustituir un análisis de la opresión vertical articulada en torno al eje único de la diferencia sexual por un análisis múltiple y local que se localiza en las intersecciones variables entre múltiples categorías normativas y hegemónicas.

Como sostiene Paul B. Preciado (2009):

Quando se habla de teoría *queer* siguiendo los textos de Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve K. Sedgwick o Michael Warner, se habla de un proyecto feminista y anticolonial que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que nos han conducido a la invención del cuerpo blanco heterosexual como ficción dominante en occidente y a la exclusión de las diferencias fuera del ámbito de la representación política. (p. 17)

---

4. *Queer* en sentido literal significa «maricón», «bollera», aunque por extensión designa todo lo que sexualmente no es normativo. A partir de los trabajos de Gloria Anzaldúa, Teresa de Lauretis, Judith Butler o Eve K. Sedgwick, las teorías *queers* cuestionan la idea de un sujeto político mujer (y de un sujeto político homosexual) para poner el acento en la idea de subjetividad performativa. En *El género en disputa*, Butler utiliza la noción de *performance* para desnaturalizar el género y mostrar que el sexo es un efecto performativo (realizativo en una traducción más literal) de los discursos de la modernidad (desde la medicina a la institución educativa). Es decir, la noción de *performance* adoptada por la teoría *queer* cuestiona el origen biológico de la diferencia sexual cronológicamente hablando. La primera en utilizar la expresión *Queer Theory* fue Teresa de Lauretis en su introducción al volumen del verano de 1991 de la revista *Differences*. Según De Lauretis, uno de los roles de la teoría *queer* y del término *queer* mismo sería señalar los fallos de la representación, nombrar los silencios que la identidad *gay* genera con respecto a las lesbianas, los silencios de la identidad *gay* y lesbiana con respecto a las personas de color o los transexuales... Habría que hablar siempre de intersección de transversales de la opinión en contexto (Chirinos, 2019, p. 35).



Gracias a una entrevista que hice en 2016 a Perla de la Rosa supe que la obra *Antígona voces que incendian el desierto* fue escrita mientras se realizaba el juicio México versus Campo algodoner<sup>5</sup>. En ese juicio, la Corte Interamericana de Derechos Humanos, a través de los familiares de tres víctimas de feminicidio, acusaba al Estado de México por la violación del derecho a la vida, la integridad y la libertad personal, así como la negación de protección judicial y acceso a la justicia consagrados en la Convención Americana sobre Derechos Humanos, a esas tres mujeres víctimas (Chirinos, 2019, p. 262). Esa fue la primera vez, desde que empezó la guerra contra las mujeres o feminicidios en Ciudad Juárez en la década de los noventa<sup>6</sup>, que un organismo internacional interrogaba frontalmente al Gobierno de México sobre quién era considerado un ser humano para el Estado y cuáles criterios utilizaba para determinar qué vidas merecían ser cuidadas, respetadas y protegidas, con un claro objetivo ético-político:

5. Se trata del homicidio brutal con móvil sexual de ocho mujeres, cuyos cuerpos fueron encontrados en el campo algodoner entre 2001 y 2003. Tres de estos homicidios, uno cometido en contra de una mujer adulta y dos en contra de chicas menores de edad, fueron llevados por los familiares de las víctimas, a través de diversas Organizaciones de la Sociedad Civil protectoras de los derechos humanos, a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (la Comisión). La Comisión acumuló los tres casos y presentó el correspondiente informe en el que emitía una serie de recomendaciones al Estado mexicano, otorgándole dos meses para adoptarlas. Después de la presentación del primer informe de cumplimiento por parte del Estado, este solicitó una prórroga, que le fue otorgada después. Los peticionarios manifestaron, a lo largo de este proceso, su interés de que el caso fuera sometido a la jurisdicción de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (la Corte). La Comisión, valorando dicha petición y el informe final del Estado mexicano, en el cual no se reflejaba el cumplimiento de todas las recomendaciones, decidió someter el caso a la Corte. La demanda en contra del Estado mexicano se hizo el 4 de noviembre de 2007 (texto adaptado de la sentencia pública de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en [http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_205\\_esp.pdf](http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf)).

6. La activista Marisela Ortiz, fundadora de la organización Nuestras Hijas de Regreso a Casa, publicó *Los ciclos de la violencia feminicida en Ciudad Juárez* (2016) en el periódico en línea *Norte Digital de Cd. Juárez*. En su estudio, Ortiz explica las etapas que ha tenido el fenómeno y cómo se entrelazó la sociedad, las autoridades, los empresarios y el propio narcotráfico. Según ella, «el horror de los feminicidios en Juárez se divide en cuatro etapas: el primero de ellos va de 1993 a 1998, cuando comenzaron a descubrirse los primeros cuerpos mutilados y violados en basureros y predios abandonados a las orillas de la ciudad; según el instituto nacional de estadística y geografía, en esa etapa se registraron 907 asesinatos de mujeres. La segunda etapa es de 1998 a 2004, cuando se sumaron 338 feminicidios más, en su mayoría las víctimas eran mujeres pobres, algunas empleadas de maquiladora y en rangos de edad muy similares. En esos años aumentó el número de mujeres desaparecidas y asesinadas bajo un mismo patrón y se acuñó el término de feminicidio. La tercera etapa es entre 2004 y 2010, cuando se registraron 200 casos de feminicidio, en esta etapa, el trabajo de los grupos de mujeres logró que se den los primeros pasos para profesionalizar a las corporaciones responsables de la búsqueda e investigación de los homicidas. La etapa actual del feminicidio que vive Juárez comenzó en 2010 y a la fecha suman 196 homicidios de mujeres declarados pero seguramente la cifra aumenta si se consideran los no declarados por los familiares. La característica principal de este periodo es que el feminicidio es opacado y en ocasiones invisibilizado por la llamada guerra contra el narcotráfico, que inició en el sexenio del presidente Felipe Calderón. La guerra de los cárteles de la droga en esta frontera y el fenómeno de la violencia hacia las mujeres se cruzaron, después de casos como Lote Bravo, Lomas de Poleo, Campo Algodonero, el cerro del Cristo Negro y donde se encontró el cementerio clandestino de mujeres más grande en la historia de Juárez; el Arroyo el Navajo en el Valle de Juárez» (cf. Alvarez, 2016, p. 1).





volver posible la vida de las vidas periféricas. Al Estado mexicano se le cuestionaron los marcos socio históricos que construían ontologías específicas de las vidas que importaban en México, poniendo en discusión los parámetros que utilizaban para condenar al rechazo social, la discriminación y al estigma a determinadas vidas. Se interpellaron las normas de inteligibilidad, socialmente instauradas y mantenidas mediante prácticas reguladas de repetición e imitación, que producen y cambian los signos que las personas han de darse a sí mismas para tomar carta de naturaleza ontológica, bien como poblaciones destructibles y no merecedoras de ser lloradas o como poblaciones vivas necesitadas de protección contra la violencia ilegítima estatal, el hambre o la enfermedad. Este juicio marcó la terrible historia mexicana, pues el Estado de México perdió el juicio y se puso de manifiesto que la precariedad, inducida políticamente, era y es desigual por lo que la responsabilidad era y es siempre asimétrica porque no todas las vidas valen igual en ese país.

