

Asesinos fronterizos: *Performance* de transgresión de los derechos humanos en el imaginario social del norte y sur de México

By

Elizabeth Villalobos

Submitted to the graduate degree program in Spanish and Portuguese and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

---

Chairperson: Dr. Stuart Day

---

Dr. Verónica Garibotto

---

Dr. Robert E. Bayliss

---

Dr. José Manuel Valenzuela Arce

---

Dr. Rubén Flores

Date Defended: May 9, 2014

The Dissertation Committee for Elizabeth Villalobos  
certifies that this is the approved version of the following dissertation:

Asesinos fronterizos: *Performance* de transgresión de los derechos humanos en el imaginario  
social del norte y sur de México

---

Chairperson: Dr. Stuart Day

Date approved: May 9, 2014

## Abstract

This dissertation considers the portrayal of killers in contemporary fiction, drama, and film set on Mexico's northern and southern borders, in light of the transformations wrought by the North American Free Trade Agreement (NAFTA). This study goes beyond the victim-oppressor dichotomy to highlight areas of moral ambiguity in the social construction of murderer figures in these societies in flux. These discomfiting representations expose a gulf between the theory and practice of human rights in the country's border regions, where paeans to universal values often mask daily deprivations of the most fundamental human rights, including the right to life. This dissertation focuses on narratives that explore the cynical perspective of the murderer, and that often justify murder by replicating officially sanctioned negative tropes about women, prostitutes, gangs, and indigenous groups. Repeatedly in contemporary narratives of Mexico's borders, transgressors of basic human rights who commit heinous acts paradoxically see themselves as victims and oppressors at the same time. This occurs in Héctor Cortés Mandujano's play *Acteal Guadaña para 45* (2005) and Antonio Malpica's *Mujer on the border* (*El llanto del Verdugo*) (2005). The criminal characters in these plays rearticulate the normative violence involved in the performance of capital punishment in the Mexico-US border region. This dichotomy is further problematized by the murderers' performance of gender identity in the quotidian relations of power on the Mexico-Guatemala border in Nadia Villafuerte's narrative *¿Te gusta el látex, cielo?* (2008) and Cary Fukunaga's film *Sin nombre* (2009). Broader transgressions of the victim-oppressor structure translocate the border space in Vicente Alfonso's novel *Partitura para mujer muerta* (2008) and Carlos Carrera's film *Backyard/El traspatio* (2009). The viewpoint of the murderers in these last two pieces demystifies preconceptions about perpetrators of femicide: the marginal border becomes central as a new site of a burgeoning transnational social imaginary when the performative violence of the border is reproduced

beyond its physical limits. This dissertation's analysis of fictional killers demonstrates that murderers' identities are socially constructed and thereby functions as a discursive tool to explain the contradiction between avowed support for human rights and oppression of marginal groups in modern Mexico.

## Agradecimientos

Agradezco enormemente a todos los profesores de mi comité por compartir su conocimiento y brindarme su ayuda incondicional a lo largo de este proceso. Especialmente agradezco a mi mentor, profesor y director, el Dr. Stuart Day, que gracias a su apoyo, inspiración, amistad e invaluable consejos he logrado realizar esta disertación. Su extenso conocimiento y lecciones sobre teatro y literatura mexicana me guiaron e inspiraron en mi carrera académica; le agradezco el ser un gran mentor, modelo y guía al orientarme en cómo conciliar la vida académica y personal.

A la Dra. Verónica Garibotto quiero agradecer por su infinito apoyo, generosas lecturas, revisiones y sabios consejos que me permitieron culminar este proyecto, y sobretodo muchas gracias por su amistad, que sirvió de aliento en los momentos que más lo necesité.

Al Dr. Robert E. Bayliss por compartir conmigo su pasión por el teatro español de sus clases comprendí con profundidad los nexos de la historicidad de los dramas universales que se ven reflejados en el estudio del teatro fronterizo de esta tesis.

A Dr. José Manuel Valenzuela Arce le agradezco profundamente su apoyo incondicional, inspiración y amor a los estudios culturales, así como el afecto y respeto a la profesión que su trabajo ha inspirado en mí. Agradezco sinceramente su fe y aliento para llevar a cabo este proyecto. Muchas gracias desde mi frontera.

Al Dr. Rubén Flores quiero expresar mi gratitud por la fe que demostró tener en mi proyecto todo el tiempo y por su disposición para participar en él, y ante todo por los invaluable consejos que me animaron a llegar hasta el final de este proceso.

Estoy muy agradecida con todos y cada uno de los profesores, colegas y amigos del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Kansas que durante esta trayectoria me han acompañado y apoyado de alguna forma u otra. Muchas gracias a Jorge Pérez, Rafael Valadez y Julia Murray por los acertados consejos entre las amenas charlas y cafés Lawrencianos. Gracias al apoyo y amistad de María García Puente y Michael O'Brien por haber sido además los mejores compañeros de oficina.

Mi agradecimiento infinito a mi madre Lupita Valenzuela Mayorquín por todo su amor, paciencia y sabiduría que alumbraron los momentos más oscuros del camino. Gracias a mi querido hermano Francisco Javier Valenzuela por su cariño y amistad incondicional que a pesar de la distancia siempre estuvo acompañándome durante estos años. Mi gran apreciación y admiración para René González Valenzuela por su cariño y solidaridad conmigo. Agradezco a Jacob S. Dorman por todo su cariño y fe en mí. Muchas gracias por el extenso aprecio y apoyo de mi familia fronteriza Lolie Martinez-Pro, Issa Michelle Partida, Mario Martín Flores, Daniel Watman, Salvador Ruíz Guevara, Lucy Melgarejo, Tricia Neale y María Alejandra García. Gracias a Damián Vela Ramón por brindarme su hermosa y memorable amistad hasta los últimos momentos de su vida.

## Índice

Introducción: Bordeando al asesino en el imaginario social fronterizo del norte y sur de México.....	1
Capítulo 1: Disciplinando alteridades socioculturales: el asesino profesional en los espectáculos de la muerte de migrantes e indígenas en el teatro documental fronterizo.....	44
Capítulo 2: Cartografías corporales: masculinidades homicidas del detective y el travestí en la narrativa negra fronteriza.....	99
Capítulo 3: Front/Eras: mitos y rituales de los asesinos al límite entre las Maras Salvatruchas y el feminicidio en el cine transfronterizo de neoliberalismo mexicano .....	154
Conclusiones: Desbordando la violencia del asesino más allá de las fronteras del norte y sur de México.....	211
Bibliografía.....	216

## Introducción

### Bordeando al asesino en el imaginario social fronterizo del norte y sur de México

La garita fronteriza nos recuerda lo que nos recuerdan los cadáveres y las cruces que representan a los cadáveres sobre la frágil barda de metal: esto es real e, incluso, más real que lo real. Esta es tu condición de existencia: tu política, tu intensidad, tu arte, tu otredad. Tu muerte.

—Cristina Rivera-Garza

Esta tesis considera las representaciones de la figura del asesino en la producción cultural contemporánea de México en teatro, prosa y cine de la frontera norte y sur del país. La propuesta de tal análisis provee un campo de interpretación cultural para amplificar la comprensión acerca de la violencia actual en estas zonas del país. La perspectiva del personaje asesino permite colocar a la violencia como una plataforma para la reflexión de los tipos de engranajes del sistema de convivencia cotidiana en ambas zonas fronterizas para complementar la visión de los personajes victimizados que ya ha sido ampliamente explorada en diversas expresiones artísticas. Esto se realiza a partir de la lectura guiada a través de los estudios culturales y la performatividad de la violencia representada por el personaje asesino con el objetivo de entender cuales son los elementos que inciden en el escenario del *imaginario social fronterizo*, cuyo término será definido más ampliamente en el desarrollo del texto introductorio de la tesis. El corpus de la disertación se enfoca en el tratamiento interdisciplinario de seis obras representativas de la producción cultural en el género teatral, narrativo y cinematográfico del norte y sur del México



contemporáneo. Los títulos de las obras primarias del análisis son los siguientes: en teatro figuran los dramas *Mujer on the border (El llanto del verdugo)* (2005) de Antonio Malpica, *Acteal, guadaña para 45* (2005) de Manuel Mandujano; en narrativa se utilizan los textos “¿Te gusta el látex, cielo?” (2008) de Nadia Villafuerte, *Partitura para mujer muerta* (2008) de Alfonso; y en cine se emplean las películas *Sin Nombre* (2009) de Cary Fukunaga y *Backyard/El traspastio* (2009) de Carlos Carrera. Las temáticas ostentan escenarios de brutalidad y transgresión del “derecho a la vida”, decretado en el tercer artículo de la carta de los derechos humanos universales. En tales representaciones investigo la construcción social de la figura del homicida en los siguientes contextos: a) los modos de reproducción de la violencia extrema en el performance laboral del asesino del Estado en el teatro documental fronterizo; b) la función de la violencia en el performance de masculinidad de los asesinos en la narrativa del género negro fronterizo; y c) la mimesis de la violencia como performance de los rituales de iniciación de los homicidas en las comunidades al límite retratadas en el cine transfronterizo del neoliberalismo mexicano.

Utilizo la perspectiva de la figura del asesino con respecto a la reproducción de la violencia del espacio fronterizo como línea temática para el desarrollo de la lectura general de todas las obras primarias que forman a los tres capítulos de la tesis. En cada uno de los capítulos, indago en los aspectos específicos que determinan la función de los diferentes tipos de asesinos que se distinguen en las narrativas de las obras seleccionadas. Para tal efecto, observo la relación de los asesinos con el resto de los personajes para desentrañar el papel de la violencia sistemática en la interacción cotidiana del espacio fronterizo. Analizo el tipo y el modo de utilización de los discursos de violencia que dan paso a la mitificación de la imagen del asesino como prototipos reconocibles del pasado cultural fronterizo. Además, subrayo la perspectiva del personaje

homicida para problematizar la dicotomía víctima y victimario de los actores sociales del espacio fronterizo. A partir del seguimiento de la figura del asesino, argumento la posibilidad de decodificación de los homicidios como un performance de la violencia que surge de manera reaccionaria en los momentos de inestabilidad social devenidos de las diversas crisis económicas y políticas del Estado. Finalmente, la violencia producida por el personaje homicida constituye un desafío cultural para la construcción del imaginario social fronterizo que se transforma en un espacio amenazante para la identidad nacional del México contemporáneo.

En esta introducción se plantea una visión general del imaginario social fronterizo concerniente a las regiones del norte y sur del territorio mexicano. Parto del tema de la violencia como punto central para entender la construcción social del personaje homicida como un síntoma de las transformaciones socioculturales provocadas por el neoliberalismo económico desestabilizador de las prácticas de la interacción cotidiana en los márgenes del país. Empleo el término “liminal” para identificar el tipo de marginalidad del personaje homicida que habita en el espacio físico y metafórico entre los diversos países que contribuyen a la creación de los imaginarios sociales fronterizos de las obras seleccionadas. Puntualizo la función de las industrias culturales en la conceptualización del imaginario social del espacio fronterizo. Ubico a las obras de los tres capítulos en la estética contemporánea correspondiente a sus respectivos géneros de teatro documental, narrativa negra y cine transfronterizo, los cuales sirven para establecer la significación de la figura del asesino como un tropo de codificación del imaginario social del norte y sur del país.

## LA FRONTERA Y SUS IMAGINARIOS

La frontera como punto de convergencia cultural, sociopolítica y económica constituye un espacio propicio para desbocamiento de los síntomas más oscuros de la modernidad y el neoliberalismo del nuevo sistema económico del orden mundial. Afirmar que diversos tipos de derechos humanos se violan diariamente en las fronteras mexicanas, ha dejado de ser una noticia realmente sobresaliente, a pesar que continúa el incremento en los niveles de brutalidad en las ejecuciones de migrantes, indígenas y mujeres ubicados entre los grupos de mayor indefensión del país. La mitificación de la figura del asesino como una de las características definitorias del espacio de las fronteras mexicanas, ha sido el resultado de nexos existentes con uno o varios de los aspectos relacionados con tres de los eventos que han tenido mayor impacto en la sociedad contemporánea de México: a) la puesta en marcha el primero de enero de 1994 del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC/TLCAN o NAFTA); b) las estrategias en contra del terrorismo mundial propuestas por el gobierno estadounidense a partir del 11 de septiembre del 2001; y c) la guerra contra el narcotráfico del ex-presidente de México Felipe Calderón Hinojosa iniciada el 21 de diciembre del 2006. A partir de estos elementos, han surgido nuevos fenómenos de violencia que contribuyen a la aserción y persistencia del personaje homicida en piezas ficcionales de teatro, prosa y cine fronterizos del México contemporáneo.

La figura del asesino ha sido parte central de los imaginarios sociales de los bordes de la nación desde los inicios de la violenta formación histórica de estos territorios en 1848. La mitificación del personaje homicida ejemplifica los procesos de ritualización y naturalización del performance de violencia incorporado en los actos homicidas que han servido para dar sentido a la experiencia de vida cotidiana en las zonas fronterizas. Los ejemplos de la violencia en los asesinatos cometidos por los criminales y el modo de ejecución pública de los mismos asesinatos representan una forma de sometimiento del cuerpo del homicida que ha sido difundida y

codificada en diversos objetos culturales que nos permiten el acceso a la comprensión de los procesos de violencia en las fronteras del país. La figura del asesino en la memoria cultural de los bordes mexicanos se tiende a exaltar y hasta santificar las imágenes de criminales ejecutados públicamente por el poder Estatal como se da en los mitos de Jesús Juárez Mazo considerado el santo de los narcotraficantes “Jesús Malverde”<sup>1</sup> o Juan Castillo Morales recordado como el santo de los migrantes “Juan Soldado.”<sup>2</sup> En otros casos, la figura del asesino no llega a la santificación pero sí se explota su imagen como un ente del mal o ícono de inteligencia extrema que es utilizada de manera errónea. En el 2010, Andrés Ríos Molina, se adentra en el estudio del mito popular de la figura del asesino, remontándose hasta 1942 para ejemplificar el controversial caso de Goyo Cárdenas, quien gracias a la prensa nacional obtuvo fama por ser considerado el primer asesino serial mexicano. Sus asesinatos contra mujeres se destacan por la crueldad y premeditación casi científica del homicida quien ahora se recuerda como la versión mexicana del famoso asesino de Londres Jack el Destripador. Molina establece que a raíz del contexto particular de las crisis socioeconómicas que han afectado a distintas épocas del país “cada ciudad moderna va moldeando sus propios criminales y fantasmas. La sociedad le da patrones de comportamiento al criminal; le enseña cómo comportarse y cuál es su *modus operandi*. Vamos viendo criminales que se van acoplado a un modelo y ese modelo va creando a la sociedad”

(*Memorias* 26). Dentro del estado constante de crisis socioeconómica y política de la nación, se

---

<sup>1</sup> No existen documentos oficiales sobre su existencia o muerte, pero la leyenda de su persona lo define como un ladrón que robaba para ayudar a los pobres quien murió torturado y ahorcado públicamente por el ejército de México en 1909. (*Malverde: El mito santificado*. Dir. Pável Valenzuela Arámburo, 2012).

<sup>2</sup> El 16 de febrero de 1938 considerado por la prensa como el día sangriento de Tijuana en el que aproximadamente 1500 personas se movilizaron por las calles de la ciudad para linchar a Juan Castillo Morales quien había sido acusado de estrangulación y homicidio de la niña de ocho años Olga Camacho. Los furiosos manifestantes incendiaron el palacio municipal y la estación de policías generándose un ambiente de extrema agitación que trastocaba de conjunta a la vida de la ciudad por lo que la línea internacional fue cerrada y el jefe de bomberos de San Diego California John E. Parrish consideró la situación como un asunto de seguridad internacional. Muchos manifestantes fueron arrestados y otros murieron entre los enfrentamientos contra la policía. Finalmente Juan Soldado fue fusilado públicamente por miembros del ejército nacional de México el 17 de febrero de 1938. (*Juan Soldado: El santo de los migrantes*. Dir. Sergio Saldaña y Oswald Tiznado Valenzuela, 2012).

observa dicha simbiosis entre la figura del asesino y el imaginario social fronterizo en la producción cultural del México moderno. Frente a los destellos de violencia que han demarcado la vida social y política de la nación, José Woldenberg subraya la función de los homicidios recurrentes en el país como una forma de convivencia en el espacio público que asimismo determina la interacción cotidiana en la vida privada de los mexicanos en nuestros días: “Si existe algo similar al llamado espíritu público, éste se encuentra profundamente marcado por el signo de la muerte. Diarios, radio y televisión, murmullos y discursos, reproducen y difunden una catarata de notas cuyo hilo grueso de unión no es otro que el de la muerte. Y quizá no puede ser de otra manera” (*Violencia y política* 101).

El concepto de las fronteras mexicanas se ha establecido a partir del imaginario de la región del norte del país. La franja fronteriza que simultáneamente une y separa a México y los Estados Unidos ha determinado al tipo de personajes, escenarios y temáticas estudiadas en las piezas culturales de esta tesis. La idea tradicional del imaginario de las fronteras tanto en el norte como en el sur del país ha sido históricamente permeada por la mirada centralista del interior de la república mexicana y por la perspectiva de las naciones extranjeras norteamericanas y europeas. Sin embargo, la vida en las zonas fronterizas del país debe de entenderse desde la multiplicidad de los fenómenos que conducen a la cultura de la violencia en dichas regiones de la nación. José Manuel Valenzuela Arce señala la necesidad de reconocer las imbricaciones contenidas en la vida fronteriza del norte de México en donde se vean reflejados:

Los intensos procesos sociales transfronterizos que se componen de relaciones familiares, además de una poderosa circularidad donde se recrean procesos culturales que tienen que ver con el lenguaje, los movimientos culturales, las

culturas juveniles y las redes y servicios transfronterizos, entre muchos otros fenómenos. (*Por las fronteras* 24)

En las últimas tres décadas, se ha tratado de establecer un diálogo entre los estereotipos del imaginario social fronterizo de México y las visiones extranjeras sobre estas zonas a través de la perspectiva local de dichos bordes, cuyo enfoque continúa siendo desarrollado en los colegios y universidades del país donde ha logrado cobrar mayor visibilidad por medio de las instituciones escolares especializadas en los estudios fronterizos. Por ejemplo, en el territorio mexicano se encuentran organismos académicos reconocidos a nivel nacional e internacional como son el Colegio de la Frontera Norte (COLEF) en Tijuana junto con sus ocho sedes y el Colegio de la Frontera Sur (ECOSUR) en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Robert Álvarez puntualiza que en Estados Unidos y Europa, el interés por el estudio de las zonas fronterizas se ha incrementado a raíz de cambios significativos en los sistemas de gobiernos internacionales lo que nos ha obligado a imaginar la redefinición de nuevas fronteras en distintas partes del globo. Álvarez indica que justamente después de los eventos específicos en la historia reciente del continente europeo como la caída del muro de Berlín en 1989 y la disolución de las estructuras de gobierno de la Unión Soviética a principios de 1990, se ha incrementado el interés a nivel global por comprender el funcionamiento de los diversos fenómenos culturales en las fronteras. Finalmente explica la importancia de la franja México-estadounidense como modelo para comprender el funcionamiento de las dinámicas de las fronteras que dividen a territorios desarrollados y aquéllos en vías de desarrollo:

As in Europe, crossings of the Mexico-US border—human as well as commercial and technological—have multiplied, and with them the border complexity. [...] Internal and external borders, boundaries and frontiers are part and parcel of the

globalized world. This continuing surge of interest, however, raises important questions about how borders scholars define and frame investigations and incorporate new imaginaries of borders. (“Reconceptualizing” 538)

La cantidad de los estudios producidos con respecto al norte de México deja a la frontera sur como un espacio pendiente de una mayor exploración de análisis académico pero, sobretodo, demanda la atención del estudio entre los nexos de ambas zonas dentro del contexto global en el que se posibilita la reproducción de la violencia en dichas orillas del país. Mientras que en los últimos cinco años se ha incrementado la visibilidad de los estudios sobre la frontera sur, todavía son pocos los estudios que ofrecen una visión desde ambas regiones mexicanas. En el aspecto literario existen antologías de ensayos y análisis de los diferentes géneros de narrativa y teatro en los que se une a la producción creativa de las dos orillas del país. En el ámbito de los estudios de cine, se han sumado las producciones filmicas de las fronteras en el análisis académico de antologías de cine latinoamericano pero todavía no existe un estudio que reúna exclusivamente a las películas del norte y sur de México. Esto se debe en parte a que la industria cinematográfica fronteriza aún no ha sido desarrollada completamente y sus películas se enfrentan a diversos obstáculos, dejándolas en desventaja frente a la competencia con producciones de mayor elaboración y financiamiento económico como son las películas hollywoodenses o la cintas del centro de México. Sin embargo, la producción fílmica, literaria y teatral de las fronteras alcanza a representar una parte importante de las industrias culturales en el interior de la nación, además su confluencia cotidiana con las expresiones de otras naciones enriquece y desafía a la perspectiva de la identidad mexicana. La importancia de los procesos de significación que la frontera norte y sur yace en la propuesta de estos espacios como epicentros para la deconstrucción cultural de la figura del asesino, el cual retrata la realidad social de la cultura de

violencia en los dos bordes que además reflejan las conexiones de la violencia existentes en el resto del país.

La definición de las fronteras mexicanas se articula a partir de la idea de ruptura pero también de unión atribuidas al imaginario social de estas zonas. Preguntarnos qué es la frontera, no es un cuestionamiento nuevo, la interrogante ha existido desde hace muchos años y continúa hasta nuestros días siendo fuente de indagación en diversos estudios multidisciplinarios de las prácticas sociales de este espacio. El listado de los investigadores de la frontera es extenso y abarca disciplinas que van desde los estudios específicos del teatro de Víctor Hugo Rascón Banda, la narrativa policiaca analizada por Juan Carlos Ramírez Pimienta y el papel de la industria cinematográfica fronteriza investigado por Norma Iglesias Prieto, hasta la diversidad de los estudios culturales de la frontera norte y sur de México propuestos por José Manuel Valenzuela Arce, Néstor García Canclini y Carlos Monsiváis, entre los más destacados. Varios especialistas en estudios fronterizos concuerdan con Mario Martín Flores, cuando advierte que la frontera es un espacio proteico y las expresiones culturales que en ella se generan son multifacéticas.

Humberto Félix Berumen arroja algunas de las interrogantes más representativas de los desafíos actuales en los estudios fronterizos cuando se intenta definir específicamente a la frontera entre México y la Unión Americana: “¿la frontera del lado mexicano, la frontera del lado estadounidense o ambas fronteras a la vez? ¿fronteras textuales, simbólicas o geopolíticas? ¿la frontera como temática, como escenario o como el lugar desde donde se lleva a cabo la enunciación literaria?” (*La frontera* 31). Y es precisamente, en este sentido que la indefinición le otorga a la frontera, junto con sus espacios, la capacidad de ser inclusiva donde es posible



incorporar los aspectos de todas estas preguntas a la vez. En la visión desde fuera del espacio de la frontera y del lado norteamericano de la misma Persephone Braham propone que:

[L]a frontera es una máquina antiexegética cuya ilegibilidad alcanza hacia adentro, al corazón, y rebate las fórmulas de buenos y malos, opresión y resistencia, y civilización y barbarie. La frontera es la realidad del futuro: híbrida, voraz e indómita frente al proyecto hermenéutico. [...] El mexicano fronterizo se identifica “hacia afuera”, conforme a su proximidad territorial y económica a los Estados Unidos. (“Las fronteras” 90)

Al tratar de definir a la frontera es necesario recordar las frases de Rascón Banda, quien desde el lado mexicano ha mantenido su relación con esta región a pesar de vivir por años alejado geográficamente de ella, desde donde observa que hablar de la frontera es hablar de migración y esperanza de conseguir una vida mejor. Pero sobretodo, esta zona representa la subjetividad del Otro, que muchas veces somos nosotros mismos. Rascón Banda resume la complejidad de tratar de definir la frontera como una labor imposible de identificar un espacio que simultáneamente es una “tierra de conflictos, de choques, de fricción. Hablamos de dos banderas, de dos lenguas, de dos economías. Hablamos de la tierra donde la patria comienza y donde termina la vida.

Hablamos de dos encuentros permanentes, de dos diálogos, de dos intentos de convivencia”

(*Teatro del norte* 18).

## EL ASESINO Y EL IMAGINARIO SOCIAL FRONTERIZO

Pensar en el personaje homicida ligado a la situación actual de la violencia en las fronteras mexicanas nos obliga a imaginar nuevas formas de interacción social. Mi entendimiento sobre el concepto de imaginario social fronterizo de México se deriva

parcialmente del estudio de Charles Taylor en *Modern Social Imaginaries* (2004) en donde se replantea el concepto de “imaginario social” presentado anteriormente por Cornelius Castoriadis en *The Imaginary Institution of Society* (1987). Castoriadis define el concepto de “imaginario social” en relación al repertorio mental, o lo que él mismo denomina como “magmas de significantes”, que cada individuo utiliza para entender la cosmovisión construida por la institución del Estado, cuya existencia institucional se constituye a la vez de una práctica material e imaginaria, ya que, su significación social es creada tanto en el espacio físico como en el simbólico de la nación (340-69). Taylor reelabora el constructo de Castoriadis, añadiéndole el aspecto de la normatividad moral representada diariamente por los individuos de una comunidad. En su análisis, Taylor subraya la manera en que las personas imaginan su entorno a partir del reconocimiento de una serie de normas con las que se da sentido a las prácticas comunes de su sociedad.

Taylor ofrece un ángulo distinto sobre la concepción del imaginario social Castoriadiano explorando la necesidad de concebir un nuevo “orden moral” establecido a través de los espacios creados específicamente por las relaciones entre la economía de mercado, la esfera pública y la soberanía popular. Dichos espacios son concebidos a través de un entendimiento factual y normativo que regula las prácticas habituales de los individuos; cuyo imaginario social, en términos de Taylor, se refiere concretamente a “la forma en que las personas corrientes imaginan su entorno social, algo que se manifiesta a través de imágenes, historias y leyendas [de] concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad” (37). La articulación de este concepto se encuentra conectado directamente con la noción de las “comunidades imaginarias” postulada por Benedict Anderson (1983), que en el análisis de Taylor adquiere centralidad al momento de indagar en los sistemas

que dan paso a los tipos de prácticas habituales que conforman el imaginario social. Taylor enfatiza el proceso de legitimación de las prácticas habituales de los individuos a partir de la consideración de un “trasfondo moral” definido como uno de los derechos naturales que en la sociedad moderna nos permite evaluar dichos procedimientos a la luz de las teorías de Grotius y Locke sobre la ley natural en la que el orden moral oscila entre distintos discursos de lo prescriptivo y lo hermenéutico (3-8). Por lo tanto, en este estudio defino al imaginario social fronterizo como el entendimiento de las prácticas cotidianas que devenidas de un sistema moral de violencia derivado de un momento de crisis socioeconómica del neoliberalismo y la globalización mexicana. Estos factores actúan como elementos determinantes de las dinámicas de poder entre diferentes subjetividades de los personajes asesinos en las fronteras del país.

Los preceptos de Taylor sobre el establecimiento del nuevo orden moral, funcionan para definir los homicidios que ocurren en las regiones de la frontera, ya que desafían a la normatividad moral de lo que debieran ser los derechos humanos, especialmente los derechos concernientes a la migración y a la vida libre de maltratos, torturas y de aislamiento o encarcelación sin un juicio justo. Lamentablemente, en gran parte de los casos de este tipo de crímenes es precisamente el Estado el que comete los mayores niveles de abusos de los derechos más básicos de las personas, lo que presenta una de las problemáticas más alarmantes que se han exacerbado en las últimas décadas.

Frente a la creciente violencia extrema asestada en las fronteras de México, la representación de personaje asesino en la creación cultural del país gira en el antagonismo emergente entre la defensa de las ideas de igualdad y justicia reclamadas por grupos comunitarios de la sociedad civil y el pragmatismo escéptico producido por una postura individualista a ultranza del perpetrador. Esto ha contribuido a generalizar una visión del

imaginario social fronterizo como “tierra de nadie”, en donde el sensacionalismo de los crímenes no permite profundizar en las causas de los problemas que los originan. La relación entre el espacio físico de la frontera y la perpetración de crímenes de lesa humanidad, convierte a estas zonas en contextos de transgresión de todo tipo de límites, donde la figura del asesino problematiza la universalización de los derechos humanos más elementales.

La carta de la constitución política de México es uno de los ejemplos más obvios de esta dicotomía, ya que es uno de los primeros documentos en el mundo que, incluso antes de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, decretó los estatutos que hoy fundamentan los derechos estipulados por las Naciones Unidas. Teóricamente, los derechos básicos de todos los mexicanos comenzaron a ser vigentes desde la primera constitución en 1857, que posteriormente fue reformulada en la segunda y actual carta constitutiva del país, aprobada en 1917. Sin embargo, son pocos los derechos individuales que realmente se respetan en el contexto factual del diario devenir de México. En el espacio fronterizo es precisamente donde se destaca la violación más recurrente al derecho a la vida a pesar de las similitudes existentes entre las leyes de la construcción política de México y las ideas del humanismo ilustrado europeo que fueron instauradas en la creación de los derechos humanos que hoy se suponen como universales.

Debido a los conflictos que impiden la universalidad de los derechos humanos en el espacio fronterizo, mi acercamiento al análisis de estos derechos deviene de la idea de los derechos negativos propuesta por Benjamin Gregg. Según Gregg, el problema de la falta de aplicación de los derechos humanos proviene de su enmarcación conceptual como derechos positivos de obligaciones que todas las personas tienen en relación con otros individuos. Básicamente argumenta que es más probable conceptualizar y llevar a la práctica una lista de

acciones o comportamientos que debemos evitar realizar contra otras personas. Por ejemplo, es más pragmático establecer que no debemos matar a otros individuos, en lugar de tratar de implantar conceptos positivos que se pierden en la abstracción de su subjetividad ya que tienden a ser demasiado generales y expresa la posibilidad de distintos tipos de interpretaciones.

Explícitamente indica que lo que puede ser interpretado por un individuo como buena calidad de vida, puede significar algo completamente distinto para otra persona. En otras palabras, Gregg propone pensar en los derechos humanos desde el ángulo de las obligaciones en lugar de imaginarlos en su calidad de derechos, tal como se propone en la Declaración Universal. El derecho visto como la idea de una obligación que cada individuo tiene con otras personas induce a que imaginemos el cumplimiento de los derechos humanos en función concreta y colectiva por lo que impulsa a la universalidad de estas leyes:

Consider: a universal negative right to life and personal safety would entail each person's obligation to respect the life and safety of all other persons. That obligation is much more easily realized than a universal positive right to a certain standard of living, which would entail the obligation of all persons to secure an adequate standard for all other persons. (*Human Rights* 6)

A pesar de que diversos derechos humanos son transgredidos en el contexto de los crímenes del espacio fronterizo de México, al referirme a los derechos humanos que son violados por la figura del asesino en las obras que analizo me dirijo particularmente al tercero y quinto de los treinta artículos que conforman la carta de 1948 de la Naciones Unidas. El entendimiento de los estatutos en ambos artículos establece las bases normativas para coartar el acto de homicidio, ya

que en el tercer artículo se incluye el “derecho a la vida” y el cuarto indica que “nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes.”<sup>3</sup>

La significación de la violencia perpetrada por el personaje asesino problematiza la idea de universalización de tales obligaciones en estas regiones del país, pero al mismo tiempo expresa la ansiedad sociocultural producida por la aplicación de políticas globales de exclusión económica del neoliberalismo del país. La vinculación de la figura del asesino con los procesos sociales de los sistemas económicos de la nación ha sido argumentada en el pasado por Teodoro Adorno, Herbert Marcuse, Max Horkeimer y Walter Benjamin, entre otros. Además, para identificar los nexos con el espacio social fronterizo subrayamos la observación de Martin Lefebvre, quien indica que: “aún cuando puede decirse que existen ocurrencias de asesinatos seriales que datan de antes del capitalismo (*y a posteriori* al capitalismo tardío), es en dicho contexto que éstos toman un sentido particular pues, aunque sea en nuestra imaginación, representan una ansiedad sobre la *reificación* y su violencia” (“Conspicuous Consumption” 51). Todos estos autores coinciden en la caracterización del asesino, especialmente el asesino en serie, como un caso de mecanización humana y alienación extremas devenidas del sistema capitalista. En el contexto específico del imaginario social del espacio fronterizo retratado en las obras de este estudio, el capitalismo aparece como un fenómeno sociocultural salvaje y desbordado hacia ambos lados de la franja divisoria entre México y los demás países.

Las narrativas analizadas en esta tesis muestran a la zona fronteriza como un espacio de representación en el que los personajes asesinos exponen la naturalización de la violencia. La frontera se convierte al mismo tiempo en una imagen de inclusión y exclusión de todo aquello que viene de otras partes, ya sea de paso o para quedarse permanentemente, pero dichas

---

<sup>3</sup> 41 Véase la página oficial de la Secretaria de Relaciones Exteriores:  
<http://www.un.org/spanish/aboutun/hrights.htm>.

imágenes y sus prácticas sociales nunca llegan a asimilarse de manera que representen plenamente al espacio fronterizo. Siempre es posible identificar a un referente ajeno al espacio fronterizo y esto es sin duda un recordatorio constante de que las prácticas y las imágenes mostradas como parte de la frontera pertenecen a un lugar hasta cierto punto de no pertenencia, a un espacio liminal fronterizo, a pesar de cualquier intento de mimesis que de éstas se produzca. No existe una unidad homogénea de la sociedad y sus prácticas en las fronteras de México, sino que más bien prevalece un sentido de fragmentación social. Esto da paso a la formación de comunidades subalternas que compiten por el poder entre dos o más zonas demarcadas, en su gran mayoría, por medio del uso de la violencia del personaje asesino. Dicho de otra manera, justo como se puede comprender el concepto de justicia en contraposición a la idea de injusticia, la frontera representa las ilimitadas posibilidades de creación de las comunidades antagónicas con las cuales se genera la estructura social dentro del espacio fronterizo. Es por ese motivo, que en el espacio fronterizo se subraya la visibilidad de los personajes asesinos como actores sociales cuyos actos de violencia se encuentran directamente conectados al contexto de crisis socioeconómica producida por el capitalismo salvaje del neoliberalismo en los bordes del país.

#### PERFORMANCE DE LA FRONTERA LIMINAL Y EL ASESINO MARGINAL

Mi interés en el término *performance* es similar al acercamiento de los principales estudiosos de este término como son Richard Schechner, Diana Taylor y Víctor Turner en el sentido de querer enfocarme en las posibilidades de lo que *hace* el concepto de performance como marco analítico en lugar de tratar de definir lo que *es* el término en sí. Con esto intento entender las acciones de la vida cotidiana en el espacio social fronterizo. A pesar de lo productivo que puede ser la utilización de este concepto para comprender las acciones de los

personajes asesinos, no es mi intención en este trabajo de tesis adentrarme en el debate de la definición del performance, sin embargo considero útil destacar las perspectivas de algunas de las autoridades más destacadas en este tema para identificar cuales son las características de coincidencia en la definición de performance que son útiles para el acercamiento analítico que planteo sobre la frontera como un espacio renuente a la definición absoluta. Mientras que el término performance es utilizado inicialmente para observar el funcionamiento de acciones y eventos, su aplicación en diversos campos de estudios ha simultáneamente desafiado y enriquecido la perspectiva de académicos en la antropología (Victor Turner), lingüística (Ferdinand de Saussure, J.L. Austin), sociología (Erving Goffman, Pierre Bourdieu), los estudios de género (Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler), entre los más reconocidos.

Para Schechner performance es una disciplina de “broad spectrum approach” y por ser escurridizo a definiciones específicas es posible adaptarlo a diversas áreas de estudio. Marvin Carlson ha señalado el amplio uso del término como “essential contestedness,” lo que imposibilita una definición única y absoluta del mismo, el cual sirve para identificar “[a]ll human activity [...] at least all activity carried out with a consciousness of itself. (*Performance: A Critical Introduction* 2-4). Erving Goffman, por otra parte, añade el empleo del performance para definir “all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers which has some influence on the observers” (*The Presentation of Self in Everyday Life* 32). En la denominación del performance como una acción y evento, Henry Bial considera que este término puede ser utilizado para el análisis de cualquier acción conscientemente ensayada, es un modo de “understanding all types of phenomenon”, pero que al momento de ser realizada por una persona debe también existir un espectador de dicho acto (“What is Performance?” 59). Finalmente, Taylor indica que “by taking performance



seriously as a system of learning, storing and transmitting knowledge, performance studies allows us to expand what we understand by ‘knowledge’” (*The Archive and the Repertoire* 16).

La mayoría de los estudiosos coinciden en enfatizar la característica de *liminalidad* del performance ya que por su indefinición se encuentra necesariamente entre los bordes de distintas disciplinas, objetos y expresiones artísticas. Este estado intermedio del performance como concepto y campo académico de estudios, posibilita lo que Schechner indica como “inter—in between. It is intergeneric, interdisciplinary, intercultural—and therefore inherently unstable. [...] [It] resists or rejects definition. It cannot be mapped effectively because it transgresses boundaries, it goes where it is not expected to be”. (“What is Performance Studies Anyways?” 358). La liminalidad, al ser una característica constante se convierte en la *norma liminal* que Jon McKenzie identifica en “The Liminal Norm” (2001), como una manera de normativizar el estado entre dos ámbitos distintos. Para McKenzie, la norma liminal es útil para la reubicación de los bordes del performance, cuya “resituation or displacement of borders is crucial” para la aplicación del concepto en el campo académico de los Estados Unidos y a nivel global (29).

La polisemia de los términos liminal, marginal y fronterizo convierten a la figura del asesino en un personaje bastante complejo. La caracterización de las fronteras mexicanas como espacio de división entre dos sociedades diferentes, la zona fronteriza se puede comprender como un espacio liminal en los términos de Víctor Turner, para quien lo liminal constituye un espacio o estado intermedio que existe en el recorrido de un punto de partida hacia un punto de llegada. Turner basa su definición del espacio liminal en sus estudios de las comunidades formadas bajo una estructura social informal comunitaria que éste mismo denomina con la palabra en latín *communitas* y en las cuales se realizan rituales de transición o *rite of passage* con los que se posibilita la transformación de los miembros de estas comunidades. En las narrativas

literarias, cinematográficas y teatrales de la región fronteriza del norte y sur de México, el personaje asesino es un personaje marginal en un espacio liminal. Esto se expresa en las ideas de Turner, quien define a los personajes liminales como individuos que se encuentran en transición entre dos mundos al igual que el personaje marginal. Ambos pueden experimentar una transformación durante el proceso transitorio del *ritual de paso* pero la diferencia entre estos dos tipos de personajes es que el personaje liminal llega a un punto de resolución mientras que para el marginal no existe una solución de su condición escindida, ya que la posibilidad de resolución es dependiente de los procesos sociales de las políticas del neoliberalismo económico del país que no alcanzan a solucionarse.

Mi entendimiento del funcionamiento del espacio fronterizo se nutre de la interpretación de Víctor Turner sobre el concepto de *liminalidad* propuesto inicialmente en 1909 dentro del campo de la antropología por Arnold Van Gennep en su obra seminal *Les rites de passage*. Las diversas aplicaciones de este término en el ámbito académico actual devienen de reflexiones multidisciplinarias en las que constantemente se hacen alusiones a los tres ensayos específicos de Turner: “Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage” (1967), “Liminality and Communitas” (1969), y “Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas”, (1974). Turner parte del segundo elemento de la estructura tripartita que conforma al proceso del ritual de transición que Van Gennep propone como etapas de separación, periodo liminal y reasimilación. Según Van Gannep, el individuo que realiza un ritual de iniciación es despojado de cualquier estatuto social poseído anteriormente al performance del ritual donde ocurre una transformación que finalmente le otorga una denominación diferente que éste utiliza para autoidentificarse y ser asimilado nuevamente a la sociedad de la que fue separado durante el periodo liminal. Tanto para Van Gannep como para Turner este periodo intermedio o liminalidad

es un estado transitorio. Los mecanismos que se desarrollan en la interacción cotidiana durante el periodo liminal son el enfoque del estudio de Turner. Dentro de la antiestructura que conforma al espacio liminal, Turner define a los individuos liminales como entidades “neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremony” (“Liminality and Communitas” 95). En “Betwixt and Between” Turner expresa la idea de liminalidad como una forma de antiestructura en la cual se desarrollan las interrelaciones humanas bajo dos modelos básicos identificados como estructura social y *communitas*:

The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of “more” or “less.” The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated *comitatus*, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders. (96)

El espacio social fronterizo de México se ubica entonces bajo el segundo modelo de interacción social de *communitas* señalado por Turner. Turner identifica la liminalidad como una de las tres manifestaciones culturales de las *communitas*, cuyo término utiliza para referirse a las organizaciones ritualistas en comparación al orden de las sociedades modernas a las cuales se refiere como la estructura social. Las tres manifestaciones culturales de *communitas* primeramente son nombradas: liminalidad, marginalidad e inferioridad, las cuales Turner explica en relación a la posición que cada una de estas manifestaciones mantiene en términos del nivel o estado que en el que se ubica a una persona en la estructura social. En el momento de la diferenciación entre individuos marginales y liminares Turner indica que “Marginals like liminars are also betwixt and between, but unlike ritual liminars they have no cultural assurance

of a final stable resolution of their ambiguity” (“Passages” 233). De tal forma, identifico a la figura del asesino como un personaje marginal y no liminal, pero que se ubica en un espacio liminal, ya que éste no logra alcanzar la estabilidad de su ambigüedad sociocultural en el espacio fronterizo. Para Turner, las *communitas* sostienen una estrecha relación con la estructura social y ésta surge de la interacción entre las tres manifestaciones culturales anteriormente mencionadas que Turner más tarde re-nomina como: “liminality, outsiderhood, and structural inferiority” (“Passages” 233). En esta nomenclatura de las manifestaciones culturales el término de marginalidad queda fuera de *communitas* y es reemplazado por el término ‘outsiderhood’ cuyas personas pertenecientes a este grupo se diferencian de los marginales a raíz de su propia decisión de mantenerse fuera de la estructura social. Entonces para Turner los *outsiders* forman las comunidades de individuos que deciden apartarse de la estructura social como un acto de protesta o por falta de credibilidad en el sistema de la sociedad moderna, mientras que el marginal no tiene la opción de elegir encontrarse apartado de dicha estructura. Además los *outsiders* tienen la habilidad de volver a reincorporarse a la estructura social mientras que los marginales permanecen constantemente en los márgenes sin la posibilidad de asimilarse al centro hegemónico de la sociedad. La diferencia entre liminalidad y ‘outsiderhood’ consiste específicamente en que:

*liminality* represents the midpoint of transition in a status-sequence between two positions, *outsiderhood* refers to actions and relationships which do not flow from a recognized social status but originate outside it, while *lowermost status* refers to the lowest rung in a system of social stratification in which unequal rewards are accorded to functionality differentiated positions. (“Passages” 237)

A pesar de que Turner afirma que la marginalidad no debe ser confundida con ninguna de las manifestaciones culturales que desarrolla en su segunda nomenclatura de *communitas*, su primera denominación donde incluye al grupo marginal aporta una definición tan central para una conceptualización más acertada del espacio fronterizo como lo es el término de liminalidad.

Para Turner el factor de la temporalidad en el espacio liminal tiene un papel determinante para que el individuo que se encuentra en este espacio pueda continuar a la siguiente fase del proceso del ritual de transición. Esto implica que existe una resolución al final del periodo liminal, donde el individuo que se encuentra en este periodo de transición pasa de ser una persona liminal a ser integrante otra vez de la sociedad de la cual fue excluido con anterioridad. En el ritual de transición existe pues un sentido de transformación que es experimentado al final del proceso que atraviesa la persona en el espacio liminal. Sin embargo, esta transformación y reasimilación no se refleja enteramente en las narrativas de los asesinos del espacio fronterizo de México, ya que algunos sólo se transforman en asesinos sin volver a reasimilarse a su comunidad anterior de la cual se separan para afiliarse de lleno a un grupo alterno de criminales de control de las regiones del norte y sur del país. Para estos personajes homicidas, a diferencia de lo propuesto por Turner, el espacio liminal deja de ser algo transitorio ya que el espacio fronterizo se convierte en el estado permanente de su *habitus*.

Desde mi perspectiva, el estado liminal en las narrativas de prosa, teatro y cine fronterizo de México se establece como la norma permanente en la que se generan las dinámicas de violencia en la convivencia cotidiana de todos los personajes. La zona fronteriza aparece como un lugar intermedio entre dos mundos y sin resolución para la figura del personaje asesino. Turner señala que la liminalidad es una de las expresiones culturales más visibles de la antiestructura en la sociedad, ya que como él mismo lo indica la liminalidad funciona como “a

phase in social life in which this confrontation between 'activity which has no structure' and its 'structured results' produces in men their highest pitch of self-consciousness" ("Passages" 255). Esta visibilidad proviene de la función desempeñada por los personajes homicidas ubicados en un espacio intersticial, quienes contribuyen a la creación de la liminalidad como una antítesis de la estructura social, pero al mismo tiempo tales individuos son considerados como un elemento necesario para la continuidad de la estructura social fronteriza. Todo este sistema de interacciones se administra por un tipo de normatividad moral con la que se caracteriza la vida cotidiana en el entorno social perteneciente al espacio del norte y sur de México. Estas interacciones se conforman de un repertorio de violencia reproducida por medio de actos ritualistas y discursivos en torno al homicidio en un espacio liminal de la frontera perpetrado por la figura marginal del asesino, en los términos de liminalidad y marginalidad que propone Turner.

Debido a que la figura del homicida se encuentra en el estado liminal, éste se localiza básicamente en los intersticios de la estructura social, por lo que tales personajes son consecuentemente más conscientes de sí mismos y sobretodo de su función como actores específicos de los engranajes de los sistemas de represión en el espacio fronterizo. A pesar de su marginalidad, el personaje asesino cuenta con la movilidad que le proporciona su posición intermedia entre dos espacios o esferas sociales y ésta se delimita en base a las diversas funciones sociales que cada uno de estos personajes desempeña en el desarrollo de la trama de cada obra. Así, se muestra a los personajes que analizo como asesinos de mayor, menor y extrema marginalidad dentro del imaginario social fronterizo.

Los asesinos de mayor marginalidad, son los homicidas profesionales de tiempo completo, ya que su puesto laboral radica precisamente en asesinar a otros individuos y esta

actividad se encuentra registrada como un trabajo legítimo dentro de la normatividad social del Estado. Ejemplos específicos de este tipo de personajes son la figura del verdugo carcelario en la frontera estadounidense y el soldado del ejército mexicano representados en las piezas teatrales *Mujer y Acteal*. Estas figuras se encuentran en un espacio que está determinado por la función adscrita al papel social como asesinos a sueldo, cuyos puestos oficiales de trabajo forman parte integral del sistema laboral en la sociedad fronteriza. Por otro lado, los personajes asesinos de menor marginalidad son los homicidas que llevan una doble vida, ya que asesinan a seres humanos como una acción adicional al trabajo que desempeñan oficialmente dentro de su comunidad. Estos homicidas son ejemplificados por personajes como el empresario transnacional y el obrero de la maquiladora en *Backyard*, el detective policiaco en *Partitura* y el dueño del burdel en “¿Te gusta el látex, cielo?”

Finalmente la figura del asesino de extrema marginalidad es representado por el personaje cuya subjetividad se define por el ejercicio del homicidio de personas, pero a diferencia del verdugo carcelario y del soldado, éste no es empleado oficialmente por el Estado para ejecutar seres humanos. La marginalidad de este personaje es extrema porque tampoco realiza una función aceptada dentro de la normatividad social del espacio fronterizo y su falta de identificación con un papel que sea oficialmente aceptado por la comunidad o por el Estado lo mantiene doblemente marginalizado, ya que su labor como asesinos los ubica fuera de los parámetros de afiliación legítima en la sociedad. Ejemplos de estos personajes son los pandilleros de la Mara Salvatrucha en *Sin Nombre* y el sicario en *Acteal*.