En ese contexto de producción, en el cual el miedo y la represión estatal se vieron cuestionadas, la dramaturga Perla de la Rosa decidió reescribir esa historia de violencia y disidencia para el teatro, descrito por ella como «un poderoso instrumento cognoscitivo que ayuda a profundizar en la comprensión de una idea a través del lenguaje figurado, las imágenes, el cuerpo y el uso de metáforas» (Chirinos, 2019, p. 264)<sup>7</sup>.

El teatro político y disidente de Perla de la Rosa, heredero de Cherríe Moraga, Norma Alarcón y de la «grande maestra chicana» Gloria Anzaldúa, con raíces en el teatro campesino, el teatro de protesta chicano y el teatro social europeo del siglo XX, ha sido llevado al extranjero en diversas oportunidades. Precisamente su obra *Antígona: Las Voces que Incendian el desierto* cuenta con más de ciento cincuenta representaciones en México y dos giras como invitada a festivales en Colombia y Alemania. En 2015 fue presentada por el grupo de teatro *Raíz Latinoamericana*, un grupo de teatro de Boston formado por inmigrantes hispanos que se dedican a producir espectáculos que reflejen cuestiones de violación a los derechos humanos e injusticia social en América Latina. Bajo la dirección de Christina Marín (2015),

---

7. El género dramático posee una particular referencialidad socio histórica, considerada ya sea en particular o dentro de la relación entre los géneros literarios y su referente extratextual, relación que ha sido tomada en cuenta en la teoría literaria desde distintas perspectivas. Según la estudiosa Anne Ubersfeld (Ubersfeld, 1998, p. 39) el teatro, más que ningún otro arte, es una práctica social que desnuda los múltiples matices de las fisuras sociales. El teatro está en relación directa con lo social cuando, en tanto experiencia especular, propone una imagen para que el grupo social se contemple a sí mismo y adquiera conciencia de su identidad.



el objetivo de esa puesta en escena fue «crear conciencia sobre los femicidios que tomaron lugar en la Ciudad de Juárez y relacionarlos con los procesos de migración hispana hacia Estados Unidos» (p. 1).

## Las obras

Como escribía antes, Perla de la Rosa tomó la figura de Antígona, conocida por su disidencia y a la cual había llegado por la reescritura de Griselda Gambaro (1986) y la interpretación de Judith Butler en *El grito de Antígona* (2001).

En *Antígona voces que incendian el desierto*, la dramaturga no solo crea una performance que rescata la memoria del dolor y ayuda a duelar a las víctimas desaparecidas, sino que va más allá, pues Telón de Arena ha llevado estas performances a barrios marginales de Ciudad Juárez en los cuales vivían las víctimas de femicidios para que fueran las madres de ellas, sus familiares, amigas y hermanas, todas potenciales víctimas las espectadoras de ese evento teatral. Como afirma la autora, la obra nació para contrarrestar la actitud indiferente del Estado frente al problema que viven algunas vidas en Ciudad Juárez:

Mi Antígona en primer lugar es un gesto de solidaridad con las víctimas y sus familiares, pero el tema lo manejamos subrayando la responsabilidad del Estado, Recurrimos al teatro porque es lo que sabemos hacer, ningún partido en las pasadas elecciones quiso abordar el tema, lo cual nos parece una omisión grave, porque este fenómeno se está reproduciendo en otros estados, hay una condición de impunidad y de falta de respeto a los derechos humanos y a la vida. (Chirinos, 2019, p. 212)

La obra cuenta con un prólogo y está dividida en dieciocho escenas con subtítulos que confabulan cinco historias que se imbrican: la historia de dos hermanas de Tebas que buscan a una tercera Clara que ha desaparecido, la historia de Antígona, que busca el cuerpo de su hermana menor, Polinice, trastocando la trama sofoclea (Polinices es una mujer asesinada bajo las condiciones de violencia generalizada que esta ciudad enfrenta desde hace más de veinte años) y tres monólogos: el primero, el de la mujer 1, una trabajadora joven humilde posible víctima de femicidio, el segundo de la mujer madre de un asesino, que aparece solo de espaldas al público, empapado de sangre, mientras ella lo limpia y le canta una canción de cuna, y el último es



la historia de la mujer 2, quien narra la desaparición y asesinato de su hija víctima de feminicidio.

Resaltan en el texto sus personajes fantasmas, que demuestran cómo en esa ciudad el exceso de muertes violentas, desapariciones forzadas, mutilaciones y destrucciones de los cuerpos de las mujeres ha agujerado el tejido social y simbólico:

Isabel (*hablándole desde el presente-futuro, en el que Elena ya no puede escucharla, como si le hablara a un fantasma*): Nos abrazamos llenas de alegría. Hacía casi una semana que no teníamos noticias de Clara. La despedimos el martes por la mañana, y el domingo en la tarde nos decidimos a entrar en el refugio, pensando que había desaparecido, que la habíamos perdido, y que no se detendrían hasta venir por nosotras también. Pero Clara tenía mucha suerte y seguramente estuvo cumpliendo en el trabajo. (De la Rosa, 2004, p. 189)

El tiempo y el espacio de la obra son indicados en las didascalías. Al relacionar la obra con un hecho comprobadamente histórico se crea un grado máximo de historicidad:

Una avenida solitaria en la desértica Ciudad Tebas. Media noche. Luces esporádicas de coches. Sonidos de noche en la gran ciudad. Una mujer aparece caminando, llena de angustia espera el camión en el que regresará a su casa. Viene de trabajar en el segundo turno de la fábrica. (De la Rosa, 2004, p. 189)

Los espacios, tramas y situaciones son repetitivos (performativos), pues en todas las historias de la obra, a pesar de contener pequeñas variaciones, se narra siempre la desaparición de una persona (Clara, Polinice y una hija) o aluden al peligro de desaparecer por su condición de vulnerabilidad y precariedad. De la Rosa utiliza el teatro como una incubadora para re-crear acontecimientos del pasado reciente y del presente. De hecho, la obra gira en torno a dos temas: la performatividad de cuerpos que no importan y no tienen derecho al duelo en Ciudad Juárez y la memoria del dolor como aducto para activar acciones que subviertan los marcos normativos excluyentes en que viven.

El tema de la memoria en el hecho teatral implica la puesta en escena de la subjetividad íntima o secreta, oculta de la esfera pública, es decir, accionarla desde el presente de la performance teatral. De la Rosa, al excavar en el pasado y resucitar a un personaje mítico como Antígona, no solo ofrece su propia versión de la historia suprimida o



reprimida, sino que, además, cuestiona la manera en que se construye la identidad a partir de unos componentes históricos, sociológicos e ideológicos occidentales. En efecto, para la dramaturga, la identidad no parece ser una cuestión de nacionalidad, de raza o de sexo, sino de vulnerabilidad, y pasa por la experiencia vital de un cuerpo en un espacio y en un momento histórico concreto, algo que la autora deja bastante claro:

Mujer 1: [...] Ser mujer aquí es estar en peligro. Por ello decidimos construir refugios bajo la arena. Cubrirnos de arena. Ampararnos bajo la arena para continuar viviendo. Se trata de no ocultarnos, de desaparecer de la vista del enemigo. No todas han tomado la decisión, algunas piensan que están a salvo... hacer como que no pasa nada... o como Clara, se arman de valor y salen a las fabricas... Alguien tiene que trabajar. (De la Rosa, 2004, p. 188)

Este pasado oficial normativo es el que esta dramaturga intenta re-crear y subvertir cuando Antígona recrimina a Creón por el poder que él detenta para determinar cuáles muertos valen más que otros: «¿Y quién es Creón para decretar que mi muerte es menos muerta o menos ciudadana, que los muertos en paz de todos los días?» (De la Rosa, 2004, p. 192).

Antígona cuestiona los marcos normativos en los que la autoridad se basa para determinar lo humano. Marcos sociales que luego ella misma describe a partir de una pregunta retórica:

Y es nuestra pobreza las que nos castiga? Ciudadanas pobres y extranjeras. Desde niñas condenadas al exilio, a vagar guiando a Edipo, nuestro padre. Cargando su pobreza y sus culpas. Y en tantos años atisbando los caminos, una sabe cuál es su lugar, el de sus muertos. Y sin sepulcro para mi hermana Polinice, ¿cuál será el mío? ¿Cuál el tuyo? ¿O es que sólo yo soy su hermana? ¿No nacimos las tres del mismo vientre? (De la Rosa, 2004, p. 192)

Desde una marginalidad liberadora, su discurso va contra el concepto de «memoria cultural» que se relaciona con conceptos como el del «olvido cultural», donde hechos históricos y situaciones no tan pasadas se ven distorsionados a lo largo de la historia, no solo por el olvido o por la deformación de los recuerdos, sino también por las versiones divergentes, a veces contradictorias, que se dan de unos mismos acontecimientos y que son las que, en el caso de Ciudad Juárez,



performan lo marcos de lo humano en el imaginario colectivo y, por consiguiente, las vidas que merecen ser lloradas y las que no. De esta manera, la dramaturga articula la memoria personal con la memoria colectiva para cuestionar la historia oficial e inquietar la percepción domesticada de las cosas.

Por otro lado, en la obra la búsqueda de los cuerpos de las víctimas, que supone la instalación del objeto representable como objeto perdido, contribuye a la no desrealización de estos cuerpos. Cuando Antígona ordena a Hemón «Abre la puerta. Allí se encuentran varias mesas con bolsas negras. Antígona va descubriendo uno a uno los bultos y lo único que encuentra son despojos donde toda humanidad ha quedado irreconocible» (De la Rosa, 2004, p. 203). La dramaturga facilita el emerger de las memorias personales que durante el convivio teatral traen al presente episodios reales de desapariciones de cuerpos, búsquedas irresueltas y duelos imposibles, donde lo metonímico, «las bolsas negras», cumple la función poética de hacer duelo, pues estas representan el hallazgo de los cuerpos desaparecidos y la consecuente posibilidad de hacer duelo.

De hecho, tomando en consideración los estudios de antro-po-semiótica de la muerte del semiólogo José Enrique Finol (2011), la obra se presenta como una de las nuevas modalidades funerarias:

Es urgente abocarse hoy al estudio de las nuevas formas y modalidades que afectan las culturas y micro-culturas funerarias, a menudo marcadas por nuevas situaciones que los estudios tradicionales no podían prever, y que, sin embargo, han irrumpido en las sociedades y culturas contemporáneas creando nuevos valores, percepciones y visiones de la muerte que asombran a los estudiosos y que, al mismo tiempo, revelan las cambiantes concepciones sobre la muerte y el morir. Analizar, interpretar y comprender esas concepciones pueden ayudar también a comprender mejor los cambios sociales e, incluso, prever las nuevas direccionalidades antro-po-semióticas de las culturas contemporáneas. (p. 249)

De esta manera la obra cumple dos objetivos: denunciar la construcción de vidas que no importan y proponer nuevos marcos de construcción de lo humano donde cobran importancia las vidas de las mujeres abyectas de Ciudad Juárez. Esta obra, unida a la iteración estratégica la obra se presentó en cien funciones en escuelas secundarias de más de 26,000 espectadores, ha tenido diversas puestas en cartelera, y llevada a los barrios marginales de Ciudad Juárez donde se encontraban los familiares de las víctimas y las posibles víctimas



futuras: mujeres jóvenes humildes empleadas en las maquiladoras, es entendida como una performatividad *queer*, de «los de abajo», una narración *otra* de la historia, desestabilizadora, y transformadora que desde el teatro propone una nueva construcción de los sujetos: la iteración de una nueva conducta, la de una Antígona marginal que subvierte las normas y crea una nueva subjetividad en quien se siente identificado con esta figura.