## GÉNEROS FRONTERIZOS

En el análisis de los asesinatos de las obras de esta tesis, se observa la reapropiación de la estética de los géneros de diversas industrias culturales utilizadas tradicionalmente para la construcción del imaginario social fronterizo. La hibridación genérica de la producción cultural de las fronteras de México ha dado paso a la creación de estéticas novedosas en las narrativas del teatro, prosa y cine fronterizo contemporáneos que conciernen a los tres capítulos de este estudio. En cada una de las obras se incorporan formulas y elementos de estéticas anteriores a los géneros contemporáneos que se vienen reformulando a partir del décimo aniversario del TLC/TLCAN puesto en marcha en 1994. A partir de las reflexiones sobre las consecuencias de este tratado en los distintos aspectos del diario devenir mexicano, se proliferaron las narrativas de violencia y corrupción enfocadas en la temática del neoliberalismo implantado en la realidad del espacio social del norte y del sur del país. Desde ese momento y hasta la fecha se continúan desarrollando formas ingeniosas para retratar de manera novedosa al tema de antaño de la violencia en la realidad fronteriza. Los crímenes en este espacio se reproduce de manera cada vez más transnacional desbordando los límites de los rituales de violencia hacia adentro y hacia fuera del territorio nacional de México. Bajo este contexto aparece la producción de las piezas de teatro, prosa y cine publicadas en el 2005, 2008 y 2009, respectivamente, que sirven como textos primarios para este estudio.

Existe en el espacio fronterizo una tradición de violencia social que se viene explorando desde las primeras producciones culturales de la zona. Uno de los ejemplos más popularizados de este tipo de expresión es el corrido o narcocorrido que utiliza la copla y el romance en las canciones que han servido históricamente como el principal medio de expresión oral transmitida con el propósito de narrar el entorno y experiencia popular en el contexto fronterizo. Hoy en día, la centralidad temática de la violencia en el corrido ha sido transformada al narcocorrido y



continúa siendo elemento significativo para la reafirmación de la violencia y criminalidad del imaginario social fronterizo. Sin embargo, la violencia también es foco de atención en el análisis de otros medios de expresión cultural en los diversos formatos textual, aural y visual en los cuales se corroboran los sistemas de violencia extrema pero en ellos también se siembra la pluralidad identitaria del imaginario social fronterizo en el norte y sur del país.

La centralidad de la violencia en la temática de la expresión teatral, literaria y cinematográfica de tales regiones merece el análisis de la estética particular en cada uno de los géneros que se utilizan en este estudio. Resulta importante destacar la trayectoria y especificidad del género cultural pertinente a cada uno de los capítulos en su relación a la codificación de la subjetividad del personaje asesino característico de estas zonas del país. En los tres capítulos se emplea la perspectiva de la figura del personaje homicida como elemento de análisis que propone una comprensión más profunda de las causas y consecuencias de la construcción social de asesino fronterizo. En la ubicación del género perteneciente a cada una de las obras de este estudio, se establece una gramática de la estética y de la función que ésta provee en el momento de la significación de la violencia en el contexto del imaginario social de la frontera. Con esto se intenta exponer cuales son los elementos que inciden en el escenario actual de la violencia producida por los personajes asesinos.

#### TEATRO DOCUMENTAL FRONTERIZO

El primer capítulo “Disciplinando alteridades socioculturales: el asesino profesional en los espectáculos de la muerte de migrantes e indígenas en el teatro documental fronterizo” propone una decodificación de la violencia institucionalizada por los sistemas carcelario y militar a través de la pena capital y del asesinato en masa llevados a cabo en la región transfronteriza

México-Estadounidense y en el territorio mexicano del sur. Las obras dramáticas que retratan estos espacios pertenecen al género del teatro documental fronterizo. La figura del personaje homicida se presenta por medio de la perspectiva del verdugo del sistema carcelario en el monólogo de Manuel Malpica *Mujer on the border (El llanto del verdugo)* (2005) y de la mirada del sicario en la obra de Manuel Mandujano *Acteal, guadaña para 45* (2005). El análisis de la figura del asesino desnaturaliza la función sociocultural de los rituales de violencia a través de las líneas teóricas del teatro documental. El enfoque estético del teatro documental expone la memoria colectiva de un evento real, cuya violencia se almacena en las historias silenciadas de personajes marginalizados a los que este tipo de teatro intenta dar voz en la sociedad fronteriza. El teatro documental se basa en la nota roja difundida por los medios masivos de comunicación y propone humanizar a las víctimas de las masacres y asesinatos sistemáticos que experimentan las personas menos protegidas por el poder del Estado en el espacio fronterizo del norte y sur del país. Estos textos dramáticos de Malpica y Mandujano reflexionan sobre la violencia del Estado representada en el performance de violencia de la pena capital que se aplica a migrantes indocumentados en la frontera estadounidense y de la masacre de grupos indígenas en el sur de México.

El teatro documental fronterizo contemporáneo trata los temas que atañen a la realidad inmediata del contexto sociopolítico de las fronteras y se informa directamente del discurso periodístico. Se enfatiza la importancia del teatro como una manera de archivo de la memoria cultural colectiva de esta sociedad. *Mujer* y *Acteal* presentan el performance de violencia del asesino en sus prácticas oral y escrita necesarias para completar el ritual de los crímenes cometidos durante la trama que relata los hechos de dos eventos reales de extrema violencia. *Mujer* hace una referencia a la aplicación de la pena de muerte de un migrante mexicano

indocumentado que fue juzgado erróneamente, quien termina ejecutado con una inyección en la cárcel estatal de California. *Acteal* por otra parte reconstruye la historia de la masacre del grupo de indígenas en la aldea de Acteal, Chiapas, ocurrida el 22 de diciembre 1997 bajo el mandato de un grupo de paramilitares del Estado.

En “Bodies of Evidence” Carol Martin indica que el teatro documental contemporáneo representa una lucha para dar forma y recordar la historia más transitoria, las complejas maneras en que los individuos piensan acerca de los acontecimientos que configuran los paisajes de sus vidas (8). El teatro documental es una forma de revisar reflexionar sobre la realidad actual, desde un marco de referencia de un evento en el pasado, que no tiene que ser necesariamente un evento histórico. En una entrevista realizada por Kristen F. Nigro a Vicente Leñero, éste aspecto por medio de la diferenciación entre teatro histórico y documental:

La diferencia que yo podría establecer es la de intención. El drama histórico normalmente no se preocupa por el presente y es más como un escape hacia el pasado. Y el drama documental, un poco como lo entendían Peter Weiss y Piscator, es tomar el pasado pero para reflejar nuestro presente. [...] El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental. (*Teatro Documental* 20)

Frente a la realidad de la violencia brutal de las fronteras mexicanas, este tipo de teatro es idóneo para la codificación de las estructuras de control de las alteridades étnicas y sociales que se encuentran inscritas en la interacción de grupos indígenas y migrantes mexicanos y

estadounidenses localizados en los bordes del país. La resignificación teatral de los eventos de violencia ocurridos en tal espacio, permite adentrarnos a la mirada del asesino y experimentar el funcionamiento de la violencia desde el ángulo del transgresor quien es frecuentemente ocultado por los medios de comunicación. La violencia toma el papel protagónico restando visibilidad tanto a víctimas como victimarios para ser absorbidos en el espacio de abstracción de una violencia esencialista que despoja de su subjetividad a los actores sociales de ambos lados del crimen. Las identidades individuales de los indígenas masacrados en Acteal se reducen a los números de cuerpos victimados y también se niegan los nombres de los soldados y sicarios que ejecutaron la matanza. El teatro documental de Mandujano exhibe esta realidad mediatizada por la desinformación de los sistemas de comunicación y enfrenta al público o lector a la construcción social de la figura humana del asesino sicario. La exposición de la perspectiva del asesino, posibilita su deconstrucción y establece su papel como elemento integral de la estructura social de las fronteras. Esto al mismo tiempo produce la desmitificación de la figura del asesino y conduce a la reflexión sobre la responsabilidad moral del público o lector, que como lo señala Leñero, se trata de una responsabilidad moral “que todo individuo debe ejercer por el bien de la sociedad” (“Leñero” 24).

En las obras de Malpica y Mandujano reina la temática de la violencia en el sentido estilístico del teatro documental que se opone a la exhibición del cuerpo martirizado como parte de la mecánica ejemplar del castigo efectuado para la dominación de los grupos subalternos. Las referencias a la tortura y asesinato de los indígenas y de los presos sentenciados a la pena capital se comunican a través de descripciones orales desde la perspectiva de los verdugos. Estas descripciones exponen la violencia de estas muertes desde la mirada acética de un asesino construido desde los marcos de referencia de interacción humana con el resto de su comunidad.

En ambas obras se explora la vida cotidiana de los asesinos que trabajan, duermen, ríen, lloran y sueñan como cualquier otro ser humano que habita normalmente en la sociedad. Para ellos no existe una diferencia moral entre la función social de las personas que no son asesinos y su trabajo como homicidas profesionales para el Estado como verdugos, sicarios o soldados de cárceles o del ejército militar. En *Acteal* y *Mujer*, todos son igualmente responsables de las muertes de personas aunque sólo sean los personajes asesinos los que llevan a cabo las ejecuciones. Ambos textos se despojan del efecto sentimental del teatro como medio de apelación al público y presentan al personaje asesino como un individuo similar a cualquier otro ser humano pero con la diferencia de que éstos llevan a cabo brutales actos de violencia que la mayoría de las personas no estuvieran dispuesta a realizar por razones éticas y morales. De esta forma se produce el efecto de distanciamiento *verfremdungseffect* propuesto por Bertolt Brecht y adoptado por el teatro documental para evitar que público o lector del performance teatral se llegue a identificar con los personajes asesinos. El énfasis en esta técnica de distanciamiento corrobora la intención del teatro documental fronterizo de desnaturalizar a la violencia y concientizar a las personas en contra de la justificación del performance realizado en el proceso de la pena capital y en las matanzas elaboradas con el propósito de exterminación de los indígenas en México.

Los textos de Malpica y Mandujano exponen los procesos de transmisión de las conductas de violencia con las que por generaciones se han transgredido los derechos humanos fundamentales de los sectores históricamente marginados en la sociedad mexicana. La función contradiscursiva del teatro documental fronterizo en estas obras acentúa la importancia del performance de la memoria transmitida de manera escrita en el texto de cada drama y en el discurso oral emitido en el diálogo de los personajes asesinos. Diana Taylor explica el papel de

cada término en dos tipos de performance de la memoria cultural en forma de “archivo” que se preserva a través de objetos existentes como documentos y textos literarios, que generalmente son inmutables, mientras que el “repertorio” transmite la memoria por medio de la acción física del cuerpo en actuaciones, gesticulaciones, oralidad y movimiento de un performance efímero. (*The Archive* 14-15). Las obras de Malpica y Mandujano amalgaman diversas formas de archivos periodísticos e históricos para conformar al texto mismo de la obra como un archivo de la memoria colectiva con la que se revisita a las historias de la violencia provocada por los asesinatos a sueldo y cuyos eventos han sido condenados al olvido en los intentos del Estado por silenciar estos crímenes. El teatro documental como una forma de recipiente de la memoria colectiva de la violencia social devenida por el poder del Estado, va más allá de la forma dramática para llegar a los aspectos de la vida diaria en el contexto del espacio fronterizo. Silka Freire subraya que esta naturaleza del teatro documental necesariamente tiene el propósito de:

Alterar las coordenadas interpretativas que contribuyeron al proceso de conocimiento sobre determinados acontecimientos iniciados en la vida cotidiana. Este proceso ayuda a la colectivización del saber, porque el teatro documental utiliza hechos que han sido parte de la vida diaria de los receptores, por lo tanto los conceptos y funciones vertidos sobre lo sucedido, en algunos casos es parte de su presente o de su pasado cercano, por lo cual son producto de una actividad cognitiva compartida que se elabora a partir de situaciones comunes y de la aceptación de objetivaciones que los ayudan a comprender y asimilar algo que les pertenece, que está allí y es parte constitutiva de su mundo. (*Teatro documental* 110)

El teatro documental fronterizo del norte y sur del país, ha enfatizado los aspectos performativos de extrema violencia que se reproduce en estas zonas y ha funcionado como uno de los medios principales para la preservación de la memoria colectiva sobre la violación de los derechos humanos de los grupos de mayor marginalidad en la historia de la sociedad mexicana.

Particularmente el teatro documental de Malpica y Mandujano reacciona frente al tipo de información manipulada y difundida por las distintas industrias culturales del poder estatal con la que se refuerza la normalización de las transgresiones cotidianas que caracterizan la singularidad del imaginario social fronterizo. La violencia en *Acteal* y *Mujer* asimismo se representa a través de la fragmentación de los cuerpos de las víctimas que sólo se muestran de manera parcial o simplemente son simulados por objetos que substituyen su presencia física en el escenario, dando así prioridad a la focalización del verdugo en una estética postmoderna característica del teatro documental fronterizo.

Las obras de Malpica y Mandujano utilizan su realidad inmediata para crear la dramaturgia particular documentalista de la frontera de México como un texto complementario de la realidad de este espacio social. El performance de violencia representado en el acto de la pena capital significa finalmente a la violencia como un sistema de equívocos, el resultado de un “error de cálculo” en los procesos de justicia como lo expresa explícitamente el monólogo *Mujer*, lo que desencadena el uso de la violencia como una falsa respuesta al mal funcionamiento del sistema de la ley del Estado en la sociedad fronteriza. Mientras que *Acteal* por su parte presenta la violencia en la masacre de los indígenas como un acto necesario para la preservación del funcionamiento del sistema de estratificación social establecido en el país. La obra habla de la permanencia constante de la violencia a través de los siglos que desde la conquista hasta

nuestros días el Estado impone su control sobre la sociedad por medio del espacio público violentado en el que se exhibe el cuerpo supliciado de los indígenas.

Las obras de Malpica y Mandujano se insertan en el teatro documental fronterizo en el que se intenta postular la creación de un campo semántico para realizar la relectura tanto de los hechos como del contexto en el que ocurren ciertos asesinatos como un tipo de performance de violencia extrema. El conflicto teatral desarrollado en *Mujer y Acteal*, parte de los hechos reales de dos eventos en los que se reformula el performance de la violencia extrema presentada a través de la perspectiva de torturadores y asesinos que desde las fronteras del país cuestionan los discursos sobre la integración de las razas en el territorio tanto nacional como transfronterizo de México. Los asesinos en ambos textos se destacan como profesionales de la muerte y su existencia se encuentra justificada en la estructura misma del sistema social soslayado por el poder punitivo del Estado. *Acteal* y *Mujer* constituyen una manera de hacer justicia a través de la condena social que el público o lector le pueda imputar a los perpetradores que en la vida real deambulan libres en el espacio fronterizo de un sistema legal que garantice el castigo de los asesinos a sueldo por parte del Estado en México y los Estados Unidos.

## NARRATIVA NEGRA

El segundo capítulo “Cartografías corporales: masculinidades homicidas del detective y el travestí en la narrativa negra fronteriza” pertenece a la narrativa contemporánea del género negro fronterizo. Su análisis se ubica en la línea de la tradición de los estudios de género y performance, ofreciendo un acercamiento interdisciplinario e intercultural a las representaciones de violencia y masculinidad en la frontera de México. A través de la estética del género negro, esta sección analiza la construcción de la masculinidad del personaje asesino en la figura del



travestí “¿Te gusta el látex, cielo?” (2008) de Nadia Villafuerte y en la figura del detective policiaco en la novela *Partitura para mujer muerta* (2008) de Vicente Alfonso. La estética narrativa del género negro en el cuento de Villafuerte se nutre del contexto de degradación de la franja fronteriza México-Guatemalteca para exponer los vicios y aspectos más sórdidos del mundo de los travestís, prostitutas y políticos del sur del país. Por otro lado, *Partitura* demuestra la ineficacia del sistema del departamento de policías en el norte de México y sus nexos de corrupción con la estructura mayor de las instituciones de justicia de la nación. En ambas narrativas se demarca el performance de masculinidad como un instrumento para la activación de los procesos de violencia de los personajes homicidas dentro de la estética del género negro o neopoliciaco fronterizo de México. El papel de la violencia en la formación de la subjetividad de los personajes asesinos en las narrativas del género negro fronterizo constituye un elemento de la tensión entre la masculinidad, globalización y la reformulación de la identidad nacional en los márgenes del territorio del país. La estética de la violencia del género negro permite examinar los mecanismos sociales que posibilitan llevar a cabo el acto de asesinato por medio de la subjetividad masculina de los personajes. Ignacio Corona puntualiza esta tendencia temática en la creación literaria de historias enfocadas en la subjetividad criminal de los personajes escindidos que aparecen en la narrativa negra o policiaca:

La atracción literaria por la subjetividad del criminal implicaría, así, la recuperación de su otredad después de su expulsión inicial, como una de las formas de liberación de la ansiedad social y de apropiación de ese Otro (el criminal) que acecha en la jungla urbana. Por ello, es importante examinar la función sociocultural que cumple tal construcción de la “subjetividad diferente” en las narrativas de la globalización—incluyendo el neopoliciaco—, el cual

parece responder tanto a la ansiedad producida por esa otredad, como al “trauma de la subjetividad dentro de la globalización. (“Violencia” 194)

A través del análisis de la masculinidad de los personajes asesinos, las narrativas negras de Alfonso y Villafuerte deconstruyen los nexos de un sistema cultural de violencia comúnmente practicado en el espacio social fronterizo. En este lugar, la transgresión no es meramente la ruptura de un código, una rebelión contra las ataduras de una normatividad social; sino que es el impulso mismo que constituye la identidad de los habitantes de tal espacio. Estos no tendrían ningún sentido de su propia subjetividad si no fuera por una constante negociación con las masculinidades y la violencia que reinan en el espacio fronterizo. Estos elementos son los que contribuyen a la afirmación de Fernando Martínez Laínez sobre la popularidad de la narrativa negra contemporánea de México en el ámbito literario, cuya exposición de la realidad actual del país expone a la frontera en su forma más brutal sin tapujos o idealizaciones pero que logra conectar de manera directa en la imaginación de sus lectores. (*La Casa Ciega* 12). Villafuerte y Alfonso forman parte de la generación de escritores del género negro de la narrativa contemporánea, nacidos en México en la década de 1970. Entre los autores más destacados de este grupo se encuentran: Yussel Dardón, Mijail Lamas, Antonio Ortuño, Iris García, Federico Vite, Geney Beltrán y Glafira Rocha. Todos estos se distinguen por tratarse de autores que hablan de fronteras que se extienden más allá de sus límites geográficos y atraviesan transversalmente a las estéticas narrativas de generaciones anteriores a ellos.

En el estilo del cuento fronterizo, el género negro se ha desarrollado de una forma más sistemática en la frontera norte que en la zona del sur. Por eso la contribución de la narrativa sureña de Villafuerte a este espacio tiene mayor valor y logra competir entre los autores más reconocidos dentro del canon literario: Luis Humberto Crosthwaite, Federico Campbell, Gerardo

Cornejo, Heriberto Yépez, Eduardo Antonio Parra, Élmer Mendoza, Ulises Morales y Rafael Ramírez Heredia. La mayoría de estos autores se han encargado de retratar las experiencias de la vida cotidiana en la frontera norte de México con los Estados Unidos. Sólo Rafael Ramírez Heredia ha enfocado en su narrativa, en la exposición de las vicisitudes del contexto de la vida en la frontera sur de México y Guatemala en su reconocida novela *La Mara* (2004). Martín Flores indica que los relatos fronterizos del género negro son: “Una sinécdoque de la ilusión y del fracaso de las alianzas entre pobreza desplazada y modernidad hollywoodesca, trabajo y movilidad social, entre la obra negra de la empresa privada y el corporativismo, entre los andamiajes de la política venal y el narcopoder omnímodo y ubicuo del aparato gubernamental” (“El cuento policiaco” 58). Por otra parte, Persphone Braham indica que la novela negra, tiene la oportunidad de desarrollar con mayor profundidad sus personajes para asimismo exponer la corrosión de cuerpo social, en donde se “condena en particular las estructuras del poder: el gobierno y la policía” (“Las fronteras” 88).

La presencia de la corrupción y la violencia en el imaginario social fronterizo desde los inicios de su formación histórica permite insertar al análisis de la masculinidad de los asesinos en las narrativas de Villafuerte y Alfonso en el discurso de la dicotomía víctima-victimario en el estado liminal de estos personajes. Su marginalidad dentro de la estructura social retratada en cada obra, funciona como un instrumento para la revisión histórica de los procesos culturales de violencia que se han desarrollado como un tipo de narrativa fundacional en las fronteras de México. En *Gender Trouble* (1990) and *Undoing Gender* (2004) Butler sugiere que la identidad de género es un performance en el sentido de la teoría de los actos de habla de Austin, deconstruida por Derrida, y se constituye por una serie de repetición de conductas y actividades que producen el género en la vida diaria, con las que los individuos construyen como varones y

mujeres a los sujetos implicados en dichas prácticas. En esta misma vena, Josefina Fernández indica que “la identidad de género no es un rasgo descriptivo de la experiencia sino un ideal regulatorio, normativo; como tal, opera produciendo sujetos que se ajustan a sus requerimientos para armonizar sexo, género y sexualidad, y excluyendo a aquéllos para quienes esas categorías están desordenadas” (*Cuerpos desordenados* 61). Frente al temor a ser categorizados bajo como identidades desordenadas, los protagonistas asesinos de las narrativas negras de Villafuerte y Alfonso recurren al performance de una hipermasculinidad en la que necesariamente se exagera el uso de la violencia. El análisis del performance de la masculinidad del personaje asesino travestí pone en evidencia el papel protagonista de la violencia durante la ejecución del crimen.

Para Butler la figura *drag* representa la repetición paródica del género como forma de subversión de sus significados en la cultura contemporánea, ya que con la imitación exagerada del género se deconstruye la naturalización de la idea de que el género no es otra cosa que la construcción mimética del sexo. En la sociedad mexicana lo femenino se ha significado históricamente sólo en relación del hombre. La definición de masculinidad en este estudio se entiende como una categoría sexo-genérica en la cual lo simbólico se revela a través de la estructura cultural de la identidad de género establecida desde la formación histórica de la nación mexicana. Según Gerardo Bustamante Bermúdez “la literatura mexicana del siglo XX va perdiendo con el paso de las décadas la visión sobre una identidad masculina hegemónica”, y cita a Mark Millington para afirmar que en la actualidad hay una “creciente incertidumbre acerca del significado contemporáneo de hombría y una crisis de la autoridad patriarcal con la consecuente aparición de espacios para un replanteamiento escéptico de la masculinidad” (“Masculinidades homosexuales” 16). Por otro lado, Guillermo Núñez Noriega afirma que:

Al ocultarse el carácter fragmentado y heterogéneo de la identidad masculina se pone a salvaguarda un importante ideograma del patriarcado. La masculinidad es una expresión de la naturaleza del cuerpo macho y un elemento que predice o indica el deseo heterosexual y falocéntrico. Con esto, se pone a salvaguarda la supuesta coherencia de los términos de la trilogía del prestigio: macho biológico-masculinidad heterosexualidad. (*Masculinidad* 290)

La fragmentación de la identidad masculina se exagera en el performance de identidad de género del personaje asesino travestí en el cuento de Villafuerte, mientras que en la novela de Alfonso, la amenaza de dicha fragmentación produce la hipermasculinidad del detective policiaco. Ambos personajes utilizan la violencia homicida como medio de expresión de masculinidad. El asesino policiaco expone la problemática del feminicidio en la frontera norte de México. Marcela Lagarde explica este tipo de crímenes de violencia genérica como un síntoma de la cultura machista del país que funciona a manera de castigo para mantener a la mujer bajo el control del hombre (*Terrorizing Women* xiv). La violencia como parte integral del performance de masculinidad del asesino serial se encuentra en una lucha interna por hacer cumplir la justicia pero a la mitad de la novela el detective se entrega a sus instintos homicidas, traiciona su propia normatividad moral y transgrede los cuerpos de otros personajes a lo largo de la trama. Esto demuestra lo que Mempo Giardinelli establece en *El género negro* (1984) en relación a la narrativa negra como expresión cultural de lo que Ilda Elizabeth Moreno Rojas explica como: “la lucha por el poder político y/o económico, la ambición, el individualismo, la violencia, el sexismo y el dinero, productos todos de una sociedad corrupta y en descomposición” (“La perspectiva narrativa” 115). El desarrollo de la historia policiaca nos revela la manera en que el proceso de la búsqueda del asesino se convierte en una especie de “ritual iniciático” o transición

para el protagonista quien pretende incorporarse a los rituales de violencia establecidos en el departamento de policía que finalmente lo llevarán a cometer impunemente una serie de asesinatos. El adoctrinamiento del detective a estos rituales de la policía garantiza su inclusión en un sistema social de masculinidad tanto en el norte como en el centro de México. Desde el principio de las prácticas de investigación en el departamento de homicidios, el protagonista se percata de la existencia de un código de conducta extraoficial que promueve una conducta androcéntrica que rige a las relaciones de poder y corrompe el proceso del cumplimiento de la ley en su comunidad.