Hablar de un teatro performativo *queer* significa, por un lado, entender esta obra como una expresión del teatro performativo propuesto por Josette Féral (2004):

Formas escénicas que combinan la (anti)estética conceptual del arte acción con atención a las formas de juego, la ritualidad y la política emanadas de los planteamientos de Richard Schechner y los *Performance Studies*. Un teatro del hacer, que destaca la corporalidad expresiva y afectiva de los realizadores, de allí que se le llame performer al intérprete de este tipo de obras para distinguirlo del actor tradicional de teatro dramático o representacional. En el teatro performativo se juega con los sistemas de representación, un juego de ilusión en el que la ficción y la realidad se interpenetran. (p. 197)

Y al mismo tiempo entender la performatividad *queer* como

[...] una estrategia para significar, ser y hacer que ubica lo queer no en el territorio del esencialismo identitario, sino en el impulso performativo hacia nuevas posiciones relacionales a la normatividad; una estrategia que ya ella explora de manera brillante en la propia escritura de este ensayo. (Sedgwick, 2003, p. 3)

De la Rosa, siguiendo la pauta según la cual «el arte es político», utiliza la práctica dramática como forma de concienciación social desde una perspectiva feminista. El teatro de frontera que realiza con el grupo Telón de Arena es un arte mediador entre la realidad y la conciencia social.

La función social de este teatro, que tiene que ver más con los procesos de producción y reproducción simbólica, y cuyos efectos directos e inmediatos se relacionan sobre todo con el despertar en la conciencia colectiva de la necesidad de desenmascarar el poder oficial que impone ciertas normas sociales excluyentes y deshumanizantes, la llevó a volver al tema de los feminicidios en 2010, cuando estrenó *El enemigo*.



En la construcción dramática, esta segunda obra de Perla de la Rosa está dividida en dieciocho cuadros o apartados dramáticos fragmentados. A nivel macro textual se puede apreciar una simetría que se apoya en una serie de paralelismos temáticos resumibles de la siguiente manera: escenas cotidianas del estado de inseguridad y ofuscación que vivía la sociedad juarense durante el sexenio del presidente Felipe Calderón (2006-2012); los (dieciséis) personajes visibilizan formas poco atendidas de violencia que se volvieron descripciones de la cotidianidad en el Juárez de esos años, principalmente dos: la impunidad y el descrédito organizado e institucionalizado por parte del Estado hacia las víctimas, madres, hermanas, hijas y amigas de mujeres migrantes indígenas asesinadas.

Cada cuadro que compone la obra tiene relación con algún hecho violento de la realidad mexicana y se divide entre la descripción de los diferentes discursos oficiales en torno al evento y la impunidad de los culpables como única consecuencia. La obra está ambientada sobre una escenografía compuesta solo por gavetas que representan el «archivo muerto», los casos arbitrariamente cerrados y sin resolución por el Estado mexicano. En las connotaciones que se infieren de la lectura de este escenario encontramos las dificultades que tienen las voces, marginales, subalternas, *queers*, para ser escuchadas y narrar su historia como nación, dificultad que Bhabha (2010) describe citando a Frantz Fanon:

La dificultad de escribir la historia del pueblo como la contienda insuperable de los vivos, las experiencias inconmensurables de lucha y supervivencia en la construcción de una cultura nacional, en ningún lugar está mejor presentada que en el ensayo de Frantz Fanón “Sobre la cultura nacional” (1969). Comienzo con este texto porque constituye una advertencia contra la apropiación intelectual de la cultura del pueblo (sea lo que fuere) dentro de un discurso representacional que puede fijarse y reificarse en los anales de la Historia. Fanón se pronuncia en contra de esa forma de historicismo que supone que existe un momento en el cual las temporalidades diferenciales de las historias culturales se funden en un presente inmediatamente legible. De acuerdo con mis objetivos, se centra en el tiempo de la representación cultural, en lugar de apresurarse a historiar el acontecimiento. Explora el espacio de la nación sin identificarlo de inmediato con la institución histórica del Estado. Puesto que mi interés aquí 110 son los movimientos nacionalistas, sino sólo ciertas tradiciones de la escritura que han procurado construir narrativas de lo imaginario



del pueblo-nación, le agradezco a Fanón por haber liberado cierto tiempo incierto del pueblo. (p. 400)

Así, en la obra, los cuadros presentan historias que son «zonas de inestabilidad oculta en la que habita el pueblo» (Fanón, 1969, p. 69): la historia de una madre que decide permanecer por motivos de trabajo en la ciudad, mientras su esposo e hijos emigran a Estados Unidos en busca de una vida más segura, la historia de un grupo de jóvenes cuya protesta es sofocada por la tortura militar, el relato de una mujer extorsionada el día de pago por agentes de policía, la decisión de un sacerdote que tuvo que legitimar y otorgar los santos óleos a un niño y a jóvenes inocentes baleados señalándolos como delincuentes, y la historia de enterradores que vieron los cementerios saturarse inesperadamente de cuerpos jóvenes. Todos espacios cargados de represión y de una frustración que repetidamente expuesta perturba la historia aprendida y performa *otra* historia a partir de estas nuevas narraciones. Tal miedo, angustia y guerra se entrelaza, además, con otras historias de rabia y resistencia de las sobrevivientes. De hecho, la obra se cierra con el discurso de esperanza y de lucha por la justicia de Carolina, una joven estudiante liberada: «Sin resistencia, no hay Historia. Así que decidí resistir, dar la batalla. ¿Y tú? [...] ¡Juárez, tan lleno de estrellas!» (De la Rosa, 2010).

Incorporar en el hecho teatral el dolor y la rabia de agentes sociales pertenecientes a la realidad local abre caminos que van más allá del espacio-tiempo del convivio teatral. Por un lado, visibilizan la existencia de discursos que subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos y se resisten a las apuestas políticas oficiales. Por otro lado, la intensidad de las emociones desplegada en el discurso de Carolina invita al espectador a cuestionar los espacios en los que transita y se construye el contrato social heteronormativo mexicano que determina las vidas que cuentan y merecen vivir dignamente en esa sociedad. Como bien señala María Galindo: «la creatividad es un instrumento de lucha, el cambio social es un hecho creativo y la acción creativa es una acción política» (Galindo, 2007, p. 1).

De esta manera, *El enemigo* se presenta como una articulación entre práctica artística, movimientos y agentes sociales, una vinculación que se hace de manera horizontal y donde tanto el arte como la política se condicionan y retroalimentan mutuamente.

La última obra de la trilogía del odio es *Justicia Negada* (2013). En esta De La Rosa aborda el tema de la búsqueda de justicia por parte de madres cuyas hijas fueron víctimas de feminicidio y se desmienten





las versiones oficiales de los voceros del poder, políticos y empresarios, sobre estos crímenes. La obra contiene quince escenas: El misterio, Emiliano y Claudia. Los Reyes, la jaula de pancho. La caminata y los rastreos (desaparece Claudia). Dolor. La flor. El poder (cajas). Interrogatorio de Irma Monreal Jaimes. El regreso. Alondra en el espejo. La identificación del cuerpo (Benita e Irma). Testimonio de Benita Monárrez. Los culpables. Las ayudas. La sentencia. La muerte de Astrea. El mar. Todas estas se centran en los testimonios de Irma, Josefina y Benita, tres madres de las víctimas. Ellas fueron testimonios contra el Estado mexicano en el caso «Josefina González y otras vs. México 8», conocido como el «Campo Algodonero versus México», juicio en el cual la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en una audiencia realizada en Santiago de Chile el 16 noviembre de 2009, declaró culpable al Estado mexicano por omisión en la procuración de justicia y la violación de los derechos humanos de las víctimas y sus familias. La corte dictó una sentencia condenatoria que obligaba al Gobierno mexicano a cumplir con dieciséis disposiciones<sup>8</sup>.

Con los testimonios de las tres madres del caso citado se entretrejen fragmentos de otras historias reales y ficcionales. Así, a través del mito de Astrea, diosa de la verdad, Emilio, un niño que en la ficción ha perdido a su familia durante los sucesos violentos en Ciudad Juárez, expone el asesinato de la activista Marisela Escobedo, madre de una joven asesinada. Se crea una anécdota paralela al juicio del «Campo algodónero» en la que se plantea la invasión de los hombres águila y los hombres rata, ejércitos de Abadón, dios de los secretos, en alusión

8. Como explica la dramaturga:

El caso de feminicidios del campo algodónero es uno de los más representativos del fenómeno feminicida en Ciudad Juárez. El 6 de noviembre de 2001 se encontraron en un antiguo campo algodónero, junto a una de las vialidades más transitadas de la ciudad y frente al edificio de la Asociación de Maquiladoras (empresas del modelo industrial de exportación), ocho cadáveres desnudos de jóvenes mujeres, que habían sido violadas y asesinadas con gran crueldad. Entre las víctimas se encontraban Claudia Ivette González, Esmeralda Herrera Monreal y Laura Berenice Ramos Monárrez, hijas de Josefina González, Irma Monreal y Benita Monarrez, respectivamente. Estas madres que, junto con otras madres y familiares de cientos de niñas y jóvenes desaparecidas y asesinadas, habían sostenido años de lucha, y pese a su inimaginable dolor no cesaron en su exigencia de justicia, pese a su pobreza e indefensión, habían desarrollado gran inteligencia para llevar un proceso internacional contra el Estado mexicano y sentarlo en el banquillo de los acusados para, después de años de angustia, dolor y miedo, poder señalar a los responsables de la impunidad sostenida hasta hoy no sólo en los asesinatos de sus hijas, sino de cientos de mujeres asesinadas bajo la indiferencia, por decir lo menos, de las autoridades de todos los niveles. Al conocer esta hazaña de gran valentía y lucha ciudadana, las actrices de Telón de Arena decidimos contribuir para que esta victoria, no exenta de dolor, fuese conocida, y para poner ante los oídos del espectador los testimonios que habíamos escuchado con espanto, pues daban cuenta de historias terribles de corrupción, discriminación, desprecio, complicidad, negligencia y más acciones dolosas y omisiones perversas de los cuerpos policíacos. Tomamos el título para la obra de la declaración que hiciese la jueza Cecilia Medina Quiroga, presidenta del jurado de la Corte Interamericana de Derechos Humanos: «...Justicia demorada, justicia negada» (De la Rosa, 2013, p. 16).



al gobernador del Estado, Cesar Duarte, quien escondió el caso de Marisela, asesinada en las puertas del Palacio de Gobierno de Chihuahua. La autora alude a la fantasía en su intento de ofrecer una explicación sinestésica<sup>9</sup> eficaz de la historia dentro de una política no pluralista de la diferencia, pues, como es sabido,

[...] La manera en que percibimos el mundo, nos da pistas de cómo somos, de cómo nuestro cerebro interpreta lo que vemos. Cada persona decodifica la ilusión que es en sí la realidad y percibe el mundo de una manera única. El percibir sinestésico, como toda percepción, nos recuerda que aquello que creemos como “realidad”, es una subjetiva construcción de nuestras mentes. (Salas Vilar, 2015, p. 14)

En este espacio suplementario de la duplicación de voces, donde la imagen es presencia y sustituto, signo que suplementa y vacía la naturaleza, es donde pueden «llegar a ser» los discursos de las identidades culturales emergentes. Así, en la obra, el niño Emilio alterna diálogos con Claudia, una joven vestida de blanco como un espectro, una víctima que ha regresado del más allá, del recuerdo o de la alucinación del niño. Un fantasma que en el presente en el que transcurre la acción dramática está muerta. El paisaje verbal del dolor que ella diseña junto con la escenografía vacía y la penumbrosa iluminación conforman *Justicia Negada*, una historia que no es lineal, pues se difuminan tiempos, estructuras, formas y voces, y en la que todo responde a la dinámica de un nuevo contingente, un contingente polifónico que quiere explotar en la denuncia.

La obra se cierra con el fallo de la CIDH a favor las madres, una voz en off lo grita, pero es un logro agridulce, y por eso en fondo del escenario se proyectan inmediatamente las disposiciones que nunca se han llevado a cabo, la enorme lista de chicas que siguen desaparecidas.

Con su última producción, *A la orilla del río* (2019), Perla de la Rosa incursiona en el tema de la migración extranjera en Ciudad Juárez, y lo hace abordando las muchas historias que están detrás de un abrazo de tres minutos entre familiares y amigos separados por la deportación, una situación que en Ciudad Juárez pudo realizarse gracias a la Red Fronteriza para los Derechos Humanos que propuso el proyecto «Abrazos no Muros», que en cinco ocasiones logró reunir físicamente a las familias separadas en Ciudad Juárez, primero a la

9. Según Cytowic (1995) «el centro de las asociaciones sinestésicas las maneja el cerebro límbico, junto con las emociones y la memoria, y alberga el sentimiento de convicción por el que un individuo se adhiere a ideas y creencias» (p. 10).



orilla del río Bravo y luego en la valla metálica de poco más de cinco metros de altura con la que el Gobierno estadounidense sustituyó la cerca que dividió a ambas naciones por más de 20 años. En esos tres minutos se abrazaban y reencontraban miembros de familias que habían sido deportados, con sus seres queridos que aún permanecían y permanecen en Estados Unidos, sin posibilidad de vivir y compartir sus afectos. Esta acción humanitaria fue suspendida en mayo de 2019 por un muro ideológico, construido por las declaraciones de Donald Trump sobre la crisis de seguridad y migración, y por la edificación real de un muro de más de diez metros de alto.