Las narrativas de Villafuerte y Alfonso, desafían la dicotomía de la identidad de género impuesta por la perspectiva heteronormativa de la sociedad mexicana al cuestionar el poder del transgresor en las prácticas comunes de la vida diaria en la zona fronteriza del país. Las asimetrías en las relaciones de poder entre distintas identidades de género pueden comprenderse por medio de los actos de violencia extrema perpetrada y perpetuada por los personajes asesinos representados en las narrativas de Villafuerte y Alfonso. Estos personajes llevan a cabo un performance ambiguo de su masculinidad, lo cual los aísla de la sociedad y cuestiona la construcción heteronormativa de la hegemonía subyacente en el centro de la identidad nacional mexicana. El performance de masculinidad se ejerce como una categoría sexo-genérica en la cual lo simbólico se revela a través de la estructura cultural heteronormativa de la identidad de género establecida desde el inicio de la formación histórica de la nación. Dicha estructura determina el comportamiento caracterizado por la violencia física y discursiva demostrada en las relaciones de poder en el performance de la masculinidad en la figura del asesino con la que se codifica la significación del personaje travestí y del detective de homicidios en los textos de Villafuerte y Alfonso. Los despliegues de violencia que surgen en el performance de masculinidad de ambos

personajes representan el choque entre el ideal democrático y la realidad opresora constituyentes del imaginario social fronterizo.

#### CINE TRANSFRONTERIZO NEOLIBERAL

El último capítulo “Front/Eras: mitos y rituales de los asesinos al límite entre las Maras Salvatruchas y el feminicidio en el cine transfronterizo de neoliberalismo mexicano” realiza un análisis de los personajes asesinos al límite. Estos personajes son los que experimentan el mayor grado de marginalidad social entre las categorías señaladas anteriormente, al mismo tiempo que exceden los grados de mitificación de la violencia perpetuada de manera sistemática en comparación con los demás tipos de asesinos concernientes a los capítulos anteriores. A través de los géneros de ficción y drama, las producciones del cine fronterizo contemporáneo elaboran una estética audiovisual de lo real. El análisis plantea la elaboración de una estética de la narrativa filmica que demuestra los engranajes de los rituales de violencia en los que se explora el fenómeno sociocultural del neoliberalismo económico en las zonas del norte y sur de México. Los homicidas personificados por la figura del asesino múltiple en *Backyard/El traspatio* (2009) de Carlos Carrera y el asesino pandillero *Sin Nombre* (2009) de Cary Fukunaga ejemplifican el funcionamiento de los códigos de violencia que sirven para la creación de la figura del asesino en la terminología de la violencia y el deseo según los planetamientos de René Girard en *Violence and the Sacred* (1972). La estructura temática de la teoría de Girard se divide en cuatro fases principales: *mimetic desire*, *mimetic rivalry*, *mimetic crisis*, y *scapegoat solution*. Los sacrificados sirven como un chivo expiatorio, cuya muerte contribuye a controlar la explosión de la violencia exacerbada que se ha mostrado amenazante para la estabilidad de la comunidad o sociedad en cuestión (79). En ambas obras se demuestran claramente todas las fases de los

rituales de violencia que finalmente conducen a los personajes centrales a cometer el asesinato de otros individuos.

En el cine transfronterizo neoliberal, gran parte de las películas exponen los vínculos de la violencia de la zona con las consecuencias negativas del TLC/TLCAN. Desde la puesta en vigor de este convenio se han exacerbado el uso de la violencia y corrupción con los que se rigen los mecanismos de interacción social en la zona fronteriza del norte. Dicha problemática se ha visto reproducida y potenciada en otras zonas de la frontera del sur del país y Centroamérica, expandiendo así los crímenes de Ciudad Juárez y del estado de Chiapas a un nivel internacional con los que se ha tipificado la violencia transfronteriza y específica del neoliberalismo económico. Las implicaciones de complicidades nacionales y transnacionales convierten a los crímenes de las maras y los feminicidas en temas de numerosos documentales que han registrado los testimonios reales de personas afectadas directa o indirectamente por esta clase de violencia cotidiana.

*Sin Nombre* expone el escenario de la calle, el barrio y territorios dominados por los miembros de las maras. Va más allá del estereotipo del tren de la muerte o la zona del cruce fronterizo, para llegar hasta el espacio privado de las casas habitadas por los mareros. De esta forma, la narrativa visual de la cinta construye la subjetividad de estos jóvenes a través de un marco de referencia con el que el espectador ubica al marero como parte integral de la comunidad. Así la película, al retratar las calles del vecindario, hace visible la función de estos jóvenes en las calles, los negocios, y las casas particulares del barrio controlado por la Mara Salvatrucha. En este sentido *Sin Nombre* proporciona elementos de la vida cotidiana con los que se consigue humanizar a la figura del marero que ha sido mitificada como un ente de maldad total del imaginario social fronterizo. Carlos Monsiváis indica la falta de descripciones de la



calle como el hábitat, la casa más verdadera, el espacio de las fantasías filmicas de las pandillas. (“Los enigmas de la Mara Salvatrucha” 328). Asimismo, la cinta logra contrarrestar lo que Monsiváis indica sobre el efecto de los medios masivos de comunicación que han convertido han estereotípicamente presentado a los mareros como una mera “colección de agravios, un conjunto al que se conoce mal y sin matices, una serie de fotos y video-clips, una montaña de prontuarios” (323).

La figura del asesino serial en *Backyard* emplea a las relaciones entre el empresario homicida estadounidense y Ciudad Juárez en el contexto del neoliberalismo económico de México, para exponer los mecanismos de desterritorialización del capitalismo y el psicoanálisis propuesto en el estudio de *Anti-Oedipus* (1972), Gilles Deleuze y Felix Guattari. En una era que presenta una percepción fragmentada y parcial de la realidad, el capitalismo procura su reconstrucción: “Capitalism is constructed on the ruins of the territorial and the despotic, the mythic and the tragic representations, but it re-establishes them in its own service and in another form, as images of capital” (295). El desplazamiento en el cruce transnacional del asesino serial señala a la ciudad juareense como un punto de escape, una forma de *desterritorialización*, en un lugar donde la normatividad del imaginario fronterizo mexicano permite la violencia contra las mujeres. El personaje asesino pone en evidencia la ansiedad que produce la idea de liberación del impulso homicida frente a las consecuencias del sistema capitalista que ha afianzado los mecanismos de impunidad de México.

La figura del asesino en las cintas cinematográficas *Sin Nombre* y *Backyard* indica precisamente la manera en que se instaura la violencia en el proceso del deseo mimético de la sociedad fronteriza de México, cuyo funcionamiento se justifica en base a la idea de la restauración del orden a través de la violencia establecida por el poder patriarcal del Estado-

nacional. Esto se posibilita en el performance de violencia del asesino múltiple que se observa en acciones específicas tanto en los pandilleros de la Mara Salvatrucha en el suroeste como en los asesinos de mujeres en la franja fronteriza del norte, cuya reproducción de crímenes y homicidios ejemplifica directamente el deseo de violencia de sectores ceñidos por las dinámicas de interacción cotidiana de sus sociedades. La función de los homicidios realizados a través del personaje asesino se convierte por lo tanto en un performance cultural constituido a través de las acciones y el discurso de violencia subyacentes en la estructura ideológica del imaginario social fronterizo. El performance del asesinato se establece como un acto de transformación definitiva de la subjetividad del homicida, en cuyas prácticas o rituales de paso predomina la violencia como elemento definitorio de la normatividad moral fronteriza. El performance de estos rituales no corresponde exclusivamente a una fase clave de transición biológica que algunos teóricos como Lévi-Strauss, han planteado sobre la necesidad de dar sentido a los cambios inevitables de la naturaleza manifestados en distintas etapas de la vida de los seres humanos (Catherine Bell, *Ritual Perspective* 94).

## Capítulo 1

### Disciplinando alteridades socioculturales: el asesino profesional en los espectáculos de la muerte de migrantes e indígenas en el teatro documental fronterizo

Todo esto no es más que teatro. Simples  
tablas y lona de cartón. Pero los  
mataderos que se encuentran detrás  
son reales.

–Bertolt Brecht

La pena capital y las masacres ejercidas contra grupos indígenas y migrantes indocumentados de México han sido siempre espectáculos que han servido por excelencia como modelos de máximo control de la sociedad por parte del Estado-nacional. Estas formas de violencia extrema aparecen documentadas en el teatro mexicano desde el performance de los rituales del pasado histórico del país hasta el registro de la violación de los derechos humanos de la época actual representados en la expresión artística del teatro contemporáneo de México. En las fronteras del norte y sur de este país, los textos del teatro documental conllevan un sentido de memoria colectiva que se contrapone a la historia del discurso oficial que es difundida en nuestros días con respecto a las causas y consecuencias de la violencia contra grupos indígenas y migrantes. Dos ejemplos excelentes de este tipo de teatro documental fronterizo son las piezas dramáticas de Antonio Malpica y Héctor Cortés Mandujano. La dramaturgia de ambos autores desnaturaliza el discurso apologético del poder del Estado concerniente a las prácticas de exterminio de los grupos marginales en el norte y sur de México. A través de la perspectiva de

dos asesinos especializados que aparecen en cada una de las obras el sicario en *Acteal* y el verdugo en *Mujer*, el teatro documental fronterizo expone la institucionalización de la violencia extrema en la manifestación del deseo de exterminación de la otredad configurada por indígenas y migrantes mexicanos. La perspectiva del asesino muestra el despliegue de la violencia en contra de estos individuos como acciones indispensables para el bienestar del orden moral de la hegemonía sociocultural del imaginario fronterizo en ambas orillas del país.

El presente capítulo propone realizar una deconstrucción de la violencia reproducida por las instituciones carcelaria y militar a través de los análisis del performance del genocidio y la pena capital ocurridos en los territorios del sur de México y el espacio transfronterizo del norte del país con los Estados Unidos, los cuales son representados en *Mujer on the border (El llanto del verdugo)* (2005) y en *Acteal, guadaña para 45* (2005). Para tal efecto, sigo los planteamientos teóricos del teatro documental con el propósito de desnaturalizar la función sociocultural de los rituales de violencia que aparecen en las obras del teatro documental fronterizo del norte y sur del país. Específicamente analizo los modos de reproducción de la violencia extrema que se vierten sobre personajes indígenas y migrantes indocumentados de México a través de la desmitificación de la figura del asesino en las obras de Malpica y Mandujano. Indago especialmente en la *liminalidad* de la figura del verdugo y del sicario como agentes de la violencia efectuada en los eventos de la masacre de indígenas en el sur de México y la pena capital de inmigrantes indocumentados condenados a la pena capital en el sur de Estados Unidos en *Mujer*. Particularmente investigo la manera en que se elabora la subjetividad del asesino a sueldo, cuya constitución se produce directamente del poder del Estado-nacional, lo cual contrapongo con la subjetividad del asesino forjado en el contexto exclusivo del sector civil. De tal forma, el binarismo de las figuras del sicario-soldado en *Acteal*, junto con el verdugo

penitenciario y la boticaria asesina en *Mujer*, demuestran la confrontación entre los discursos de verdad y ficción cuestionando así la narrativa oficial sobre la violencia del imaginario social fronterizo. El análisis de las técnicas del teatro documental sobre el performance de la violencia efectuada por estos personajes asesinos desdibuja la división entre víctimas y victimarios que aparecen en ambas obras. De esta manera, el teatro documental fronterizo logra registrar y denunciar las problemáticas cotidianas en el contexto de la globalización económica que determina la asimetría en los procesos de impartición de justicia en estas zonas del país.

La fluidez temática y estilística del teatro fronterizo de México ha contribuido a la proliferación de diversos estudios, de los cuales se han generado múltiples definiciones sobre este tipo de teatro. Constantemente se habla de la hibridación de formas y géneros con los que se representan las diversas temáticas referentes a la inmediatez geográfica y cultural de la frontera. La polifonía de los temas y estéticas de este teatro, ha acentuado la necesidad entre académicos y dramaturgos de dar respuesta al cuestionamiento inicialmente planteado por Víctor Hugo Rascón Banda: “¿de qué hablamos cuando hablamos de teatro de fronteras?” A pesar de la pluralidad generada en base a las respuestas posibles a esta pregunta, siempre se ha mantenido contante en todas ellas la inclusión de las imágenes que rodean a las actividades en torno a la interacción cotidiana de dichas zonas. De tal manera, los contextos sociocultural y geográfico de la zona se convierten en factores determinantes para la forma y función de este teatro:

El teatro de la frontera reflexiona y debate sobre el conflicto de cada día. Hace preguntas, construye universos posibles, congrega a los espectadores de ambos países, los hermana, los pone uno al lado de otro, no uno frente a otro. El teatro de la frontera llena el vacío que dejan nuestras leyes y nuestros gobernantes y está hoy más vivo y vigoroso que antes, creando puentes y abriendo caminos de

comprensión a través del desierto. (*Teatro del norte* 18)

Sin embargo, el Teatro de Frontera no sólo se limita a la representación del contexto inmediato de su entorno geográfico y social, sino que también desarrolla propuestas que van más allá del retrato costumbrista de la región. Armando Partida Tayzan, indica que este teatro elabora diversas técnicas y modelos teatrales con los que se intenta mostrar la compleja realidad de la zona “por medio de variados recursos estilísticos como la intertextualidad, discontinuidad, *collage*, personajes múltiples, palimpsesto, fragmentación e hipertextos; entre otros más. Son recursos ajenos al modelo aristotélico y característicos a la estética posmoderna” (“El teatro del norte” 70). No obstante, el elemento que se mantiene invariable en la mayor parte de las producciones del teatro fronterizo es el espíritu de resistencia. Según Enrique Mijares esta dramaturgia devela “la identidad, la memoria, las aspiraciones y las esperanzas de la comunidad en la que se vive y en la que se pretende servir a través del teatro [...] la preocupación que varios de sus oficiantes muestran por estudiar y difundir las figuras y los hechos sobresalientes de su entorno” (*La realidad virtual* 19). Es justamente la necesidad de difundir una historia de los hechos que represente una alternativa distinta al discurso político dominante, lo que impera en el modelo general del teatro documental de las fronteras del país y lo que identifica a las obras de Malpica y Mandujano como fronterizas.

## DOCUMENTANDO LA REALIDAD FRONTERIZA

El teatro documental fronterizo contemporáneo subraya la diferenciación estilística de esta expresión con otras tendencias teatrales como el género histórico de ficción. En este respecto, Carol Martin indica que para llegar a una conceptualización adecuada de lo que representa el teatro documental “it is useful to understand it as created from a specific body of

archived material: interviews, documents, hearings, records, video, film, photographs, etc. Most contemporary documentary theatre makes the claim that everything presented is part of the archive” (“Bodies of Evidence” 9). En los textos de Malpica y Mandujano se utilizan diversas formas de archivos que funcionan para retratar a la frontera como un lugar de institucionalización de la violencia donde los protagonistas asumen la labor de asesinos como el desempeño de una actividad fundamental para el funcionamiento de la estructura social de este espacio.

La manera de elaboración de cada uno de los performances del ritual del homicida funciona como punto de partida para la comprensión de la transmisión oral y escrita de los intercambios de poder que moldean las prácticas de los derechos humanos en el imaginario social fronterizo. Con esto no me refiero simplemente a las diferencias entre del acto de enunciación verbal y escritural con que se realizan los rituales de violencia de los homicidas, sino que el análisis se enfoca específicamente en la interrelación y conflicto entre las formas de transferencia del conocimiento de la cultura de violencia fronteriza. El teatro documental de Malpica y Mandujano expone el modo de transmisión generacional de la transgresión de los derechos humanos más básicos, siendo el derecho a la vida establecido en artículo tercero junto con el quinto artículo de la Declaración Universal de Derechos Humanos los más afectados. Partiendo de la terminología propuesta por Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire* (2003), analizamos en los textos de Malpica y Mandujano la complejidad existente en la relación entre el performance oral y escrito que aparecen incorporados en las prácticas comunes de los personajes asesinos de ambas obras que se muestran por medio de rituales de mayor y menor preservación de la memoria de violencia en el imaginario social fronterizo:

The rift, I submit, does not lie between the written and the spoken word, but between the archive of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral repertoire of embodied practice (i.e., spoken language, dance, sports, ritual), Archival memory exists as documents, literary texts, letters, archaeological remains, bones –items supposedly resistant to change. [...] The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non-reproducible knowledge. (14-15)

La función del teatro documental fronterizo en las obras de Malpica y Mandujano acentúa la importancia del “archivo” teatral como una forma de memoria contradiscursiva que también se produce oralmente como el “repertorio” en los diálogos de los personajes. De tal manera, ambos textos dramáticos representan una alternativa desafiante de la narrativa oficial de los actos de violencia efectuados y acallados por el mismo poder del Estado. La permisibilidad del homicidio de personas indígenas y migrantes es representada por el teatro documental fronterizo a través de la significación tanto de “un tejido de segregaciones estéticas como éticas y tiene la textura de esa arquitectónica relacional que observa la complejidad constitutiva de la vida y la creación artística” (Ileana Diéguez 30). En el análisis de la estructura del teatro documental, Martin enfatiza la importancia de reconocer el elemento performativo en el proceso de edición y selección de los datos verídicos que se lleva a cabo durante la creación de una narrativa teatral de la realidad, lo que a su vez se convierte en parte esencial de la estética de dicho tipo de dramaturgia:

Creating performances from edited archival material can both foreground and



problematize the nonfictional even as it uses actors, memorized dialogue, condensed time, precise staging, stage sets, lighting, costumes, and the overall aesthetic structuring of theatrical performance. The process is not always transparent. Documentary theatre creates its own aesthetic imaginaries while claiming a special factual legitimacy. (“Bodies of Evidence” 10)

En la selección del material de archivo realizada por Malpica y Mandujano podemos observar la manera en que ambos textos apelan a la memoria colectiva de la violencia cotidiana que transcurre en las fronteras de México. Es precisamente el contexto de la memoria colectiva que se invoca en ambas obras a través de su exposición en el formato de la documentación periodística, lo que ha colocado a estos textos entre las obras de mejor recepción en público nacional e internacional. A pesar de la diferencia en el lugar de residencia geográfica desde donde escriben los autores de las obras de nuestro estudio—Malpica en el Distrito Federal y Mandujano en San Cristóbal de las Casas, Chiapas—ambos textos apelan a la memoria colectiva sobre la violencia cotidiana ocurrida en las fronteras de México. Quizás sea precisamente el contexto de la memoria colectiva a la que invocan ambas obras junto a su denuncia social a través de la documentación periodística lo que ha colocado a estos textos entre las obras de mejor recepción en el público de la república mexicana. Tanto *Mujer* como *Acteal* han sido seleccionadas para ser presentadas en diversas ediciones de la Muestra Nacional de Teatro del país e incluso ha llegado el montaje de una de estas obras hasta escenarios en el extranjero. Tal fue el caso del éxito que tuvo la presentación de *Mujer* en junio del 2006 en el Instituto Hemisférico de Performance y Política en Nueva York. Vale la pena destacar que ambos autores han mantenido una gran calidad y diversidad en su producción literaria, en donde su escritura dedicada tanto al género teatral como narrativo ha cosechado los premios más destacados del

quehacer literario en México. Además de recibir reconocimientos en la categoría de dramaturgia mexicana los textos narrativos de Malpica y Mandujano también han sido acreedores en repetidas veces del Premio Nacional de Novela Breve Emilio Rabasa y del Premio Rosario Castellanos, colocando a ambos escritores entre los más destacados y prolíficos de la literatura contemporánea de la nación.

El teatro documental fronterizo del norte y sur del país, ha enfatizado los aspectos performativos de la extrema violencia que se reproduce en estas zonas y ha funcionado como uno de los medios principales para la preservación de la memoria colectiva sobre la violación de los derechos humanos de los grupos de mayor marginalidad en la historia de la sociedad mexicana. Particularmente el teatro documental de Malpica y Cortés Mandujano reacciona frente al tipo de información manipulada y difundida por las distintas industrias culturales del poder estatal con la que se refuerza la normalización de las transgresiones cotidianas que caracterizan la singularidad del imaginario social fronterizo. Frente a la falta de una documentación formal por parte del Estado acerca de los actos de represión extrema, en uno de los primeros ensayos académicos sobre el teatro documental mexicano de Tamara Holzapfel identifica a Vicente Leñero como el principal precursor de esta dramaturgia cuyo impacto social en el país transforma al teatro en una institución moral. En este sentido, las obras de Malpica y Mandujano continúan la tradición del teatro de Leñero y se acercan a la definición que Holzapfel ofrece sobre el teatro documental de México como:

[L]a continuidad contemporánea del realismo social escénico. Su propósito es investigar la verdad de un hecho del pasado inmediato mediante la documentación, y de indagar más allá de los reportajes oficiales, ya que los medios modernos de comunicación tienden a ocultar y distorsionar lo realmente

sucedido. [...] el teatro documental de Leñero confronta al público con cuestiones sobre la responsabilidad moral que todo individuo debe ejercer por el bien de la sociedad. (“Leñero” 23-24)

Tanto en el teatro de Leñero como en las obras de Malpica y Mandujano, se destaca el dominio del tema de la violencia. Sin embargo, la representación teatral de la mecánica ejemplar del castigo cambia sus engranajes del espacio público a lo privado. Esto aparece de manera similar al cambio de la visibilidad del suplicio del cuerpo del condenado descrita por Foucault en su conocido estudio sobre el sistema carcelario francés y la función del performance de tortura en *Vigilar y castigar*. La violencia en el teatro documental fronterizo contemporáneo de México no es fortuita ni explícitamente visual. La centralidad de la violencia en ambas obras se simula y se comunica a través de un collage de rituales cotidianos donde se yuxtaponen la interacción serena de los asesinos con la oralidad de los cantos y diálogos de los personajes que describen imágenes fragmentarias de los cuerpos violentados de personas que no se muestran físicamente en el escenario pero que el público o lector logra imaginar. Tales descripciones se nutren del imaginario social de la violencia fronteriza que conforma la memoria colectiva de eventos reales ocurridos específicamente contra los prisioneros que son condenados a la pena capital en el sur de Estados Unidos en *Mujer*, mientras que en *Acteal* se describe la violencia poscolonial inscrita en la particularidad racial de los indígenas masacrados en el estado de Chiapas. En tal contexto, la ausencia misma de los cuerpos de las víctimas enfatiza la violencia socio-histórica de las fronteras mexicanas. Frente a la recreación de rituales de violencia en el teatro, Samuel Gordon indica que “la representación de situaciones violentas en el medio teatral es un recurso que nació con el género mismo y tanto en la tragedia como la comedia griegas lo utilizaron en abundancia con distintas intencionalidades” (*Teatro mexicano* 10). En el caso particular del teatro fronterizo

de México la violencia constituye uno de los tropos principales que generan la estética de cinismo presentada a través de la perspectiva del personaje del asesino en cada una de estas obras.

El performance de violencia cotidiana del imaginario social fronterizo se destaca a través de la mirada crítica sobre la función de los aparatos ideológicos del Estado, con lo que se expone el doble discurso del orden moral establecido por el poder hegemónico de la sociedad nacional. Para comprender la dualidad moralista del discurso estatal expresada por los personajes asesinos, observamos en estas dos obras del teatro documental fronterizo los elementos de los rituales de violencia en la interacción cotidiana que Taylor identifica como base del drama de opresión y que es posible analizarse a través de la relación entre “theatrical performances and the wider uses and abuses of social spectacle” (*Theatre of Crisis* 1). Debemos señalar que a pesar de la existencia de la postura contestataria de las obras de Malpica y Mandujano, la influencia del estilo del teatro documental en ambos dramas no intenta crear un marco de referencia nuevo en el teatro fronterizo sino que éste tiene como objetivo principal difundir los datos que generalmente quedan excluidos en la nota roja publicada por las noticias oficiales del país. Los dramas de Malpica y Mandujano observan en retrospectiva desde un tiempo presente que requiere de la creación de nuevos significados del momento trágico que se revisita y esto asimismo posibilita la recodificación semántica de los hechos. Martin indica que el teatro documental contemporáneo “represents a struggle to shape and remember the most transitory history, the complex ways in which men and women think about the events that shape the landscapes of their lives” (8). Similarmente, el teatro documental fronterizo intenta postular la creación de un campo semántico para realizar la relectura tanto de los hechos como del contexto en el que ocurren ciertos asesinatos como un tipo de performance de violencia extrema. La

referencia histórica de los eventos resulta indispensable para la significación del imaginario social fronterizo representado en *Acteal* y *Mujer*. Ambas obras llaman la atención a la memoria colectiva del imaginario social fronterizo del norte y sur del país y nos recuerda de los nexos que tal imaginario mantiene con la construcción histórica de la identidad nacional mexicana. La violación de los derechos humanos producida por la pena capital en *Mujer* y la matanza de los indígenas de Chiapas en *Acteal*, puede ser reconocida en el performance de los actores sociales representados en ambas obras quienes directa e indirectamente participan en la memoria colectiva del imaginario social fronterizo.