La obra de De la Rosa contrasta no solo la decisión política que canceló este acto humanizante, sino también el discurso de odio que el Estado de Ciudad Juárez, en complicidad con el Gobierno estadounidense, creó a partir de la presencia de migrantes de toda América Latina en esa ciudad. Perla de la Rosa y su grupo Telón de Arena notaron que la comunidad juarense había «interiorizado» por mucho tiempo la frase «No somos racistas, pero... sí somos», un discurso racista y xenófobo que inició una campaña antimigración desde los medios de comunicación más afines al interés político de los gobiernos actuales. Esto, por supuesto, desembocó en peligrosos lenguajes y discursos de odio que se difundieron al grado de caer en retóricas neofascistas que permutaron en varias formas de violencia, tanto verbal como social y, en ocasiones, hasta física en Ciudad Juárez<sup>10</sup>.

Para contrastar el lenguaje de odio que busca separar, aislar y deshumanizar al otro, culpabilizándolo de todos los males existentes en esa ciudad, Perla de la Rosa recreó desde el teatro una lectura crítica y comprometida con esa realidad. Así nació una pieza fragmentaria compuesta por dieciséis cuadros *Los Nadie*, *Las maletas*, *La Pollera*, *El cuarto*, *Chavela* y *Chavelita*, *La oración*, *Noemí*, *Por todos mis amigos y por mí*, *Los síntomas en el desierto*, *Parque Ecoalberto*, *La rebelión de los baños*, *La boda*, *Nos conocimos en el mar*, *El muro*, *Los abrazos*, *La espera: México- Estados Unidos* en los que se toma como tema principal el tema de los migrantes, articulado gracias a los testimonios verídicos y los poemas «Los nadie», de Eduardo Galeano, «Nosotros no tuvimos el mar», de Ricardo Morales (poeta juarense), y un fragmento de la oración del Tiradero de Antonio Zúñiga (dramaturgo de Parral

---

10. Según Perla de la Rosa «*El Diario de Juárez*, uno de los periódicos más difundidos de la localidad, fue uno de los propulsores de esta campaña. Este hace uso de un lenguaje xenófobo y, más que responder a la verdad, beneficia al interés del editor (y aquellos políticos que pagan al periódico, claro). Desde este medio, se expone que los migrantes centroamericanos son un problema pues «no quieren trabajar», «secuestran y asaltan» y «propagan enfermedades de transmisión sexual» (conversación personal con Perla de la Rosa).



Chihuahua). El título del poema, *Te diría que fuéramos al río bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, es del poeta juarense Jorge Humberto Chávez. Los personajes, Humberto (el pollero, secuestrador coyote) y Gisela, Rubén, Claudia, Mario, Lupita, cinco migrantes de América Latina, llevan mochilas, van vestidos humildemente y en sus discursos abordan muchas historias que están detrás de su propia migración y la de otras personas que viajan con ellos. En todos resalta la necesidad que tienen, por lo menos, de un abrazo de tres minutos entre ellos y sus familiares o amigos, separados por la deportación.

La obra inicia con los seis actores, Humberto (el coyote), Gisela, Rubén, Claudia, Mario y Lupita, frente a público. Sobre sus cuerpos se proyectan imágenes de distintas geografías: bosque, mar, desierto. Estas se transforman en imágenes de la Caravana que cruzó México a inicios del 2019. Los actores muestran en sus rostros los sentimientos de miedo y angustia que les provoca iniciar el viaje. Y en el fondo se empieza a escuchar el poema de Eduardo Galeano, «Los nadie», que seguidamente será recitado por cada uno de ellos/as:

**Humberto:** Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte;

**Gisela:** pero la buena suerte no llueva ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte,

**Rubén:** por mucho que los nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.

**Claudia:** Los nadies: los hijos de los nadies, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos: que no son, aunque sean.

**Mario:** Que no hablan idiomas, sino dialectos. Que no profesan religiones, sino supersticiones. Que no hacen arte, sino artesanía. Que no practican cultura, sino folklore.

**Lupita:** Que no son seres humanos, sino recursos humanos. Que no tienen cara, sino brazos. Que no tienen nombre, sino número. Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local. Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata. (Perla de la Rosa, 2019, inédito)

Los discursos de estas personas performan realidades de exclusión, escenarios de marginación y frustración conocidos por todos los



asistentes al convivio teatral. La semejanza de los hechos narrados por los personajes con la realidad que se vive en Ciudad Juárez, el lenguaje no verbal, manifestado en la exteriorización de sentimientos de dolor y miedo en las caras y movimientos de los personajes, y el lenguaje proxémico debido a que la distancia entre los actores y el público asistente va desde unos pocos metros de distancia en los primeros cuadros hasta el contacto físico directo en penúltimo cuadro, cuando los actores invitan a los asistentes a que abracen a otra persona del público y llega al contacto íntimo en el último cuadro, cuando se rompe completamente la cuarta pared y actores y espectadores se abrazan; lleva a que la obra se convierta en un acontecimiento personal para quien asiste como espectador, al mismo tiempo que se constituye en un instrumento de crítica política que cuestiona la norma que performa el lenguaje del odio contra las personas migrantes en esa ciudad. Se trata de usar el escenario como un espejo donde las personas de Ciudad Juárez se reflejen y se cuestionen, pues ellos mismos son esos *nadie* de los que habla Galeano, habitantes anónimos acosados durante decenios por el terror y la violencia estructural e institucional.

En esta obra, como en las anteriores de Perla, está presente la denuncia de la violencia de género, focalizada en el personaje de Noemí, una niña ecuatoriana, indígena de doce años, heredera de un pasado de explotación y marginación. Ella ha sido violada y, como consecuencia del trauma, se va a suicidar, pero eso no es importante para las instituciones oficiales que la interrogan constantemente, pues para el cuerpo oficial del Estado en donde es detenida la vida de Noemí no existe, es invisible, su cuerpo es uno de los miles de cuerpos que no importan a muchos Estados democráticos. Como bien explica Judith Butler:

Hablar de los *cuerpos que importan* [en inglés *bodies that matter*] en estos contextos clásicos no es un ocioso juego de palabras, porque ser material significa materializar, si se entiende que el principio de esa materialización es precisamente lo que “importa” [*matters*] de ese cuerpo, su inteligibilidad misma. En este sentido, conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que “importar” [*to matter*] significa a la vez “materializar” y “significar”. (Butler 2002, p. 60)

En el cuadro siete, Humberto materializa en el convivio teatral el cuerpo vulnerable de esta niña y recorre su historia, que es la historia de muchas niñas de América Latina que llegan a Ciudad Juárez:

**Humberto:** Noemí terminó, hace tres horas, la valoración psicológica que le aplicaron. Ha escuchado un montón de preguntas en que le exigen referencias de un mundo que no conoce, pero que está dispuesta a recorrer, para poder finalmente abrazar a sus padres.