En el estudio sobre el referente específico del *Teatro Documental Latinoamericano* (2007), Silka Freire explica que la efectividad de este teatro radica en el estilo narrativo donde los receptores de la obra pueden fácilmente identificar el conflicto social que forma parte de un “extratexto [que], permite la creación de un universo discursivo pseudo-ficcional, donde la ficcionalidad se origina en la hábil disposición de mecanismos recreativos de diversos centros temáticos que tienen un aval histórico y, por lo tanto, el reconocimiento público de *haber sucedido* y ser parte constituyente de la historia comunitaria” (84). Asimismo, Silka establece que el “discurso ficticio puede ser un potente instrumento para acercarse a la verdad, o al menos demostrar que la misma no se legitima por la narrativa histórica aceptada tradicionalmente” (86). De tal forma, el elemento de ficción presente en la narración de los personajes asesinos sobre hechos que en realidad ocurrieron resalta las similitudes entre los discursos de verdad y ficción con lo que abrimos nuestro argumento sobre la desnaturalización de la violencia cotidiana en el imaginario social fronterizo en las obras de Malpica y en Mandujano.

La temática de la violencia de la frontera norte de México se desplaza hasta la centralidad geográfica del Distrito Federal donde Antonio Malpica ha radicado desde su nacimiento el 8 de

marzo de 1967 hasta la época actual. Este autor, a diferencia de Mandujano, ejemplifica la diversidad de la procedencia de los dramaturgos que han escrito sobre la frontera a pesar de no ser originalmente de dicha zona y que además habitan en la capital del país. El drama de Malpica utiliza la historia migratoria de los mexicanos indocumentados que viajan hacia la frontera norte de México. Sin embargo, no ahonda en las vicisitudes de viaje o el cruce hacia los Estados Unidos, sino que el drama atañe a la represión y castigo del sistema de la pena capital impuesta por el gobierno estadounidense. De tal forma, el tema de *Mujer* coloca a Malpica como parte del grupo de la dramaturgia de la frontera norte, cuya constitución de sus autores es tanto local como transnacional. Con esto se demuestra el carácter global indicado por Mijares con respecto a la composición de dichos autores, quienes han decidido adscribirse al imaginario del norte desde sus propios espacios de acción localizados fuera del territorio físico de dicha frontera, corroborando asimismo que este colectivo “no es un fenómeno unívoco, sino que está constituido por un archipiélago de creadores” (*Dramaturgia del norte* 59). Autores como Malpica ha enriquecido el concepto inicial y más tradicional de lo que era considerado como teatro fronterizo del norte a finales del siglo XX.

Malpica proporciona a su monólogo *Mujer* una visión capitalina sobre la violencia de la pena capital en la frontera México-estadounidense. El discurso dramático elaborado en este monólogo abreva fuertemente de la experiencia del autor alcanzada tras su respetable trayectoria como escritor reconocido en los géneros de teatro y novela en México. En 1994 con *¡No creas lo que ves!* Malpica obtuvo el Premio Nacional en Teatro y Dramaturgia. En el 2002 recibió el Premio Nacional de Obra de Teatro para Niños con *Mozart a través del espejo* y el Premio Nacional Manuel Herrera de Dramaturgia con *Blanco y negro*. Ese mismo año ganó el Premio Novela Breve Rosario Castellanos con *La nena y el mar y Los elementos del jazz*. Con su novela

*Semana holandesa* recibió el Premio Nacional de Novela Emilio Rabasa en el 2005. Además, ha obtenido dos veces el Premio Gran Angular por sus novelas *Ulises 2300* (2003), *El nombre de Cuautla* (2005) y *La torre y la Luna* (2011). Entre sus premios más recientes en narrativa se encuentra el premio White Ravens otorgado por el programa International Youth Library en Alemania 2013. Malpica ha recibido un total de 15 premios nacionales e internacionales en las categorías de teatro y novela en cuyos texto se destacan temáticas enfocadas a la literatura infantil y ciencia ficción. Con su incursión en el estilo documental del teatro fronterizo destaca su versatilidad en la elaboración de la temática realista en la trama del monólogo *Mujer on the border* (2005), ya que en esta obra Malpica explora la construcción social con la que se circunscribe el proceso de la pena de muerte en ambos lados de la frontera norte de México y Estados Unidos. A través de la explicación anecdótica sobre el ritual para la fabricación artesanal de piñatas, la protagonista se dispone a develarnos las diversas capas del proceso jurídico sobre la pena capital que se aplica al porcentaje de latinos encarcelados y sentenciados por crímenes de causa circunstancial en territorio estadounidense. La narración proviene desde el punto de vista de la protagonista Leticia—una boticaria zacatecana y madre de Rodrigo, su único hijo quien cruza la frontera México-estadounidense de manera ilegal. El conflicto se desarrolla en torno al proceso de la sentencia de muerte y el ritual de la ejecución de Rodrigo bajo el poder del gobierno norteamericano. El texto señala directamente la falta de honestidad y justicia en el sistema carcelario estadounidense, pero también devela el tipo de relaciones de poder reproducidas por individuos de sectores marginales en México como una consecuencia de la violencia extrema del performance de la pena capital.

En contraste con los temas para jóvenes y ciencia ficción, predominantes en la mayoría de los textos de Malpica, la obra literaria de Héctor Cortés Mandujano apunta hacia la realidad

inmediata del problema social de los grupos indígenas en México. La perspectiva de un grupo socialmente marginado de la obra de Mandujano pertenece al contexto inmediato de la frontera del estado de Chiapas, lugar que nutre su experiencia cotidiana desde su nacimiento en la finca El Ciprés del municipio de Villaflores. Desde el espacio sureño de Chiapas, Mandujano se ha establecido como escritor fronterizo de teatro y novela corta, cuyo rigor escritural es reconocido en el resto del territorio nacional. La preocupación temática sobre grupos marginales del sur de México se advierte con la puesta en escena de una de sus primeras obras en 1986 titulada *Tres niños muertos*. Bajo el género narrativo, Mandujano fue merecedor del Premio Nacional de Novela Breve Emilio Rabasa por *Vanterros* así como del Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos con *Aún corre sangre por las avenidas*, ambos premios recibidos en el 2004. Entre los textos dramáticos que han sido seleccionados como muestras nacionales de teatro se destacan las obras: *La muerte, esa bestia negra* (2000), *Acteal, guadaña para 45* (2005), y *Carmen y el Cadejo* (2008). El éxito de las obras de teatro y novela de Mandujano adquieren aún más relevancia cuando se toma en cuenta la marginalidad que generalmente mantiene la literatura del sur de México en comparación con los niveles de visibilidad otorgados a los textos producidos por autores del centro e inclusive del norte del país. Edgar Chías llama a Mandujano el teatrero del sur e identifica su dramaturgia por el contexto y realidad fronteriza que este autor apropia para convertir su propia obra en parte de la “tradición de la resistencia obligada en esa porción del país” (Preámbulo, *Paso de Gato* 49). En su obra *Acteal, guadaña para 45* del 2005, Mandujano revisa los intentos de genocidio históricamente ejercidos contra los grupos indígenas en el estado de Chiapas.

A pesar de que los dramas de Malpica y Mandujano señalan características específicas del tipo de performance de violencia extrema tanto en el norte como en el sur del país esta



realidad también funciona como representación particular de la historia general de México. En la reconstrucción dramática de la matanza de Acteal—ocurrida en 1997 y que continúa impune hasta nuestros días—Mandujano presenta el evento a través de la polifonía de personajes que exponen la visión tanto de víctimas como de victimarios. Mientras que en contraste, el monólogo de Malpica demuestra la dicotomía víctima y victimario por medio de un personaje único que sirve para ejemplificar la múltiples voces de los mexicanos que ante la falta de apoyo del gobierno del país deciden viajar a los Estados Unidos convirtiéndose en víctimas de los procesos de migración. La protagonista en el monólogo *Mujer* expone sobretodo las interacciones en que las personas que se quedan en México viviendo en un estado de pobreza terminan reproduciendo el performance de violencia de la pena capital en un contexto ilegal convirtiéndose asimismo en victimarios.

En los textos dramáticos que aquí estudiamos el tema de la justificación que los personajes homicidas argumentan sobre el asesinato de otros individuos se convierte en uno de los rasgos más representativos en el tipo de teatro que intenta reflejar la violencia en la convivencia diaria en el imaginario social fronterizo. En esta visión se muestra un desencanto de la sociedad civil con respecto al papel que tienen las instituciones del Estado dentro del funcionamiento de los mecanismos de corrupción que son reflejados en el escenario teatral a través de la reproducción constante del uso de extrema violencia física como uno de los síntomas del carácter liminal del espacio fronterizo. Si consideramos los textos de la literatura dramática de Malpica y Mandujano como una síntesis de la experiencia humana distintiva del espacio y época actual de la frontera norte y sur del país, entonces, la violencia extrema que surge en estos lugares ya no se constituye como un simple recurso efectista sino como mecanismo primordial para la exposición de la realidad inmediata de dicha sociedad. Tanto *Mujer* como *Acteal* son

obras en las que se documentan eventos específicos del diario devenir fronterizo a través del uso de las características principalmente asociadas al teatro documental. En nuestra definición de la expresión singular del teatro fronterizo empleamos algunas observaciones de Susana Báez Ayala que, junto con otros críticos del teatro contemporáneo del norte, han denominado al teatro de frontera como “dramaturgia social o teatro de insurgencia civil de México” (“Los colores del amanecer” 261). Este tipo de literatura dramática busca provocar la reflexión en los receptores de las obras desde la óptica de todos los personajes involucrados en el desarrollo de la trama:

En el drama documental se visualiza a los actores: mujeres asesinadas, familiares de las víctimas, a los victimarios primarios—es decir los asesinos—y a los victimarios secundarios o las instituciones en donde priva la impunidad, la sociedad local y nacional e intenta mostrar sus actos de forma dialógica [para] indagar en los discursos y prácticas de cada actor social. (Báez Ayala 261)

Tal exposición de las relaciones entre víctimas y victimarios se presenta como una denuncia de la participación global de los individuos en la construcción y perpetuación de actos de extrema violencia en las fronteras del país. Este carácter de denuncia del teatro fronterizo revisa los hechos reales ocurridos en un sector determinado de la nación para presentarlos desde la perspectiva de los asesinos quienes sugieren la construcción social de la violencia como justificación para la transgresión de derechos humanos.

La revisión de los hechos en los crímenes del espacio fronterizo que se retratan en los textos que seleccionamos de Malpica y Mandujano parten de la estética del teatro documental latinoamericano popularizado en México a través de la dramaturgia periodística que se identifica en *Pueblo rechazado* y *Compañero* de Vicente Leñero. Pedro Bravo-Elizondo señala que el

teatro documental latinoamericano reproduce los dos objetivos básicos del teatro documental europeo de Piscator y Brecht en el que se busca:

Entregar los resultados de la investigación histórica hecha por el autor y crear una reevaluación del hecho histórico en el auditorio [o lector], pero a la vez, éste duplica una realidad concreta y palpable de nuestra América: oprimidos y opresores; esclavos y amos; colonialismo e imperialismo; dependencia e independencia. (*Teatro Documental* 28)

Esta dicotomía es relevante para nuestro análisis acerca de la perspectiva del personaje transgresor de derechos humanos en el teatro del norte y sur del país ya que tanto el sicario como el verdugo se identifican a sí mismos como víctimas y victimarios de su sociedad. Ambas figuras nos exigen reflexionar sobre las diferentes maneras de pensar en el imaginario social fronterizo. Rascón Banda, al analizar el teatro de la frontera norte de México, señala los tipos de dualidades que permanecen en tensión cuando hablamos de fronteras ya que en el momento de visualizar este espacio social no sólo reflexionamos sobre los límites geopolíticos “donde la patria comienza y donde termina la vida, [pero también] hablamos de dos encuentros permanentes, de dos diálogos, de dos intentos de convivencia” (“El teatro que vino del norte” 175). Al destacar las relaciones de poder entre los personajes de las obras de Malpica y Mandujano como uno de los elementos más significativos del teatro fronterizo identificamos el tipo de homicidios en estas fronteras como un elemento performativo de las acciones cotidianas entre víctimas y victimarios. El énfasis en las acciones de la vida diaria desarrolladas en este tipo de espacio social coloca a los textos *Mujer y Acteal* como parte de un tipo de teatro documental que mira de frente a su realidad inmediata para crear la dramaturgia particular de la frontera de México denominada por

Rascón Banda como “espejo de la realidad que convierte en metáfora lo que es la cotidianidad. Teatro es acción y conflicto. La frontera es conflicto en acción” (176).

El conflicto social producido por los homicidios de violencia extrema que diariamente marca la vida en las fronteras de México es un elemento fundamental en las obras de Malpica y Mandujano y esto, a su vez, identifica a *Mujer y Acteal* como dramas fronterizos. La clasificación de autores de dramas fronterizos abarca desde los escritores que radican en el norte o sur de México hasta aquellos autores ubicados en el interior o centro del país, quienes deciden exponer la violación de derechos humanos que ocurre en las fronteras. En uno de los intentos por clasificar a los autores de la frontera norte de México, Rascón Banda establece tres grupos principales de autores: “los que viven en y hablan sobre la frontera, los norteños que restablecidos en el Distrito Federal mantienen una temática fronteriza, y aquellos que radican en el norte pero se dedican a temas distintos a su inmediatez geográfica” (*El teatro* 178). Por otra parte, Hugo Salcedo realiza una categorización de la dramaturgia producida en el norte de México denominando al nuevo teatro de dicha región como el “teatro del fin del siglo” (“¿Existe un nuevo teatro en México?” 1997). En la definición que hace Salcedo sobre el teatro del fin del siglo podemos identificar conexiones directas con el teatro documental del norte de México que se ven reflejadas en el uso del comentario periodístico como punto para el desarrollo de la historia teatral. Según Salcedo este tipo de dramaturgia presenta “aproximaciones que viajan desde los hechos inmediatos y cotidianos, desde los sucesos que aparecen en la nota periodística, hasta ejercicios de auténtica crítica histórica, sincrónica, que permite la valorización o revalorización de diversos pasajes en el devenir de nuestro país” (“¿Existe...?” 88). El conflicto teatral desarrollado en *Mujer y Acteal*, parte de los hechos reales de dos eventos en los que se reformula el performance de la violencia extrema presentada a través de la perspectiva de

torturadores y asesinos que desde las fronteras del país cuestionan los discursos sobre la integración de las razas en el territorio tanto nacional como transfronterizo de México.

*MUJER ON THE BORDER (EL LLANTO DEL VERDUGO)*

“The answer is, kill him kindly and apologetically, if possible without consciousness on his part. Let him go comfortably to bed expecting to wake up in the morning as usual, and not wake up” (Malpica 2). Con esta cita introductoria tomada del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw, la obra de Antonio Malpica *Mujer on the Border (El llanto del verdugo)* del 2005 posiciona al público o lector en la perspectiva del verdugo desde el inicio del texto. El drama consiste en un monólogo que se desarrolla a través de un acto único y que mantiene como primicia el debate ético y político de la aplicación de la pena de muerte. La referencia textual que procede directamente del manuscrito de Shaw *Capital Punishment* publicado originalmente en 1948<sup>4</sup>, comunica no sólo el dilema contemporáneo de la legalización del asesinato justificado por parte del gobierno de los territorios en el sur estadounidense sino que también brinda un comentario sobre la normalización de dicha forma de violencia aplicada sobre los cuerpos de los condenados y que transversalmente se ha mantenido vigente en distintas épocas y sociedades del mundo. La trama de la obra se desarrolla desde el espacio privado de la casa de la protagonista Leticia que se localiza en un pueblo cualquiera del estado de Zacatecas, México. El drama muestra el proceso por el cual Leticia se convierte en la asesina de Mister Reynolds, un hombre norteamericano quien es el dueño de la farmacia donde la protagonista trabajó durante catorce años como boticaria. Este acto se convierte en una manifestación contestataria de lo que Leticia

---

<sup>4</sup> Aunque George Bernard Shaw es generalmente conocido por sus obras de teatro de contenido socialista, su afiliación a la sociedad Fabiana y sobretodo por su obtención del Premio Nobel de Literatura en 1925, poco se menciona sobre el texto de este dramaturgo plasmado en *Capital Punishment* donde expresa su pensamiento a favor de la pena capital como medio para el exterminio de personas criminales.

considera como una forma más de la injusticia devenida por parte del gobierno estadounidense el cual impone la pena de muerte contra la vida de su único hijo Rodrigo. Esta violencia contiene repercusiones transnacionales que afectan la vida cotidiana de las personas que habitan todo el territorio mexicano. La centralidad de la violencia contenida en el performance de la ejecución de la pena de muerte demuestra sobretodo la impracticabilidad de las leyes a favor y en contra de este tipo de castigo. Por un lado, se devela cómo la legalidad de la pena capital en los Estados Unidos no conduce a la obtención de justicia, ya que el homicidio de cualquier persona independientemente de que sea culpable o inocente de algún crimen es realmente una violación al derecho a la vida estipulado en el artículo tercero de los derechos humanos universales y por lo que se convierte en un acto de venganza enmascarado de justicia. Por otra parte, la obra demuestra que la abolición de la pena capital no avala la formación de justicia ni tampoco garantiza el respeto de la vida de otros seres humanos en México, en cuyo territorio se continúa ejerciendo de manera extraoficial la pena de muerte a pesar de que la aplicación de la misma ha sido legalmente abolida desde el 2005.<sup>5</sup>

Desde la perspectiva de Leticia, *Mujer on the border* hace una referencia directa al debate de la ejecución de personas inocentes desatado a raíz de la publicación en el 2000 del informe de James S. Liebman *A Broken System: Error Rates in Capital Cases, 1973-1995* en donde se demuestra el porcentaje de error en miles de casos sentenciados a la pena de muerte en los Estados Unidos. Los resultados del estudio realizado por Liebman, Jeffrey Fagan y Valerie West contienen la investigación sobre los casos de prisioneros inocentes que entre los años 1973 a 1995 fueron ejecutados debido a errores cometidos durante el proceso de los juicios en diferentes cortes estatales y federales del país. Liebman indica que el problema principal en el debate sobre

---

<sup>5</sup> “Véase La Pena de Muerte en el Mundo, México y los instrumentos multilaterales por su abolición”, <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/spe/SPE-ISS-06-09.pdf>.

la pena de muerte en los Estado Unidos es que constantemente se ejecutan personas que son inocentes. Esto se debe a que más de la mitad de las sentencias son dictaminadas en base de cantidades alarmantes de persistentes errores y fraudes en el proceso de los juicios. A lo largo de los 23 años de tal estudio se concluyó que a nivel nacional existe un margen de error del 68% en las sentencias de la pena capital, lo que significa que en las cortes se encontraron que 7 de cada 10 de las miles de sentencias a la pena de muerte fueron elaboradas equivocadamente: “high error rates persist over time. More than 50% of all cases reviewed were found seriously flawed. [...] Capital trials produce so many mistakes that it takes three judicial inspections to catch them leaving grave doubt whether we do catch them all” (Liebman 3). Entre los errores más comunes durante el proceso de las sentencias a la pena capital en las cortes se identifican: “(1) Egregiously incompetent defense lawyers who didn’t even look for—and demonstrably missed—important evidence that the defendant was innocent or did not deserve to die; and (2) police or prosecutors who did discover that kind of evidence but suppressed it, again keeping it from the jury” (Liebman 3).

Los datos específicos que se destacan en el monólogo de *Mujer* acerca de los resultados del estudio de Liebman no sólo cumplen la función de informar al público o lector sino que también esta información sirve como reflexión acerca de la acción social con respecto al debate general de la justicia realizada a través de este tipo de sentencia. El aumento de la detención y encarcelamiento de los inmigrantes indocumentados en los EE.UU. se valida por medio de la creación y mantenimiento de leyes estatales que en el sur del país construyen la criminalización de la figura de los inmigrantes indocumentados lo que finalmente conlleva al aumento de la vigilancia de todos los latinos independientemente del estado legal o ilegal de su residencia en el país. A través de la conversación de Leticia con Raúl, se presenta la intertextualidad del

monólogo *Mujer* con el documento legal estadounidense en donde la protagonista hace una referencia directa al reporte de Liebman sobre la pena capital:

El estudio Liebman. Casi me lo sé de memoria. Este señor revisó casi seis mil casos de pena capital, sentenciados entre 1973 y 1995, con la esperanza de encontrar alguno con error. ¿Sabes cuántos casos encontró con fallas, cuántos casos que la corte se vio forzada a re-sentenciar? El sesenta y ocho por ciento. Casi cuatro mil personas habrían sido enviadas a morir, sólo porque el sistema de justicia gringo no es perfecto. (*Reflexiona*). Yo tenía la esperanza de que Rodrigo estuviera metido en ese porcentaje. Y el problema es... que nunca lo sabremos, Raúl. Casi estoy segura que el juicio de Rodrigo fue una porquería. Ni siquiera es culpa de la corte, de los Spencer o de las leyes de los Estados Unidos. Es un problema tan viejo como el mundo. Yo nunca pude juntar para pagarle un buen abogado a mi hijo. Si tienes para comprar tu vida... te salvas; si no... (*Reflexiona*). El hijo de puta que defendió a Rodrigo se atrevió a llegar con aliento alcohólico una vez al juzgado. El pendejo no fue capaz de conseguirle una cadena perpetua a mi hijo; ya no digamos su libertad. [...] Si lo hubiera visto un buen abogado.

(Malpica 25)

La temática central de la obra trasciende el espacio temporal de México y Estados Unidos ya que es un problema prevaleciente desde las sociedades del mundo pre-moderno hasta la realidad actual del imaginario social en ambos lados de la frontera norte. Los datos presentados en el estudio de Liebman, se confirman como una constante en el país norteamericano sin presentar ningún tipo de progreso sustancial para la abolición de la pena capital hoy en día. En el reporte mundial de *Human Rights Watch* del 2013, el apartado sobre los Estado Unidos informa que a



pesar de las protecciones constitucionales de las que gozan los ciudadanos de este país, se siguen cometiendo serias violaciones de los derechos humanos. Entre las víctimas de estos abusos se encuentran los grupos identificados típicamente como los más vulnerables dentro del sistema carcelario los cuales se tratan en su mayoría de inmigrantes, prisioneros, y minorías étnicas y raciales. El informe indica que:

The US incarcerates more people than any other country. Practices contrary to human rights principles, such as the death penalty, juvenile life-without-parole sentences, and solitary confinement are common and often marked by racial disparities. Increasing numbers of non-citizens are held in immigration detention facilities although many are not dangerous or at risk of absconding. Federal prosecutions for illegal entry and reentry have escalated. (640)

A pesar de que más estados se han unido a la abolición de la pena capital, este reporte establece que todavía queda un largo camino por recorrer en materia de abolición definitiva de este tipo de castigo en el país. Esto se demarca especialmente en los estados del sur que conforman parte del territorio fronterizo con México, como California, donde aun se mantiene vigente la pena capital como estatal. Finalmente, frases como la siguiente: “at this writing, 42 people had been executed in the US in 2012” (640), con las que en el informe se describe al número total de prisioneros ejecutados sólo en ése año arrojan datos preocupantes sobretodo si se toma en cuenta el margen de error en las sentencias a la pena de muerte con las que constantemente se condena y ejecuta a personas inocentes bajo el sistema carcelario estadounidense.

Frente a la inevitabilidad de la ejecución de su hijo quien se encuentra como inmigrante indocumentado, prisionero y sentenciado en una cárcel del estado norteamericano de California, la protagonista reproduce el performance de violencia extrema de la pena capital en un pueblo

mexicano en Zacatecas. Leticia se transforma en el verdugo de Reynolds aplicándole una letal sobredosis en una de las inyecciones de insulina que ella solía suministrarle diariamente. A manera de represalia indirecta por la ejecución de su hijo Rodrigo, Leticia utiliza la inyección como el arma perfecta para asesinar al norteamericano que reside en el pueblo zacatecano de México. La obra da inicio en el comedor de la casa de Leticia que también es utilizado como taller de trabajo para la elaboración de piñatas. En este espacio se desarrolla la mayor parte de la acción en donde la protagonista relata la historia de su hijo, explicando desde que éste decide emigrar hacia el norte, más tarde su estancia en la cárcel como presunto asesino de un norteamericano apuñalado en un bar del lado estadounidense de la frontera y finalmente el monólogo concluye con la descripción de la ejecución de Rodrigo. Leticia no sólo guía al público o lector en su proceso oral de recuperación de la memoria de la vida de su hijo sino que simultáneamente elabora la narrativa de aquellas personas que se quedan en México esperando eternamente el retorno de sus seres queridos. Así, desde la perspectiva de la mujer que actúa como verdugo, la obra logra reconstruir los recuerdos de Rodrigo Hernández y Mister Reynolds que perecen como personajes asesinados en cada uno de los lados dos lados de la frontera México-Estadounidense. Esto nos permite analizar la mentalidad del verdugo como personaje asesino frente a su víctima a través de los procesos culturales de normalización de la violencia en los rituales que acompañan a las acciones cotidianas del imaginario social fronterizo. Así la referencia de esta obra sobre la reproducción de la pena capital tanto en Estados Unidos como en México sirve para dar testimonio de la instauración de una estructura de violencia donde se da paso a la ejecución o performance de la misma como el medio de impartición de un tipo de justicia que únicamente responde a intereses individuales justificados en las fuerzas coercitivas del estado-nacional en ambos países.

El performance de violencia se convierte en el sentido de justicia en su forma más violenta que se ha generalizado en las regiones del sur de los Estados Unidos en donde se exponen las dinámicas de poder ejercidas sobre los grupos marginales representativos de la otredad atribuida a los inmigrantes latinoamericanos indocumentados a quienes no sólo se intenta controlar sino que también se pretende eliminar del espacio social fronterizo. La identidad de personas indocumentadas, quienes comúnmente provienen de una clase social menos privilegiada y con escasos recursos económicos, se incorpora casi automáticamente al imaginario social de la cultura de violencia del espacio fronterizo. En este espacio la acción de asesinar a un individuo no solamente se manifiesta de manera naturalizada por parte de la sociedad civil sino que también se reproduce y legitima a través del sistema de justicia del estado. La aplicación de la pena de muerte se observa en este espacio como el único medio para el restablecimiento del equilibrio de un tipo de castigo que en gran parte de los casos responde a intereses individuales de venganza en lugar de buscar la asignación de penas que eviten el acto de privación de la vida de cualquier individuo como la forma de ejercer justicia en la sociedad fronteriza.

Si bien, la exposición paralela de la pena capital abordada en el drama de Malpica equipara a dos contextos diferentes: la ejecución en la cárcel del estado estadounidense de California del hijo de Leticia y el asesinato del norteamericano Reynolds en el espacio íntimo de su propia casa en un pueblo de México, el performance de violencia de la ejecución de un ser humano se deconstruye a través de la exposición de la venganza de la protagonista convertida en el verdugo mexicano. Así, al borde de la dicotomía víctima y victimario emerge una tercera postura donde ya no se cuestiona la condición humana de uno o el otro, sino que el performance de transgresión se establece en base a una acción de represalia contra un individuo que de alguna forma sea un representante del poder opresor. Por tal motivo, la mimesis del ritual de la pena

capital establece una forma de nivelación del uso la violencia utilizada por el poder Estatal, con la que paralelamente se autoriza a los grupos marginales para realizar un performance de transgresión de los derechos humanos como acción contestataria frente a las fuerzas de control del cuerpo social mexicano.

A lo largo de la obra se plantea el plan criminal de Leticia cuyo performance de violencia la llevaría finalmente a la transformación del personaje como madre abnegada hasta el punto sin retorno en el acto del asesinato de su propio patrón norteamericano. En este proceso, Leticia no describe a su patrón norteamericano de manera negativa ni deshumanizante, sino que más bien se refiere a él como un hombre atento y considerado con las demás personas y con quien llega a entablar una amistad cercana a lo largo de los catorce años en los que trabajó como empleada de la farmacia de Reynolds. Esto se devela al público o lector mediante el monólogo que sostiene la protagonista con Raúl, el mensajero mudo de la farmacia donde trabajaba Leticia. Raúl es el único personaje que se aparece en el escenario a parte de Leticia. A pesar de que Raúl nunca habla durante la obra éste se mantiene siempre atento al relato de la mujer. Leticia le pide a Raúl que le haga compañía después de entregarle las medicinas que necesita para dormir precisamente en el día en que se devela que a la media noche de Zacatecas se llevará a cabo la ejecución de su hijo en la cárcel de California:

¿Por qué no te quedas un ratito, eh? Mira que está lloviendo muy fuerte todavía. Y te pongo a calentar tantito café de la olla que hice en la tarde. ¿Me acompañas con un café de la olla? Claro que me acompañas. Sí. Al fin que Aguirre es rete buena gente. Casi como el Rojo. ¿A poco no? Y eso que ya es mucho decir. ¿A poco no, méndigo gringo era a todo dar? Una vez me acuerdo que me prestó dinero de la caja. Así nomás. Chin, que la abre, que lo cuenta y que me lo da. Y

nunca me lo cobró. Claro que, siendo el dueño, pues cualquiera se da esos lujos. ¿No? Ya me lo imagino refunfuñando allá donde esté, por la novena que le organicé... él que era tan ateo. Sí. Era bien buena gente, pero bien ateo. (Malpica 7)

Es precisamente esta valoración de su patrón ya no como individuo norteamericano de estatuto social y económico superior, sino como un ser humano con el que es capaz de relacionarse a un nivel personal intensifica el elemento de traición y violencia a la ejecución de su crimen. El subtítulo de la obra escrito entre paréntesis “el llanto del verdugo” conlleva así a una interpretación ambigua de la conciencia criminal del verdugo de la violación de la normatividad moral de la sociedad y simboliza también la multiplicidad de referencia semántica del llanto. Este acto no sólo infiere al lamento de Leticia sino que también intenta representar la lamentación por el tipo de simbiosis entre la interacción social de México y Estados Unidos, ya que ambos ejecutan un performance similar de terminación de la vida de una persona que no sólo es inocente pero que también representa al Otro con quien se convive diariamente. La obra devela poco a poco detalles que informan sobre la evolución de la relación entre Leticia y Reynolds. Leticia le explica a Raúl que su patrón norteamericano le había enseñado a leer en inglés para que ella pudiera estudiar los libros de leyes con las que se regulan las cárceles en California. A falta de recursos económicos suficientes para contratar a otro abogado para representar el caso de su hijo, Leticia busca la manera de acceder y conocer por sí misma las leyes norteamericanas con el propósito de encontrar una solución para la defensa de su hijo Rodrigo. En dicho intento, se destaca el proceso de interacción entre Leticia y su patrón por el que se define el tipo de alianza que los unirá a pesar de las diferencias socioeconómicas y culturales existentes entre ambos. De tal forma, se observa el acceso al estudio informal del

idioma inglés en el sistema de interacción social entre la protagonista y el norteamericano con quien intercambia lecciones de inglés por las inyecciones de insulina que diariamente le aplica a Reynolds. Así, el diálogo explica el funcionamiento de los roles de poder entre Leticia y su patrón durante el ritual médico que ésta realiza todos los días con el propósito de ayudar a preservar la vida de Reynolds:

Yo le ponía su insulina y él me daba una clase de inglés. Inglés leído, que era el único que me interesaba. Él me decía que de una vez todo, leído y hablado, pero yo insistía: es que no tengo tiempo, míster. Si algo no tengo, es tiempo. Y él lo entendió. Yo le ponía su piquete de insulina y él me enseñaba. Piquete y lección. Piquete y lección. Hasta me ayudó a traducir varios de éstos (*señala los libros*) al vuelo, para avanzarle más rápido. Bien buena gente. [...] Qué bueno que murió en su cama... bien quietecito. (Malpica 12)

La inversión de la función de este ritual que pasa de constituir una acción dirigida para la preservación de la vida de Reynolds para después convertirse en el instrumento para la ejecución del norteamericano representa la transgresión necesaria para la incursión de la protagonista al estado liminal que conlleva el acto de asesinato. La inyección es en sí el instrumento que funciona como el limen que une a la vida o muerte como las dos posibles opciones que se le administran a Reynolds a través de la insulina. Al suministrarle esta inyección, Leticia se convierte en un personaje marginal que entra en un estado de liminalidad propuesto por Turner. En el caso de Leticia, la ambigüedad contenida en la acción del asesinato de una amistad cercana que en el caso de la protagonista y el norteamericano llega a ser similar a una relación filial, convierte a la asesina en un ser marginal en los términos del ritual de paso propuesto por Turner en su estudio *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Específicamente con respecto a

los principales atributos con que Turner identifica a las personas que se encuentran en un espacio liminal como individuos que son “necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classification that normally locate states and positions in cultural space” (95). Esta ambigüedad cultural de la protagonista se observa en la forma de adquisición del idioma inglés cuyo conocimiento deviene directamente del patrón norteamericano quien representa uno de los elementos fundamentales de la presencia del poder extranjero en el contexto socioeconómico mexicano que la rodea. A través de la referencia a la inclusión de la traducción lingüística del inglés al español en el monólogo, la protagonista ejemplifica el impacto de la cultura norteamericana en el centro del país y con esto también se expone la magnitud de la presencia del imaginario social fronterizo que al mismo tiempo une y divide a México y Estados Unidos. La intervención de los estándares lingüísticos del idioma inglés en la relación cotidiana entre Leticia y Reynolds comunica el modo de interacción entre el centro y la frontera norte reflejado en el uso pero al mismo tiempo rechazo de la lengua extranjera. De esta forma se visualiza la translocación del imaginario social fronterizo el cual transforma la inmediatez local de los habitantes del interior del país, cuyo contexto parte desde los procesos de la región de la frontera norte que aparece conformada como un espacio sociológico y lingüísticamente en conflicto ya que en éste se generan cuestionamientos de valores éticos y morales disímiles en sus políticas nacionales e internacionales sobre la pena capital.

Las acciones que convierten a la protagonista en una asesina iluminan el estado liminal del personaje quien, a pesar de vivir en el interior del país, se encuentra negociando constantemente entre las culturas de dos mundos las cuales al ser enfrentadas culminan en un acto de extrema violencia. En el asesinato de Reynolds, la protagonista no busca realizar un acto

de justicia sino que en realidad realiza una rearticulación del poder ejercido por el estado-nacional. Dicha réplica de la violencia del asesinato se posibilita por medio de un acto de venganza en el que se reproduce el sistema de control penitenciario permisible de la pena capital y el cual es aplicado de manera marginal por Leticia en el contexto transfronterizo México-Estados Unidos imitado en el pueblo de Zacatecas. De tal forma, el performance de violencia que envuelve a los procesos de emigración de los latinos indocumentados en los Estados Unidos se contrasta con el asesinato en México del pequeño empresario norteamericano que ocurre de manera paralela a la ejecución del hijo de Leticia en California, ambas muertes realizadas en condiciones similares con las víctimas adormecidos sobre una cama donde reciben una inyección letal.

Reynolds representa el otro aspecto de la emigración cuyo movimiento se lleva a cabo en dirección inversa de los migrantes indocumentados que viajan hacia el norte. La obra muestra cómo las distintas implicaciones que diferencian a estos dos tipos de migraciones que no solamente consisten en el simple hecho de que el norteamericano viaja al sur para instalarse en una de las zonas rurales del interior de México, sino que también señala los aspectos de diferencia económica y racial que determinan la superioridad de Reynolds en el estatus social del país por lo que, a pesar de su extracción extranjera, no experimenta el tipo de marginalidad producida por la criminalización designada a los migrantes latinos en los Estados Unidos. Sin embargo, el final de este personaje establece la universalidad del destino fatal de la figura del migrante, quien bajo su condición mortal de ser humano al ser asesinado en territorio ajeno corrobora la tendencia xenofóbica de los ciudadanos de cada uno de estos países vertida en el deseo de eliminación de la otredad representada por la figura del extranjero tanto en la región mexicana como estadounidense. La obra explora los aspectos de la emigración de



indocumentados cuyos dramas y existencia en general pasan desapercibidos por muchas personas en ambos lados de la zona fronteriza entre México y EEUU. Se establece la trivialidad del debate sobre la pena capital y sobretodo se expone la nulidad que tienen los argumentos y acciones que ocurren fuera del sector legislativo del estado. Esto se describe a través de las acciones que desde México lleva a cabo Leticia en sus múltiples intentos por lograr la exoneración de la condena a la muerte que le es imputada a su hijo:

Pinche libro de leyes; doscientos dólares me costó. Nueve meses para que me lo mandaran por correo desde Washington. Que sirva siquiera para hacer piñatas. ¿No? Oye... ¿y tú cómo te llevabas con Mister Reynolds? ¿Bien? Qué bueno. Un tipazo. ¿Sabías que él fue el que me enseñó a leer en inglés? No lo hablo nada. Pero qué tal te lo entiendo en la lectura. Mira. *(Arranca una de las hojas de la carpeta y lee con un poco de dificultad)*. “Los abolicionistas... interpretan, del artículo tres, que es un derecho de cada persona... estar protegida en contra de la privación de la vida, en especial los asesinos”. Asesinos con signo de admiración, o sea, ¡asesinos! “Y ... el artículo cinco... que establece que nadie debe ser sometido a un... eh... castigo cruel o degradante”. *(Deja de leer)*. ¿Eh? ¿Qué tal? Tú dirás si sé o no sé leer en inglés. *(Señala las carpetas y libros que están sobre la mesa)*. Todos estos me los eché. Siete años... (Malpica 11-12)

A través del uso de la ironía el monólogo enfatiza la dicotomía entre la protección de la vida de los seres humanos y la pena capital existentes en el libro de leyes estadounidense. Asimismo se expresa la conexión personal que desarrolla la protagonista con el estudio informal de las leyes extranjeras donde se establece la esperanza de cambiar el destino que pondrá final a la vida de su hijo, cuyo impulso ayuda a mantener la tensión en la acción del drama a lo largo de la obra. La

función central que tiene el libro de leyes en el monólogo demuestra las distintas capas socioculturales y la interconectividad con las que éstas construyen los mecanismos del performance de violencia en el imaginario social fronterizo de México. El libro como el objeto de aprendizaje para la protagonista sobre la sociedad norteamericana va más allá de la decodificación del idioma inglés ya que asimismo éste sirve para insertar la narrativa dentro de las densas capas de la burocracia del sistema penitenciario de la frontera californiana. Este proceso es inferido a través de la acción paralela de la creación de piñatas que realiza Leticia a lo largo del monólogo. Finalmente, la función del libro como documento del archivo de leyes en EE.UU. se transforma en un performance de violencia en sí mismo, donde la normatividad judicial se conserva y justifica en la memoria permanente de las regulaciones que permiten las ejecuciones de los prisioneros condenados a la pena de muerte.

Igualmente, se observa la violencia tanto física como epistémica representadas en la modificación del ritual artesanal de las piñatas transmitido a través de diferentes generaciones en la familia de la protagonista. La violencia epistémica de la obra aparece como una forma de invisibilizar al otro, expropiándolo de su posibilidad de representación y esto ocurre de manera bidireccional por parte de la protagonista, quien pasa de ser de víctima a verdugo. Marisa Belasteguigoitia explica que este tipo de violencia epistémica se relaciona con:

La enmienda, la edición, el borrón y hasta el anulamiento tanto de los sistemas de simbolización, subjetivación y representación que el otro tiene de sí mismo, como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su experiencia.

[...] La violencia epistémica se relaciona con la pregunta hecha por Edward Said

“¿quién tiene permiso de narrar?” (“Descarados y deslenguadas” 236-37).

De tal forma, la articulación del drama desde la voz narrativa del personaje de Leticia da

centralidad al estado multidimensional de marginalidad al que ésta pertenece debido a su género y nivel socioeconómico que le permiten mostrar la construcción discursiva de las diferentes perspectivas del acto de asesinar a todos aquellos individuos que simbolizan al carácter maligno del *otro* criminal, extranjero, asesino. Así, la metáfora de las hojas del libro de leyes utilizadas como la materia prima elegida por Leticia para elaborar la piñata que asemeja a la figura de un jugador de fútbol, constituye en sí misma una crítica de la aplicación de las leyes como un medio para la construcción criminal de los inmigrantes indocumentados en el territorio estadounidense. Esta analogía se entrega al público o lector por medio de la narración de Leticia sobre la lesión que frustró el deseo de su hijo de jugar fútbol profesional y lo que se más tarde se transforma en el motivo para el viaje de Rodrigo a los Estados Unidos. El futbolista de papel creado por la protagonista a semejanza de su hijo conforma la idea de la construcción legal del concepto de la inmigración de indocumentados que, a pesar ser una parte esencial de los engranajes del funcionamiento de la sociedad moderna estadounidense, éstos se ven enfrentados al violento proceso de destrucción de sus cuerpos en la extenuante labor física del trabajo que se les asigna a la mayoría de estos inmigrantes. Además, la obra exhibe específicamente la violencia de este sistema en el ámbito carcelario en la frontera estadounidense a través de la descripción del futuro rompimiento físico al que está inevitablemente destinada la piñata. En su conversación con Raúl, Leticia explica el porqué existe la tradición de romper piñatas en México, para posteriormente invalidar el discurso tradicional del sueño americano y su promesa de un final feliz para el destino de los inmigrantes indocumentados en los Estados Unidos:

Hay quienes dicen que romper una piñata es como un símbolo de la lucha del hombre con su destino. El hombre anda a ciegas por la vida. Entonces, a palos, a golpes, a patadas, combate el vicio y la maldad y cuando por fin logra partirle su

madre a la jodida vida, un premio misterioso le cae del cielo. ¿En serio por eso rompemos piñatas? Lo único que sé es que cuando eres niño, quieres ser el más grande, para poder ser tú quien la rompa, pero cuando eres adulto, quieres ser el más niño para poder aventarte al suelo por los dulces. (Malpica 28)

El cuestionamiento de Leticia sobre el verdadero propósito de la violencia implicada en el ritual del rompimiento de las piñatas se infiere específicamente a la destrucción del cuerpo de Rodrigo que sucederá en el momento en que se lleve a cabo su ejecución. Se muestra a la piñata como cuerpo martirizado del condenado que, al igual que la piñata, es construido por un sistema social que determina el control y destino final de su cuerpo. Leticia establece un paralelismo entre el error en el sistema de justicia durante la litigación del caso de Rodrigo y las consecuencias que tuvo el traspie de su hijo en el último tiro de pelota del partido de fútbol en el que se truncó el deseo de éste de escapar de su destino en la estructura clasista de la sociedad mexicana.

Asimismo, con el uso de la metáfora de la piñata rota, Leticia subraya la falta de acción por parte de los abogados y el gobierno estadounidense para evitar la ejecución de Rodrigo al mismo tiempo que señala condena la apatía del gobierno mexicano para la prevención y asistencia de los sectores más pobres de la sociedad quienes son los más vulnerable y propensos a realizar el lamentable éxodo hacia el país vecino del norte:

Y una vez que está rota y vacía... entonces ya no hay nada que hacer... (Mira los libros). Claro que todavía hay algo que hacer. Que se preocupen por los mexicanos presos en los Estados Unidos antes de que les caiga la condena encima; que vean por ellos antes de que caigan presos, cuando todavía son libres y están haciendo esa chamba esclavizante que ningún güero quiere hacer. O lo que es más, que se preocupen por ellos antes de que siquiera se vayan del otro

lado, antes de que se les antoje el *american dream*; para que ni tengan que preocuparse más tarde por caer presos y que los apunten en la maldita lista de la muerte. Eso es lo que se podría hacer. (Malpica 28-29)

A lo largo del monólogo, Leticia realiza una reconstrucción de la memoria de la historia de su hijo por medio de la cual explica las terribles consecuencias que tuvieron para la vida de su hijo la lesión de su pierna en el campo de fútbol. La memoria con lo que se expresa la perspectiva ética y moral de la obra con respecto al nivel de conciencia sobre el acto de asesinato que existe en la aplicación de la pena de muerte: “Y un pinche error de cálculo. Porque si no le hubiera fallado ese tiro en el área, a lo mejor hasta seguiría aquí. Pero por unos centímetros, aquí estamos. Pero eso nunca lo podrán alegar sus verdugos, porque cuando se inyectan cinco gramos de pentotal sódico, con esa precisión, no hay error de cálculo” (Malpica 29). El uso de la ironía en el diálogo de la protagonista enfatiza la tragedia de la historia de Rodrigo quien, al verse obligado a huir del futuro que le ofrecía la limitada existencia de oportunidades de realmente poder avanzar en la escala socioeconómica de su país, decide buscar una alternativa de vida mejor en los Estados Unidos donde finalmente encuentra coartada toda posibilidad de sobrevivencia.

En el monólogo se describe paralelamente la violencia que asemeja a las acciones de las personas en la vida cotidiana del pueblo de México y el sistema penitenciario en los Estados Unidos. Así, la obra va más allá de la simple exposición de la dualidad del momento cuando el verdugo aplica la dosis de pentotal sódico a Rodrigo en la cárcel de California con el acto de Leticia cuando inyecta la dosis letal de insulina a Reynolds en el pueblo de Zacatecas. El drama además enfatiza otros tipo de violencia dirigidos contra Leticia que producen asimismo la necesidad de producción del discurso de la protagonista, el cual, al ser ignorado por el resto de

los personajes mencionados aparece inscrito como una de las formas de la violencia institucionalizada en la estratificación social. Se menciona el aislamiento social que experimenta Leticia como madre soltera quien se ve obligada a invertir la mayor parte del tiempo en las únicas fuentes de empleo para el sostenimiento económico de su familia, trabajando durante el día en la farmacia mientras que de noche se dedica a la fabricación de piñatas en el taller acondicionado en su propia casa. La discriminación sufrida por Leticia y su hijo debido a la carencia de una figura masculina del padre, excluyendo a ambos personajes de pertenecer a la sociedad de la familia nuclear del patriarcado tradicionalmente aceptada en México. Sin embargo, en la complejidad de Leticia observamos como ésta se desplaza en la sociedad como una figura marginal con la diversa movilidad que proporciona su estadía en un espacio liminal conformado por el contexto que requiere su papel como empleada de la farmacia, pero también ésta se encuentra en un contexto como una transgresora de la ley al que es automáticamente incorporada en el momento en que ella asesina a su patrón norteamericano. Es precisamente dicha movilidad lo que la coloca en una categoría distinta al verdugo que trabaja como empleado estatal de la cárcel de California, quien únicamente desempeña el performance de violencia que le exige el cumplimiento de su labor sin tener la necesidad de desplazarse o vivir entre dos mundos distintos del espacio público de la sociedad norteamericana. No obstante, ninguno de estos dos tipos de verdugos son figuras liminales en el sentido estrictamente definido por Turner, ya que ninguno de estos personajes llega a un nivel o estado de incorporación completa al funcionamiento central de sus respectivas sociedades. Ambos permanecen siempre en los diversos niveles de marginalidad dentro de sus respectivas comunidades y aunque sus labores no son esenciales para el funcionamiento de la estructura social su papel es necesario para cumplir con todos los engranajes de los sistemas de violencia desarrollados tanto legal como ilegalmente

en dichas sociedades.

A través de la perspectiva de la boticaria asesina, la obra expone la invisibilidad de la violencia física producida por los efectos de la inyección letal al ser aplicada en los cuerpos de los condenados a la pena capital. Leticia explica tranquilamente a Raúl la función que tienen las tres sustancias que combinan formula de la inyección letal utilizada en California para el proceso de la pena capital: “La primera sustancia, para perder el conocimiento. La segunda, relaja los músculos, colapsa el diafragma y los pulmones. Un último aliento se escapa con violencia, como un ronquido, como cuando oprimes un balón ponchado. La tercera sustancia... detiene el corazón” (Malpica 30). La asesina no sólo explica el efecto interno que producen en el cuerpo de los condenados cada una de estas sustancias, sino que además expresa sentirse orgullosa de haber adquirido este conocimiento a través de sus lecturas del libro de leyes que ahora utiliza como papel para hacer piñatas. La invisibilidad de este tipo de violencia en el performance de la muerte es equiparado a la tranquilidad con la que Leticia relata a Raúl el momento de su crimen al inyectarle la sobredosis de insulina con la que ésta finalmente mata a Mister Reynolds.