Ha andado más de seis mil kilómetros para llegar a este lugar, pero todavía le faltan tres mil más para alcanzar su destino.

Muy lejos quedaron sus juegos de cocinitas, donde preparaban suculentos manjares con cacao y café o corría escondiéndose en la inmensidad verde de la selva.

Ahora tiene que deglutir el soso alimento del albergue y no encuentra ningún lugar donde esconderse.

El destino la acecha.

Ella no lo sabe, pero su viaje ya es equivalente al de Colón, cuando descubrió a América o el de Ulises de regreso a Ítaca y todavía le falta un tercio. Su viaje también es en el tiempo, porque Noemí es hija del sol, heredera de aquellas mujeres y hombres que forjaron la civilización Inca en la cintura del mundo.

Ella nació junto a la Fortaleza Ingapirca o Muro del Inca, un observatorio donde los sabios de aquella cultura estudiaban los movimientos del sol y de la luna.

Son casi las dos de la tarde del 11 de marzo de 2014.

Camina hacia el baño.

Lo que haga adentro cambiará la vida de muchas personas.

La de ella, a sus 12 años, está rota.

Ni la psicóloga, ni el trabajador social, ni la agente del Ministerio Público que la entrevistaron antes se dieron cuenta, o no les importó, pero su vida esta irremediabilmente rota.

Ella no lo sabe, sus bisabuelos trabajaron en las minas de oro y plata, pero las cuentas que adornan su cuello son de plástico. Sus abuelos sacaron el petróleo de la tierra para mover barcos, trenes, aviones... pero ella ha tenido que caminar largas jornadas en la selva y ahora en el desierto. Sus padres cultivaron el cacao, pero ella no conoce el chocolate. Ahora mismo construyen residencias en el norte, pero ella vivía con sus abuelos en una choza de adobe. Le quitaron a sus padres, pero ella no puede decir quiénes son y dónde están. No los conoce, pero sueña con abrazarlos.

Entrevistada por una psicóloga que no sólo no le ayudó, sino que tampoco detectó su fragilidad, Noemí Álvarez Quillay está sola, muy sola. Muy lejos de su hogar en la selva ecuatoriana. Ahora está en el centro del desierto más grande de América.

Está en uno de los lugares más hostiles con las mujeres. Ciudad Juárez, frontera norte de México con Estados Unidos.



Noemí es mujer, es niña, es extranjera, es indígena, es migrante, está sola y fue abusada sexualmente.

Acaba de ser interrogada por una agente que la acosó y le provocó un estado de alteración insoportable.

Deja la mesa donde ha intentado comer sin conseguirlo. Entra al baño.

Cierra la puerta y le pone el pasador.

Cualquier cosa es mejor que decir el nombre de sus padres y donde están.

Abre completamente las llaves del agua para que nadie escuche su llanto

Enreda la cortina de la regadera en su cuello y se cuelga del tubo.

A lo lejos escucha el griterío de sus primas que se acercan buscándola en la selva.

Y poco a poco va sintiendo como el silencio invade todo su cuerpo. (De la Rosa, 2019, inédito)

Así, la dramaturga, a través de la narración de la historia trágica de esta niña, trae al escenario, al espacio público, las voces de otros menores que, como Noemí, son silenciados: más de 13,000 vidas de niñas y niños migrantes que son separados de sus padres en la frontera y encerrados en los centros de detención para menores ilegales donde abundan las denuncias de abuso sexual y, a pesar de ello, su uso sigue siendo fuertemente promovido por el actual presidente de los Estados Unidos, Donald Trump.

De la Rosa pone en evidencia que el único problema de estas personas migrantes es haber nacido en un lugar donde la violencia los obligó a huir. La dramaturga introduce una forma de alteridad del discurso encarnada en las figuras narrativas dobles: la psicóloga, el trabajador social, la agente del Ministerio Público/Noemí, poniendo de manifiesto que la narrativa nacional es un lugar de identificación ambivalente, el espacio de una posición minoritaria que se confronta con otras.

Este mensaje se refuerza en el discurso de otra migrante que muestra como el verdadero problema que impide la democracia la posibilidad de vivir una vida digna y, por ende, en un Estado no violento a todas las personas es la economía neoliberal un modelo económico que produce una precariedad expansiva que atraviesa todas las clases sociales, aun cuando subsisten sectores ricos que se organizan para sacar provecho de este modelo, y son estos últimos los promotores de este modelo económico quienes han decidido culpar a los migrantes de todos los problemas que se viven en esa ciudad, son ellos quienes, con algunas políticas fiscales y financieras, están realmente poniendo en peligro el bienestar de un número creciente



de personas a las cuales expropian de sus bienes materiales, de sus materias primas, arrojan al desempleo, a la indigencia, e indirectamente las obligan a que escapen de sus países de origen en busca de mejores condiciones económicas. Así se escucha la voz de Lupita, una de las migrantes:

Voy al norte, ganaré unos dólares para poder vivir como ya no es posible en este pueblo tan triste. Aquí ya no queda esperanza, solo queda el gemido del viento, que a veces parece como si llorara por nosotros. Sé que el camino está lleno de peligros, muchos lo han contado, lo supimos cuando llegaron al pueblo los cadáveres de los hermanos Rocha, Martín y Juanito, fueron los primeros muertos que los gringos nos regresaron en unas cajas de cartón. Fue el año 87. Los muchachos quedaron atrapados con otros 17 en el vagón de la muerte, sólo sobre vivió Miguel Tostado, que por inspiración divina, se le ocurrió raspar y raspar el suelo de aquel vagón, hasta hacer un hoyito, pequeñito, pequeñito, por el que se aferró a la vida, mientras los demás morían asfixiados y aplastados, queriendo salir de aquel infierno de 50 grados, aquel vagón de tren que alguien dejó cerrado en Sierra blanca, en el corazón del desierto de Texas, del otro lado del río, en el norte. Así es la cosa, al perro más flaco se le trepan las pulgas. Voy allá a buscar a mi prima Consuelo, tengo su dirección, si logro llegar, trabajo un tiempo y me regreso para acá a hacerme un cuartito con lo que gane, y si me alcanza hasta me pongo una tienda para poder vivir, la virgen me ha de ayudar. (Toma el rosario y lo besa) Protégeme madre mía, tú que conoces los más grandes dolores, ¡Ampárame!

Voy al norte, porque es lo único que queda, si no me muevo no sobrevivo, si no me muevo quedo helada para siempre. Atravesaré ríos y desiertos, no importa, es mejor morir en el intento, que quedarme a servir de carroña a los buitres que huelen nuestra desgracia.

(Saca una blusita o una foto de Renné) Deja mi niña que tu abuela vaya por unos dólares y tú, mientras, en este sur, sigue jugando a que eres mariposa que recorre todos los caminos y siempre regresa. Al norte, voy al norte y hasta donde tope, sin mirar atrás. (De la Rosa, 2019, inédito)

De la Rosa va contra la legitimidad y la ostentación del lenguaje racista y xenófobo, y lo contrasta sin nombrarlo, más bien tratando de explicar al público las raíces históricas, políticas, sociales y culturales que provocan la migración de algunas vidas abyectas que pueblan el escenario latinoamericano y migran hacia Estados Unidos en busca de un vida donde se les reconozca como personas. De esta manera, siguiendo a Arfuch (2002):





Contar una (la propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo ‘sucedido’, acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre a partir de un ‘ahora’ que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente (y diferida) sujeta a los avatares de la enunciación. Historia que no es sino reconfiguración constante de «historias», divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna puede aspirar a la mayor «representatividad». (Archuf, 2002, p. 25)

El desafío de De la Rosa es destituir, suspender momentáneamente la historia oficial aprendida para que ingresen al diálogo las voces contrahegemónicas y la palabra de los sin voz: migrantes, marginales, abyectos, subalternos, *queers*, pues, como sostiene Bhabha (2010) «es viviendo en la frontera de la historia y del lenguaje, en los límites de la raza y el género, como podemos estar en condiciones de traducir las diferencias entre ellos en una especie de solidaridad» (p. 421). Nuevas formas de vivir, escribir, sentir y de experimentar el tiempo histórico, el tiempo nacional y a la sociedad misma: la nación como una historia del pueblo como *comunitas* de vidas.

## Discusión

El teatro de Perla de la Rosa consigue romper el tradicional sistema de identificaciones que impide a las mujeres adoptar la posición de sujetos. Rompiendo la convención de la cuarta pared, con una narrativa fragmentada con cuadros ensamblados a modo de *collage*, unidos por la vivencia de tragedias contemporáneas. Sus obras rescatan historias reales y añaden una presentación inusual de los personajes, incluyendo en algunas de sus obras a las mismas víctimas de situaciones de violaciones de derechos humanos como feminicidios.

La dramaturga enfatiza la teatralidad del espectáculo, no permitiendo a la audiencia una recepción pasiva de sus obras, e instándoles a convertirse en partícipes del significado y del cambio. De hecho, en sus obras no hay un equilibrio explícito entre el archivo y lo ficcional.

Este teatro recrea y reconstruye nuevos escenarios estéticos que dan cuenta, desde una frontalidad discursiva desgarradora, de la realidad excluyente y al mismo tiempo multicultural de Ciudad Juárez, una realidad que exige una relectura de lo humano que desenmascare a quienes están detrás de la construcción del discurso de odio y la violencia estructural en Ciudad Juárez. El hecho de que estas narraciones



lleguen a lugares donde la historia oficial no llega, o no quiere llegar, permite el surgimiento de una nueva forma de elaboración cultural de la memoria histórica de esa ciudad, es decir, contribuye al surgimiento de nuevas naciones independientes que parten de las voces marginales, periféricas, abyectas (*queers*).

## Referencias

- Álvarez, M.C. (1999). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, H. (2010). *Nación y Narración*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- Butler J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Chirinos, K. (2019). *Antígonas del siglo XXI. Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*. Roma: Nova Delphi.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2009). Caso González y otras ("Campo Algodonero") vs. México. Disponible en: [http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_205\\_esp.pdf](http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf)
- De la Rosa, P. (2005). Antígona: las voces que incendian el desierto. En G. De la Mora (Comp.), *Cinco dramaturgos chihuahuenses* (pp. 187-228). Ciudad Juárez: Fondo Municipal Editorial Revolvente.
- De la Rosa, P. (2013). Justicia Negada. En C. Ortiz, *Persistencia de la memoria* (pp. 16-23). Ciudad Juárez: Editorial UACJ.
- De la Rosa, P. (2010). *El enemigo* (inédito).
- De la Rosa, P. (2013). *A la orilla del río* (inédito).
- El Economista. (16 de septiembre de 2016). Lanzan búsqueda de restos de mujeres desaparecidas en Cd. Juárez. *El Economista*. Recuperado de: <https://www.economista.com.mx/noticia/Lanzan-busqueda-de-restos-de-mujeres-desaparecidas-en-Cd.-Juarez-20160916-0008.html>



- Fanon, F. (2011). Los condenados de la tierra. *Revista Libre Pensamiento*. Recuperado de: <http://www.tortillaconsal.com/albared/node/98>.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras (1982)*. Buenos Aires: Galerna.
- Féral, J. E. (2016). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral*, 7(10-11), 25-50.
- Finol, J. E. (2011). Antropo-semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas. *Ayá. Revista de Antropología*, (19), 229-255.
- Galindo, M. (2007). Entrevista a María Galindo. Recuperado de: <https://hemisphericinstitute.org/es/enc07-interviews/item/1801-interview-withmaria-galindo.html>.
- Marín, C. (2015). Antígona de Raíz Latinoamericana. *Gofundme*. Recuperado de: <https://es.gofundme.com/f/Antigona>.
- Preciado, P. (2009). Historia de una palabra: Queer. *Parole de Queer*, (1). Recuperado de: <http://paroledequeer.blogspot>.
- Preciado, P., y Bourcier, M.H. (2001). Contrabandos queer. En J. V. Aliaga, *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Richard, N. (2006). El régimen crítico estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En S. Marchán (Comp.), *Real Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sedgwick, E. K. (2003). Performatividad queer the art of the novel de Henry James. *Nómadas*, (10), 198-214 .
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.