Pobre Rojo. Esa noche tenía pensado ver un partido de beisbol... [...] Te juro que no sintió nada... Ya había tenido un infarto, ¿te acuerdas? Yo lo quería al pinche gringo. Y lo quería mucho. Y me dolió en el alma. Lo lloré. Lo lloré como los verdugos de Rodrigo jamás lo llorarán. Tampoco sufrió. Y que conste que yo no lo anuncié en ningún periódico ni hice de ello un espectáculo. Yo no inicié el juego de las venganzas. El juego de las venganzas. Yo no lo inicié... aunque tal vez tampoco lo termine. *(Hasta este momento vuelve los ojos a Raúl. Ahora ya está completamente serena)*. Cuando murió estaba sonriendo, Raúl. No te puedo decir sus últimas palabras... el cabrón las dijo en inglés y para variar no lo

entendí.... Se quedó muy quieto, en su cama. Muy quieto. (Malpica 29-30)

Las acotaciones de la obra expresan el tipo de interacción mecánica que mantiene Leticia con Raúl a lo largo de todo el monólogo. De tal forma, el lenguaje corporal de la asesina son fundamentales para comunicar el estado de conciencia de la protagonista, cuyas acciones se vuelven cada vez más sistemáticas de manera paralela al aumento del contenido dramático de la obra. Esta mecanización se expresa como una de las formas en que la violencia se encuentra insertada en la interacción cotidiana tanto en territorio estadounidense como mexicano y, específicamente, apunta a la naturalización de la violencia perpetrada en el performance de la pena capital del espacio fronterizo de California. Por consiguiente, la perspectiva de la asesina se va desplegando de manera dialéctica en la combinación del contenido en incremento del discurso de violencia contrastado con el lenguaje corporal de Leticia quien termina convertida en una asesina que funciona de manera automática como boticaria durante el día y artesana de piñatas por la noche. Esta polaridad entre la violencia en el contenido del discurso y la tranquilidad de los movimientos de la protagonista a lo largo del drama, claramente sirven como un indicador no sólo de la aparente crisis en el estado emocional y mental de la madre que pierde a su hijo bajo la pena capital. Sin embargo, esto también señala la irracionalidad de la violencia que es producida en torno del proceso judicial de la pena de muerte como forma de justicia del sistema carcelario estadounidense. Finalmente la transformación de Leticia en una asesina, inclina a la obra hacia la construcción dramática de una sentencia en contra de la violencia suscitada a raíz del performance de la pena capital. Claramente se le imputa ser un acto de venganza donde la justicia no es en realidad un elemento que ayude a sobrepasar el estado liminal producido por la circularidad de violencia de la que ninguno de los personajes mencionados durante la obra desean salir. El acto de venganza de la pena de muerte es producido tanto por las autoridades



norteamericanas como por Leticia quien al final de la obra expresa su propósito de vengar indirectamente la muerte injusta de su hijo.

Finalmente, a través de la perspectiva de esta asesina el drama de Malpica demuestra que no existe ninguna persona absuelta de responsabilidad en el proceso de la incriminación y ejecución de la pena de muerte practicada de manera oficial o completamente ilegal. En cualquier contexto todos, los personajes expusieron algún tipo de permisibilidad a la realización del performance de violencia de la pena capital. Escuchamos la última reflexión de la asesina mientras coloca de pie sobre la mesa del comedor a la piñata que fabrica durante el monólogo, comunicándole a Raúl: “Cuánta fragilidad, ¿no crees? Se ve fuerte. Pero sólo hace falta voluntad para romperla. Sólo hace falta ponerse de acuerdo entre varios... tomar un palo y...” (Malpica 31). La obra termina con un escenario fragmentado por las voces de todos los participantes que contribuyen a la ejecución del hijo de Leticia los Estados Unidos. Estas voces de Rodrigo, guardias, doctores, sacerdotes y del verdugo de la cárcel se escuchan yuxtapuestas durante el desenlace de la obra donde sólo queda en el centro del escenario la piñata terminada de la figura humana del futbolista. A pesar de que al final sólo se oyen las frases relacionadas con la ejecución de Rodrigo, el drama demuestra que la fragilidad de la piñata no es una metáfora exclusiva de la muerte del hijo de la protagonista sino que el simbolismo de esta figura también se extiende a la vulnerabilidad de Mister Reynolds quien similarmente al inmigrante indocumentado termina convertido en un chivo expiatorio del deseo de venganza de la protagonista. Asimismo, la figura humana de la piñata revela la ausencia de los cuerpos de los personajes que sabemos que son sacrificados a lo largo de la obra y con esto se exterioriza la violencia epistémica producida a raíz de la invisibilidad de los personajes que han sido asesinados tanto legal como ilegalmente en ambos lados de la frontera del norte de México. La

interacción entre Reynolds y Leticia sirve entonces para exhibir más allá del texto la complejidad de las redes sociales creadas por acciones de violencia y venganza que son efectuadas a nivel regional y transnacional en la interacción cotidiana de la vida real en el espacio fronterizo México-estadounidense.

#### *ACTEAL, GUADAÑA PARA 45*

Más que una revisión histórica sobre la matanza de los indígenas en la zona de Acteal localizada al sur del territorio mexicano, la obra de Héctor Cortés Mandujano relata la constante presencia de la violencia en la interacción entre mestizos e indígenas. Dicha violencia es manipulada por el poder del gobierno del estado-nacional cuya posición en el poder es perpetuada por los grupos civiles y militares que funcionan como parte esencial de la máquina de este gobierno. *Acteal, guadaña para 45* (2005), muestra el sistema detrás de la violenta exclusión de los grupos indígenas que directamente representan las trágicas consecuencias del racismo colectivo en contra de los indígenas tanto de la frontera sur de México como de los inmigrantes provenientes de Guatemala y otros países latinoamericanos. Por este motivo, la polifonía de este drama de Cortés Mandujano señala siempre a la temática de la amenaza de la muerte, pero sobretodo despliega abiertamente la función del sicario desde la perspectiva de este tipo de asesino que asimismo representa a las figuras de los soldados del ejército militar del país. La preocupación temática de la obra, gravita alrededor del debate sobre el problema ético y moral que esta masacre en particular representa en el contexto contemporáneo de la sociedad mexicana, cuyas características comparten una similitud en el tratamiento de los indígenas en la mayoría del territorio latinoamericano. La simultaneidad del impacto y banalización que emergen del resultado numérico de las muertes de los indígenas después de su enfrentamiento contra los

grupos paramilitares del país se convierte en el enfoque discursivo para el desarrollo del drama de Mandujano. La estructura de la obra se divide en un proemio y nueve escenas donde se reconstruyen cronológicamente los eventos alrededor de la masacre. La exploración del drama sobre las perspectivas de víctimas y victimarios de Acteal en el 22 de diciembre de 1997, exige al público o lector ir más allá de la simple exposición de estos eventos. Claramente la obra critica la falta de acción y castigo contra los asesinos de los indígenas y convoca a la memoria colectiva sobre la matanza como una herramienta no sólo para rechazar al olvido de esta injusticia sino también como una forma para la reflexión sobre la responsabilidad civil a nivel local y global que conlleva la transmisión y el conocimiento de este evento de violencia por medio de un medio artístico. El texto de la obra comienza con una referencia textual de una de los cuentos del escritor George Steiner sobre el oficio del poeta a favor de la muerte en que expresa que: “Un poema no sólo no puede impedir una matanza: a menudo sirve para adornarla” (“A las cinco de la tarde”). En su texto sobre el tema de la muerte y el arte, Steiner utiliza el asesinato de García Lorca como ejemplo del beneficio devenido de la violencia ejercida sobre su cuerpo como medio para inmortalizar la imagen del poeta en la memoria colectiva tanto en España como en Latinoamérica. La intención de este ejemplo de Steiner es empleada por Mandujano para señalar específicamente el peligro ético que conlleva la creación del texto dramático convertido en un tipo de manera para diluir la insostenibilidad de la violencia, transformándola así en una expresión bella y por lo mismo tolerable de catástrofes como la masacre de Acteal.

Desde el inicio de la obra, Mandujano articula el sentido de teatralidad en el performance del discurso político del gobernador, quien en el texto es señalado como uno de los personajes directamente responsables por la violencia contra los indígenas de Acteal. De tal forma, el proemio del drama establece la importancia del discurso oficial del estado-nacional en

yuxtaposición con el canto del coro representativo de la voz de los indígenas en el que se narra de forma lírica los efectos de la muerte en los cuerpos de las víctimas de la masacre. Asimismo, la función de este proemio es crucial para la ubicación de la obra bajo la estética postmoderna del teatro fronterizo documental de México. A través de las acotaciones se describe la fragmentación del espacio de la frontera sur por medio de los contrastes entre pobreza económica y riqueza natural de la geografía del estado de Chiapas que aparecen en las imágenes proyectadas en la pantalla que se encuentra colocada al fondo del escenario. Esto, aunado a la descripción del efecto cadavérico producido por la iluminación de las velas en los rostros del grupo de indígenas que se localizan de pie en medio del escenario en el que paralelamente se muestra un video que transmite un reportaje de los noticiarios televisivos del país sobre la inauguración de un nuevo centro penitenciario, en donde se observa el discurso del gobernador sobre los derechos humanos en el estado de Chiapas: “En mi gobierno se respetarán, estrictamente, los derechos humanos. El Estado de Derecho existe para alcanzar el alto valor de la justicia. No permitiré, bajo ninguna circunstancia, que, en mi gobierno, se cometan más injusticias. Nunca más Chiapas será un pueblo sin Ley. Ese es mi compromiso” (Mandujano II). A pesar de que la voz del gobernador no se vuelve a escuchar sino hasta el final del texto con la que concluye la obra, el significado de su discurso adquiere gran relevancia en el proceso del drama para denunciar la responsabilidad del gobierno en la creación del asesino sicario y su performance de violencia respaldado por el poder del estado-nacional. A través del discurso del sicario, se expresa la manera en que el ataque contra la vida de los indígenas de Acteal representa un tipo de violencia extrema con la que se intenta eliminar a este grupo étnico no sólo de manera física sino también simbólica dentro de la identidad nacional del país, la cual se basa fuertemente en el rechazo de la otredad indígena intrínseca en el mestizaje de los mexicanos. Esta negación intenta invalidar

violentemente a la voz de los indígenas de la manera en que Belausteguigoitia formula su definición de la violencia epistémica en el caso de derivando directamente del texto de Gayatri Spivak describe su artículo “Can the subaltern speak?” (1988), al deseo de modificar o eliminar al otro es en sí mismo una forma para “la alteración, negación y en casos extremos como las colonizaciones, extinción de los significados de la vida cotidiana, jurídica y simbólica de individuos y grupos.” (“Descarados y deslenguadas” 237). De tal manera, la obra de Mandujano en su forma de teatro documental fronterizo se convierte en un archivo de la violencia con la que se estructuran los mecanismos de convivencia el territorio mexicano. Más significativamente es el hecho de que, además, este texto forma parte del repertorio con el que se construye y sobretodo se cuestiona a la memoria colectiva tanto de las víctimas como de los victimarios que diariamente participan en el imaginario social de la frontera en el sur del país.

La violencia ejercida por los asesinos se encuentra presente en todos los actos de la obra en los que se marca la acción a partir de los efectos de la violencia física que se expande al espacio simbólico del lenguaje en los diálogos de todos los personajes. El poder derivado del acto de homicidio que ejerce el sicario abarca omniscientemente todos los espacios donde se desarrolla la trama del texto. A pesar de que la figura de este asesino aparece únicamente en la cuarta escena su del texto, éste ocupa una centralidad equivalente a la de las víctimas dentro de la narrativa documental de la obra, ya que en el texto, el asesino funge como el máximo representante del resto de los soldados que participaron en la ejecución de los indígenas. Desde la primera escena se expone la importancia de la idea de la muerte que será provocada por el sicario al llegar al pueblo de Acteal para cumplir su labor de eliminar a los indígenas. La llegada de la muerte se anuncia por medio de la anunciación del grupo de paramilitares que advierte un joven que les advierte a los indígenas de la aldea que la muerte llegará pronto por todos ellos si

no huyen de Acteal antes que los asesinos. Así, el prelude de la intensidad de violencia que se desatará en el lugar se comunica claramente en la primera escena de “anunciación” y en la segunda escena focalizada en la visión de los “niños de Acteal.” La centralidad de la violencia se visualiza en relación a la especificidad del simbolismo del espacio físico de las diferentes zonas en las que toma acción el drama. La perspectiva binaria en la definición de cada espacio aparece en el contraste de imágenes de la tercera escena con las cuales se sirve para dar un salto de la narrativa de la zona rural de Acteal al espacio de la ciudad de capital de Chiapas, San Cristóbal de las Casas. No obstante, con esta dualidad, el drama se aleja de ser únicamente expositivo del típico sentimiento de rivalidad entre modernidad y barbarie para centrarse en el papel de los medios de comunicación de las noticias que reproducen mecánicamente las imágenes de los efectos provocados por la violencia que acompaña al racismo y clasismo heredados desde la época colonial. La disyuntiva entre el diálogo y las acciones del drama tanto en la ciudad como en el pueblo señala los mecanismos de poder utilizados por personajes de diferentes zonas del estado, con lo que se demuestra la compleja estructura del sistema de estratificación social que ha permitido el performance de violencia extrema a través de la perpetuación del discurso racista y clasista que domina en la mal entendida lucha actual de la civilización contra la barbarie.

En todos los ámbitos de la trama, se comunica el deseo de los personajes por anular al otro indígena que ocupa un de nivel inferioridad en la escala social. Así, la obra muestra desde la perspectiva social a la figura del sicario como actor social destinado para llevar a cabo la labor de eliminar la toda forma de representación simbólica de los indígenas en el espacio físico del sur del país. La naturalización de la violencia se ve justificada desde la introducción del discurso de represión emitido por la clase media alta de mestizos contra los indígenas. Se expone la deshumanización de los indígenas y se les niega su participación equitativa en la sociedad como

ciudadanos legítimos del país. De tal manera, la yuxtaposición del diálogo y la imagen de la mujer vieja de abolengo que aparece en la tercera escena contrasta a las imágenes del video que se proyecta nuevamente al fondo del escenario donde se destaca la figura estática del letrero en un casa de madera, en donde se inscribe “Sociedad civil, Paz, *Sona* neutral” mientras que la reportera en el video muestra la noticia de la matanza:

Estamos en el lugar de los hechos, en Acteal. Aquí, la tragedia ocurrió a las 10:30 de la mañana de este 22 de diciembre. La historia ya es conocida: 45 indígenas rezaban y fueron acribillados por la espalda; se dice que los heridos fueron rematados sin misericordia, que a las embarazadas se les abrió el vientre con machetes y que también los fetos fueron ultimados. (Mandujano III)

Durante toda la escena sólo se escucha la voz de la anciana contrapuesta a las imágenes de pobreza y suciedad del lugar que representan a los espacios asignados a los indígenas. El tono de nostalgia por la ciudad con mayor segregación racial expone la añoranza por el pasado en el que los mexicanos mestizos de clase alta solían tener más poder para marginalizar a los indígenas: “En San Cristóbal todo era tan bonito cuando esos mugrosos indios no tenían derecho a subirse a la banqueta. Ahí sí quedaba clara la diferencia entre indio y gente [...] ellos vivían en el monte, como animales que son, y tenían hijos a cada rato” (Mandujano III). El diálogo que emite la anciana mientras observa la noticia de la masacre por televisión se convierte asimismo en un preludio del discurso que reproducirá el sicario a la mitad del drama:

VIEJA: Ah, pero no sé a quién se le ocurrió que ellos tenían los mismos derechos que nosotros (*escandalizada*), qué gran sonsera. Y ahí ven lo que pasa, que se levantan y ahora hasta quieren cambiar la Constitución. Yo no sé cómo es que el gobierno aguanta tanto: si yo estuviera en el poder, desde cuando hubiera

ordenado que entraran a la selva echando bala y matando a todo el que no se hincara y pidiera perdón. Tampoco que los mataran a todos, ¿verdad? Porque las muchachuelitas sirven muy bien para sirvientas. Si no hubiera indias, ¿quién nos ayudaría en el quehacer tan fatigoso de la casa? (Mandujano III)

La perspectiva de la anciana claramente devela la idea de otredad como uno de los factores principales que contribuyen a la falta de validación de los derechos humanos de grupos pertenecientes a etnias indígenas. En la definición de los derechos fundamentales, Carlos Nino establece que el concepto de personalidad moral como aspecto clave para el reconocimiento de los derechos de los seres humanos. Según Nino, la tendencia de las personas de negar de los derechos humanos de ciertos individuos es un comportamiento que se justifica con la idea de que no todas las personas pueden o deben “poseer las condiciones para ejercerlos o gozar de ellos” (*El concepto de Derechos Humanos* 20). La obra de Malpica advierte claramente la problemática esencialista del concepto de la universalidad de los derechos humanos, y expone la mirada de la clase burguesa de la alta sociedad como una visión despectiva y denigrante de los indígenas a los cuales no sólo se les asocia como grupos con condiciones precarias de la vida sino que ni siquiera son reconocidos como seres humanos. La perspectiva de la anciana valida la teoría social del asesino quien muestra su justificación del performance de violencia en la exposición de su experiencia como sicario, lo que muestra en el interrogatorio que un grupo de personas le hace al asesino en la cuarta escena. El proceso de deconstrucción del arquetipo del asesino se configura desde la voz del coro de los indígenas quienes abren la escena con frases que establecen la descripción generalmente aceptada de lo es el asesino como una figura unidimensional representante únicamente de la otredad maligna, impura, abyecta.

CORO (*todas las voces*):



Un asesino es quien tiene amputada el alma  
 de tajo,  
 un asesino es una oscuridad,  
 un atajo  
 donde la luz no se detiene,  
 donde no existe pureza,  
 un asesino es una pistola que no reza. (Mandujano IV)

El uso constante del contraste entre discurso y acción de la obra no sólo contribuyen a la decodificación de la violencia en el espacio del imaginario social del sur del país, sino que a su vez, deconstruyen la definición esencialista de la maldad absoluta con la que generalmente se identifica a la figura del asesino. De tal forma, la caracterización del asesino en el canto introductorio del coro se contrapone a la presencia física del cuerpo del sicario quien aparece de frente al público sentado en medio del escenario. El sicario adquiere aún mayor centralidad al presentarse de frente al público mientras que el grupo de hombre y mujeres que lo interrogan permanecen en la oscuridad emitiendo las preguntas sobre la logística y las emociones relacionadas con el oficio criminal. A través de las respuestas del sicario el público o lector logra adentrarse en la perspectiva del asesino quien intenta desmitificar la imagen de su persona como un ser de otredad por medio de la explicación lógica de su labor en términos de la reproducción automatizada del crimen. Interrogantes como “¿No siente piedad por la gente que mata?” o “¿Qué siente cuando mata?” son respondidas por el sicario con un tono de naturalidad sobre el tema demostrando que tiene por aceptado el papel social que ha decidido desempeñar.

ASESINO: Yo no hago esto por gusto, sino porque me pagan. Mi trabajo es matar, sabe usted, y lo hago con la corrección debida, pues soy un profesional.

Hasta el arma lo dejo a la elección del contratante. Esta es mi chamba y no estoy pa' ponerme moños, porque entonces otro va a hacer mi trabajo y yo me voy a quedar sin cobrar mi paguita. [...] Mire usted: si se mata a algún cabrón o a alguna mujercita con pistola, no es que usted se llene de sangre y vea cómo le explota el cuerpo al que se está usted cargando al otro mundo. No, hombre. Lo único que yo hago es jalar el gatillo, ¿ve usted? (*Mima el movimiento.*) Pongo el dedito en el gatillo y jalo. Eso es todo. Haga de cuenta que si apunto al cielo no pasa nada, si le apunto a un árbol le quito un pedazo de cáscara, si le pego a un hombre le quito la vida. Pero hay tanta pinche gente en el mundo que ni matando a 45 diario se acabarían. Esa es una de las ventajas de este trabajo: siempre va haber a quien matar. La desventaja es cuando pone usted el cuerpo, cuando hay que matar con cuchillo o con machete; ahí sí se ensucia uno de sangre y la ropa ya no se la puede uno poner otra vez, pero con usar una ropita vieja y bañarse, ya queda uno listo pa' otra. (Mandujano IV)

La obra señala la necesidad del asesino como figura para canalizar el deseo de violencia o maldad contra otros seres humanos con lo que se logra preservar la estabilidad de la sociedad fronteriza de México cuya funcionalidad se basa en una forma dialéctica de la violencia entre las víctimas y el sicario como medio de control del intercambio de poder en la interacción cotidiana de la zona. El diálogo del asesino expone la definición de su trabajo como sicario a manera no sólo de justificación de la importancia de su labor como un elemento crucial para el funcionamiento de la estructura social, sino que también se subraya la complicidad del resto de las personas como participación clave en el proceso de posibilidad de la violencia:

ASESINO: Yo soy un profesional de la muerte. Yo mato porque hay alguien que

quiere matar y no se atreve. Yo jalo el gatillo por el otro, los otros, los verdaderos asesinos. Yo mato para que ustedes tengan periódicos, programas de televisión y de radio que vender. Ustedes me necesitan para sus libros, sus películas, sus obras de teatro, sus investigaciones. Casi podría decir que ustedes me justifican y me ayudan a jalar el gatillo. Yo no soy menos asesino que ustedes. Si les hago caso en eso de que todos somos seres humanos, que todos pertenecemos a la misma raza, entonces en Acteal todos somos asesinos y todos somos víctimas: nos hemos muerto y nos hemos matado, pero somos lo mismo. (*Transición, coqueto, con un guiño.*) Ta chingona la idea, ¿no? (Mandujano IV-V)

Al comparar víctimas con asesinos, la respuesta del sicario problematiza la dicotomía víctima-victimario como dos entidades separadas. Asimismo, por medio de la desmitificación del sicario se expone que la figura de este asesino no funciona de manera completamente independiente de la sociedad, sino que por lo contrario, es la misma estructura social lo que le otorga una labor que reproducir. El oficio del asesino aparece entonces como una parte integral de la cultura de la comunidad y en el sistema del gobierno del estado-nacional. Sin embargo, la violencia de su labor debe ser omitida en el discurso oficial del espacio fronterizo y esto convierte a la figura del sicario en un personaje de mayor marginalidad. A mayor marginalidad menor es la movilidad del personaje entre la diferentes esferas del espacio social fronterizo. El sicario se desplaza en varios círculos de la sociedad pero su interacción con los personajes es limitada por su papel como asesino a sueldo. Finalmente, en la séptima escena la acción dramática vuelve al tema inicial del texto sobre la responsabilidad ética del artista con respecto a la reproducción de la violencia. El reporte de los daños después de la masacre ahora es reconstruido a través de la lente de la cámara fotográfica de un nuevo personaje cuya centralidad en esta sección simboliza a los actores

sociales que se han encargado de difundir y reelaborar la narración de la matanza de Acteal. Así el fotógrafo se desplaza ente los diferentes medios difusores de tal noticia como los reporteros y los artistas que pueden pertenecer a cualquier expresión cultural de la sociedad mexicana. El fotógrafo es el único personaje en movimiento mientras que toma fotos de los cadáveres y el resto aparecen estáticos y en silencio durante toda la escena en que se desarrolla el breve monólogo del fotógrafo. Repentinamente, el personaje detiene su labor y habla para sí mismo explicando su trabajo: “Mi oficio es retratar, busco tomar un instante y volverlo eterno. ¿Qué pongo yo? Mi ojo, mi dedo, el conocimiento técnico, pero de mi pericia depende que la mujer bella lo sea más. Un poco más de luz, algo de sombra, puede destruir lo maravilloso de una imagen. Yo decido, además, qué parte del todo puede ser una buena composición” (Mandujano VII). El fotógrafo explica su función en la estructura de la sociedad de manera similar a como lo hizo el sicario, pero a diferencia de éste el fotógrafo sugiere una identificación de su labor con el oficio del dramaturgo:

FOTÓGRAFO: ¿Qué soy en este momento? El rey de la tragedia, el que decide qué verá el público mañana, el que ayudará a que despierte la rabia o la conmiseración o el morbo. Pero hay los que manipularán este hecho [...] ya no serán estos cadáveres, sino discursos, reportajes de televisión, primera plana de los periódicos, canciones, cine, teatro. Y el público se acercará a estos hechos -a la película, a la obra de teatro- y pensará que esa es la realidad, que eso es Acteal. Los muertos, su dolor, sus cuerpos acribillados serán sólo referencia. (Mandujano VII)

La referencia específica al uso de las manos y los dedos para realizar los respectivos trabajos del sicario y del fotógrafo expresa la dualidad en la función creativa del artista que reproduce el tema

de la violencia corriendo el riesgo de llegar a exaltar o embellecer un acto terrible a pesar de que sólo se tenga la intención de denunciar su repudio. Teniendo en cuenta este debate ético y moral del artista, la obra de Mandujano omite la utilización de elementos que muestren literalmente la reproducción de la sangre o heridas en los cuerpos con los que se representan a las víctimas. En cambio se recurre al empleo de objetos de uso diario cuya significación ha sido alterada, adquiriendo asimismo una connotación de la memoria de violencia cotidiana contra los indígenas. De tal forma, el elemento reflexivo de la obra se expande hasta la autocrítica y por medio del cuestionamiento inicial de las interacciones sociales que desembocaron en el acto de la matanza de los indígenas, asimismo la obra condena los múltiples niveles de complicidad de los individuos en todos los sectores culturales que contribuyen a la fabricación y perpetuación de la violencia del país.

Sin duda el texto se mueve sobre a frágil línea que divide la frontera entre el efecto de la estética del arte comprometido y la creación propagandística del impacto de los asesinos a sueldo que rondan entre la gente civil disfrazados de policías, guardias, o soldados del ejército nacional. Sin embargo, el discurso auto-reflexivo de la obra no cambia la falta de subjetividad de los indígenas quienes inclusive en el drama de Mandujano terminan reducidos a un grupo de personas marginales que es masacrado. Ninguno de los personajes tiene nombre y los indígenas sólo son identificados al final de la trama por medio de los números que se les asignan a sus cuerpos después de sufrir la masacre. Esta decisión del autor responde a la estética del teatro documental fronterizo en el que se conservan ciertos elementos ocurridos en la realidad para la reelaboración de la narrativa del evento factual. La continua acción fotográfica señala la importancia de la conservación de la memoria de la masacre de manera tanto individual como colectiva. Así, a través de la perspectiva del sicario en contraste con los personajes que

participan en la reconstrucción de la masacre, la obra consigue reconfigurar al evento por medio de la transmisión de una experiencia memorial. Bernard Beckerman explica la distinción entre *experiencia teatral* y *experiencia mnemónica* señalando que: “la experiencia memorial no es distinta de la teatral, sino que es solamente una continuación que trasciende el contacto directo con la presentación. La forma de la acción induce la experiencia teatral directamente, pero tiene un efecto indirecto en la experiencia mnemónica” (*Dynamics of drama* 157). Por otra parte, Fernando de Toro en su libro *Semiótica del teatro* indica que la única forma de reconstruir la experiencia teatral es por medio de la experiencia mnemónica, cuya construcción puede ser realizada también si el evaluador del drama, en este caso el fotógrafo, graba las reacciones del espectador o de un grupo de espectadores, generando de este modo su propia percepción de la experiencia teatral en el espectador (185-86). Esto se destaca en el diálogo del personaje del fotógrafo que aparece al final del drama dirigiéndose al público:

FOTOGRAFO: Sería interesante tener una fotografía de ese posible público, pensar que estuviera enfrente, enfocar el lente y pulsar el obturador (*lo hace, de preferencia la foto debe ser polaroid, para que el público se sepa retratado, que vea la fotografía*). Los muertos se fueron al sepulcro del olvido y el público marchará a su casa. Aquí nada ha pasado, mañana habrán nuevas notas, nuevas masacres, nuevas declaraciones (*el fotógrafo da la vuelta, agita la fotografía para que se afinque la imagen y se pierde en una de las salidas*). Yo seguiré tomando fotos. (Mandujano VII)

De tal forma, *Acteal* explora el proceso de memoria colectiva de la masacre por medio de la fabricación de recuerdos que dan visibilidad a las imágenes de los indígenas que desconocemos por tratarse de los momentos en que estaban vivos y convivían con el resto de la sociedad.

Justamente son esos instantes de interacción cotidiana los que intenta recrear visualmente el texto y los mismos que el sicario elije no contemplar antes de cometer la matanza para así evitar humanizar a sus víctimas. Por otro lado, el personaje del fotógrafo opta por romper la cuarta pared, obligando así al público a reflexionar acerca del contexto de la realidad fuera de la obra de teatro donde los asesinos de los indígenas de Acteal continúan sin castigo.

Finalmente *Acteal* demuestra que de manera similar al sicario, el fotógrafo dispara su instrumento de trabajo contra los indígenas. Así también el dramaturgo utiliza los utensilios de la escritura para transfórmalos en armas o herramientas para la creación de memoria colectiva y cuestionamiento de los procesos de justicia en las fronteras del país. Entretanto, *Mujer on the border*, como parte del teatro fronterizo documental contribuye al cuestionamiento de la efectividad del sistema de justicia y decodifica los sistemas de violencia que se alimentan de un “error de cálculo”. La metáfora de la caída de Rodrigo es una indicación sobre la acción discursiva de la pena de muerte, de cuyo tropiezo se desemboca una serie de acciones violentas cometidas de manera arbitraria contra personajes inocentes que, como chivos expiatorios, por medio de su sacrificio restauran el orden establecido de manera arbitraria y sin justicia por el poder del Estado en el espacio social fronterizo del norte de México. De esta forma, las obras de Malpica y Mandujano corroboran el sentido de objetividad del teatro documental fronterizo, el cual a pesar de retratar una imagen brutal de la realidad de estas zonas adyacentes del país no pretenden cambiar su contexto tal como lo indica Partida Tayzan en “El teatro del norte como artefacto cultural” sobre sus reflexiones del teatro documental que “no intenta transformar al mundo, ni trascenderlo, sino atraparlo, mostrarlo para el conocimiento del otro” (56). El teatro documental fronterizo pretende establecer posibles vínculos de responsabilidad entre el lector y el contexto que dan paso a los eventos de violencia extrema reformulados en las obras. Ambos

dramas se convierten en una herramienta para acceder al conocimiento de la constitución de la subjetividad del personaje asesino a través de lo que se logra realizar una decodificación de los actos de violencia institucionalizada tanto en el norte como en el sur de México.

El carácter documental en el teatro fronterizo de Malpica y Mandujano, deviene de la relación tanto de sus orígenes como del desarrollo de la temática y contenido, los cuales se informan directamente de la redacción periodística sobre dos eventos reales que ocurrieron en la zona del norte y sur de México. *Ateal* y *Mujer* retratan al espacio de las fronteras de México como un imaginario social que se rige por una normatividad moral y ética donde persiste la permisibilidad de la violación de los derechos humanos de grupos marginalizados sin que dicha transgresión llegue a ser castigada oficialmente por las leyes del Estado. Precisamente, son los sistema judicial y militar los que se encargan de articular el exterminio de indígenas y de fomentar la pena capital.

De tal manera, frente a la falta de una condena legal, con la que se dé castigo al represor militar o carcelario, surge la representación del teatro documental fronterizo de Malpica y Mandujano como manera de imponer una condena social a la sistematización de la violencia implantada por parte del poder de Estado-nacional en la frontera de México y la Unión Americana. Sin embargo, además de la condena social que este tipo de dramaturgia pudiera proponer en contra de la violencia institucionalizada, ante todo se destaca la relevancia del análisis específico de la representación de los asesinos que aparecen en ambas obras como vehículos para la deconstrucción de la violencia del poder del Estado. Desde la representación del espacio fronterizo, Malpica y Mandujano exponen interrogantes universales sobre el valor de la vida de los seres humanos a través de una perspectiva que desafía a la intolerancia de los paradigmas de culpabilidad o inocencia con los que se rigen las normas actuales de justicia



aplicadas sobre indígenas y migrantes en México y Estados Unidos.

## Capítulo 2

### Cartografías corporales: masculinidades homicidas del detective y el travestí en la narrativa negra fronteriza

Everyone is a potential murderer –in everyone there arises  
from time to time the *wish* to kill– though not the *will* to kill.

—Agatha Christie

Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en  
ellos se esconde el secreto del mundo.

—Roberto Bolaño

La narrativa contemporánea de las fronteras del norte y sur de México se distingue por la confección de historias con personajes que deambulan en un espacio determinado por el constante cruce y desafío de los parámetros de las relaciones de poder en el performance de género. En el conocido análisis de género de Judith Butler, la idea de *performance* se convierte en un concepto crucial para la interpretación de la identidad de género como un acto performativo construido socialmente. La noción de performance problematiza la rigidez de los roles asignados al binarismo de lo femenino y masculino de las identidades heteronormativas. En la literatura fronteriza desarrollada durante las dos últimas décadas, la caracterización de la violencia en personajes asesinos se establece como una conducta con la que se indica el posicionamiento de la dicotomía de tales roles dentro de un sistema socioeconómico más amplio de representaciones con las que se constituye el espacio físico y simbólico de las fronteras

mexicanas. En este tipo de narrativa persiste la representación del personaje homicida, con lo que se enfatiza la creación y permisibilidad social de crímenes como son el asesinato en primer grado junto con otras formas de violaciones de derechos humanos que se exponen como el tipo de prácticas cotidianas en dicho espacio. Tanto en novela como en narrativa corta, se muestra a este imaginario social a través del despliegue de una masculinidad violenta, la cual es articulada mediante el performance de la identidad género de los personajes que aparecen en el espacio liminal de la frontera el norte y sur del país.

Este capítulo se ubica en la línea de la tradición de los estudios de género y performance, ofreciendo un acercamiento interdisciplinario e intercultural a las representaciones de violencia y masculinidad en la frontera de México. Considero que la noción de performance aporta una terminología útil para el análisis de las representaciones de masculinidades y las narrativas dominantes de violencia como parte de los fundamentos de la identidad nacional. Por tal motivo, propongo analizar la significación de la figura del asesino en la literatura fronteriza del norte y sur de México para alumbrar la relación entre masculinidad y violencia en la narrativa del género negro en la cuentística de Nadia Villafuerte y en la novela policiaca de Vicente Alfonso. Específicamente investigo la manera en que se construye la masculinidad del personaje asesino en la figura del travestí “¿Te gusta el látex, cielo?” (2008) de Villafuerte y en la figura del detective policiaco en la novela *Partitura para mujer muerta* (2008) de Alfonso. Para tal efecto, sigo la estética de la narrativa del género negro fronterizo junto con las líneas teóricas trazadas por Judith Butler para descubrir la función de la violencia en los procesos de la masculinidad como parte del performance de los roles de género que son culturalmente construidos, aceptados y re-presentados por los asesinos en las interacciones cotidianas del espacio fronterizo de México. Asimismo, investigo los mecanismos sociales que posibilitan que el personaje asesino

sea percibido por él mismo y por los demás como un sujeto masculino. Finalmente, analizo la forma en que ambos textos demuestran la utilización de dicha masculinidad como una herramienta para accionar los procesos de permisibilidad de la violencia local característica de la frontera y su expansión global tanto hacia el centro como fuera del país.

Los protagonistas que aparecen en los textos de Villafuerte y Alfonso, habitan las regiones físicas de las fronteras norte y sur de México, cuyos espacios geográficos representan a su vez el territorio ambiguo de la Otredad. La otredad ejemplificada por los personajes asesinos que aparecen en estas narrativas es percibida como un elemento amenazante para la construcción heteronormativa de las identidades de género en todo el territorio nacional. En ambas obras, las transformaciones de la masculinidad provocadas por el dominio de la violencia que atañe a los protagonistas—un travestí y un detective policiaco—problematizan los límites de las construcciones heterogéneas del cuerpo y su performance de género, subrayando así la artificialidad de la construcción identitaria de género. Estos personajes desean escapar del espacio fronterizo pero no saben exactamente a donde ir ni los medios por los cuales huir. La falta de respuestas a estas interrogantes provoca que los protagonistas experimenten sentimientos de violencia que finalmente terminan volcando sobre los cuerpos de otros personajes y éstos junto con los asesinos delinear la construcción del imaginario social fronterizo. Mi entendimiento sobre el concepto de imaginario social fronterizo de México deviene de los postulados sobre el concepto de ‘imaginario social’ propuesto por Charles Taylor en *Modern Social Imaginaries* (2004) y Cornelius Castoriadis en *The Imaginary Institution of Society* (1987). Ambos teóricos analizan la forma en que la gente se explica su existencia en una nación imaginaria y material. Según Taylor, el imaginario social “incorporates a common understanding of a moral order that enables us to carry out the collective practices that make up our social life.

[...] Such understanding is both factual and normative; that is, we have a sense of how things usually go, but this is interwoven with an idea of how they ought to go, of what missteps would invalid those practices” (24). Por lo tanto, en este capítulo utilizo el término del imaginario social fronterizo como referirme al entendimiento de las prácticas cotidianas que se derivan de un sistema moral de violencia histórica de la masculinidad mexicana que actúa como elemento determinante de las dinámicas de poder entre diferentes identidades de género en las fronteras del país.

La relación entre la violencia y el performance de género ha estigmatizado la identidad nacional mexicana desde sus orígenes. Entre los estudios más reconocidos sobre el tema de la identidad nacional de los mexicanos, el ensayo de Octavio Paz en torno a *La Malinche* ilumina la perspectiva histórica con la que hoy se percibe el valor de la imagen de la mujer en los procesos culturales de violencia. Esta visión ha provocado una dicotomía antagónica entre el género masculino y femenino. Paz identifica a esta figura como la amante y traductora del invasor español Hernán Cortes y la establece como la personificación femenina de los conceptos de traición y otredad en la psique de los mexicanos. La connotación negativa de la Malinche forma parte de la construcción socio-histórica del cuerpo de la mujer mexicana y, por eso, cualquier característica relacionada con lo femenino es devaluada en el dominio de la cultura machista con la que hoy aparece definida la identidad nacional. En *The Archive and the Repertoire* Diana Taylor señala las consecuencias de la estigmatización negativa de la figura de la Malinche en el performance de la violencia cultural del país: “despised by Mexican thinkers, she is seen not as the source of mestizo identity but as the origin of Mexican self-hatred and racial violence. [...] Mexicans—because of her—are ‘the fruit of a violation’” (92). A esto, Jean Franco añade en *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, que la construcción de la identidad

nacional mexicana es “essentially a masculine identity because it allegorizes the nation as a son, and the nation’s history as dependence on a traitorous mother who must be violently rejected in order to establish national autonomy” (xix). Debido a la condición de abertura del cuerpo femenino considero la corporalidad de la mujer como una alegoría del imaginario social fronterizo que se representa en las narrativas de Villafuerte y Alfonso en donde la frontera aparece como una región de fisuras geopolíticas e ideológicas, las cuales amenazan constantemente la masculinidad de la hegemonía patriarcal de México. De tal forma, el análisis de la masculinidad que se inserta en la dicotomía víctima-victimario de la figura del asesino en ambas obras funciona como un instrumento para la revisión histórica de los procesos culturales de violencia que se han desarrollado en la estructura social como un tipo de narrativa fundacional tanto en México como en el resto de Latinoamérica.

## HISTORIAS NEGRAS

Gran parte de la narrativa fronteriza del norte y sur de México que se ha publicado desde los años noventa del siglo XX, ha tomado como escenario los espacios que Gerardo Bustamante Bermúdez identifica bajo las temáticas de “la miseria, la migración, el proceso de aculturación o transculturación que suponen las fronteras del norte y sur como una representación de la realidad mexicana. La creciente pobreza, la migración y el narcotráfico se corresponden con el discurso social y económico que conforma la historia contemporánea de México.” (“Escritura de la frontera” 30). Entre los autores más reconocidos como exponentes de dichos tópicos se encuentran: Luis Humberto Crosthwaite, Federico Campbell, Gerardo Cornejo, Heriberto Yépez, Eduardo Antonio Parra, Élmer Mendoza, Ulises Morales, y Rafael Ramírez Heredia. Casi la totalidad de los autores de este listado se han encargado de retratar las experiencias de la frontera

norte de México con los Estados Unidos. Sólo Rafael Ramírez Heredia, el último escritor de este listado y del cual se destaca su novela *La Mara* (2004), ha enfocado su narrativa en la exposición de la vicisitudes del contexto de la vida en la frontera sur de México colindante con Guatemala. Justamente, a partir de la primera mitad del siglo XXI, es cuando se comienza a distinguir la propuesta literaria de un nuevo grupo de escritores nacidos en la década de 1970. Gracias al apoyo cultural y económico de los sistemas de becas nacionales de literatura, los autores de este grupo, han desarrollado una narrativa de estética intertextual e interdiscursiva que dialoga con distintas expresiones de arte al mismo tiempo que rompe con la rigidez de fórmulas, temáticas y estilos de generaciones anteriores, dando así auge a una remodelación del género negro. Debido a la exposición brutal de la realidad, el sentimiento de globalización en el espacio local de la frontera, y la perspectiva cínica de sus personajes frente a la corrupción del poder del Estado, el tipo de narrativa de Villafuerte y Alfonso se ubica dentro de la estética de éste género de la literatura contemporánea de México.

Entre los autores más destacados que acompañan a Villafuerte y Alfonso en el listado de esta generación de narradores contemporáneos del género negro en México se encuentran: Yussel Dardón, Mijail Lamas, Antonio Ortuño, Iris García, Federico Vite, Geney Beltrán y Glafira Rocha. Rafael Courtoisie los distingue por tratarse de autores que no son “‘ni los bárbaros del norte’ ni los hijos o entenados de la llamada generación del ‘crack’” (“El valor del riesgo” 98). Asimismo, Fernando Martínez Laínez afirma que tal tipo de narrativa contemporánea de México: “se aleja de la fantasía para sumergirnos en un mundo brutal, de ruina moral y personajes envilecidos de raíz, donde el naturalismo descarnado de la acción y la fuerza narrativa mantienen el interés del lector por los mecanismos habituales del género negro, que en México está adquiriendo un enorme crecimiento, tanto en calidad literaria como en

autores” (*La Casa Ciega* 12). No obstante, en este grupo de escritores Villafuerte y Alfonso se alejan de la caracterización de la narcocultura, que ha sido establecida como temática central en la narrativa tradicional del género negro fronterizo, para en su lugar presentar al detective policiaco y al travestí como parte integral de los engranajes del sistema criminal producido por parte del poder Estatal y del sector civil de la sociedad. Los personajes dominantes en esta nueva narrativa del género negro fronterizo son creados desde sus propios márgenes geográficos, tanto en el norte como en el sur, los cuales dialogan con estéticas y temáticas exploradas por generaciones o movimientos anteriores pero cuyas propuestas polisémicas definen una narrativa propia. A pesar de que sus textos abrevan de escritores consagrados de diversas formas literarias, los textos de Villafuerte y Alfonso se encuentran más cercanos a la estética reciente del género negro que a otros estilos narrativos contemporáneos, colocándolos así como el par de exponentes más destacados de dicho estilo narrativo. En la distinción de la estética del género negro, Ilda Elizabeth Moreno Rojas indica que este tipo de narrativa se ha convertido en:

Una especie de literatura de entorno ya que existe una gran correspondencia entre los textos literarios y la realidad nacional. Sus relatos permiten la denuncia de lo más sórdido de nuestro sistema y en varios de sus textos los personajes que delinquen son autoridades policiacas, jefes del ejército, políticos, abogados, jueves, etcétera, los cuales incurren en los peores delitos como asesinatos, secuestro, narcotráfico y tortura. (“La perspectiva narrativa” 111)

De tal forma, los textos de Villafuerte y Alfonso exhiben los despliegues de la violencia naturalizada en el espacio fronterizo de México desde la sordidez de la perspectiva de la figura del asesino, que a pesar de su carácter ficcional, demuestra una visión apegada a la realidad del contexto cotidiano de las fronteras mexicanas. Asimismo, dicha representación del asesino



exterioriza las conexiones que el performance del acto de violencia del homicidio tiene con diversas de expresión artística. La intertextualidad discursiva de ambas narrativas con un contexto global de producción cultural ocurre a través de lo que Jorge Ramírez Caro en “Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica” identifica como “interdiscursividad o manifestación heteroglósica o polifónica de los textos que infieren indirectamente a la formación social discursiva y, los cuales son concebidos como la materialización de discursos que mantienen entre sí relaciones múltiples y dialécticas” (146). De tal manera, tanto “¿Te gusta el látex, cielo?” como *Partitura para mujer muerta* demuestran la influencia de la violencia en la estructura de piezas clásicas de música y cine, junto con la intertextualidad de la forma escritural del reportaje de noticias que abreva directamente la práctica laboral de los estudios de Villafuerte y Alfonso cursados en la escuela formal de periodismo en México. Con la incorporación del discurso estilístico de la nota policiaca se constituye un tipo de relato ficcional que cuestiona la veracidad de las noticias sobre los crímenes ocurridos en las fronteras de país, con lo que al mismo tiempo se construye una realidad social a partir del estilo del lenguaje del género negro. Alfonso expresa que su oficio de reportero le permite borrar:

[La] frontera incómoda entre ficción y realidad, las letras son armas cuando se asume que escribir es peligroso. Si no, por qué razón ser reportero en México entraña igual o más peligro que ejercer el oficio en Irak o Afganistán. Ser reportero es peligroso porque se trabaja todos los días con letras, porque se cambia el entorno a fuerza de palabras. Las letras se vuelven armas si nos permiten ver que vivimos inmersos en un ambiente que en muchas ocasiones puede ser hostil, persecutorio, intolerante. Se vuelven armas si nos permiten ver

que muy pocas veces se solucionan los misterios y casi nunca se encuentra a los culpables. (“20th Century Mexican Literature” 1)

Finalmente, la narrativa contemporánea del género negro demuestra al territorio de la frontera como la representación física de la penetración e imposición de ideas extranjeras similar a lo que resulta ser la concepción europea de los derechos humanos implantada en México, en la cual hombres y mujeres gozan teóricamente de igualdad de género. Sin embargo, en ambos textos es precisamente la imposibilidad de la equidad de género lo que impulsa a los protagonistas asesinos a transgredir las normas sociales durante sus interacciones cotidianas con otros personajes. Las narrativas de Villafuerte y Alfonso, desafían la dicotomía de la identidad de género impuesta por la perspectiva heteronormativa de la sociedad mexicana al cuestionar el poder del transgresor en las prácticas comunes de la vida diaria en la zona fronteriza del país. Las asimetrías en las relaciones de poder entre distintas identidades de género pueden comprenderse por medio de los actos de violencia extrema perpetrada y perpetuada por los personajes asesinos representados en las narrativas de Villafuerte y Alfonso. Estos personajes llevan a cabo un performance ambiguo de su masculinidad, lo cual los aparta de la sociedad y cuestiona la construcción heteronormativa de la hegemonía que subyace en el centro de la identidad nacional mexicana.

“¿TE GUSTA EL LÁTEX, CIELO?”

El cuento de Nadia Villafuerte “¿Te gusta el látex, cielo?” publicado en el 2008 por el Fondo Editorial Tierra Adentro descentraliza la masculinidad heteronormativa de la identidad nacional mexicana y la confronta con las masculinidades alternativas que son personificadas por la figura del travestí asesino fronterizo. Nacida en 1978, Villafuerte es originaria de la ciudad de

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, donde estudió periodismo y música en las universidades Autónoma de Chiapas (UACH) y de Ciencias y Artes (Unicach), además ha sido becaria del Programa de Apoyo a Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en la emisión 2003-2004 y de la Fundación para las Letras Mexicanas en 2006-2007 y 2007-2008. Después del éxito de sus tres primeros libros, *Preludio* (2002), *Barcos en Houston* (2005) y *Presidente, por favor* (2005), la antología de cuentos de Villafuerte titulada *¿Te gusta el látex, cielo?* incursiona abiertamente en el discurso de la masculinidad y violencia de género del personaje travestí, el cual sirve como centro temático y desarrollo narrativo de su más reciente novela *Por el lado salvaje* (2011). Algunos de sus textos han sido antologados en *Voces de los arcanos* (Ediciones del Ermitaño, 2003), *Chiapas en la literatura del siglo XX* (SEP, 2004) y *La casa ciega* (Edad, 2005). “¿Te gusta el látex, cielo” es el último y más complejo de los relatos en la antología con la que comparte el mismo título. En este texto se incorporan historias de desencanto sobre mexicanos y centroamericanos que tienen el propósito de emigrar a los Estados Unidos, las cuales son narradas desde la perspectiva del personaje travestí. Frente a la estética del realismo sucio de este cuento, Rafael Courtoisie indica que Villafuerte “construye un mundo realista, para nada fantástico, cuyo principal asombro consiste en detonar la maravilla y el horror cotidianos” (“El valor del riesgo” 98). Con este estilo discursivo, Villafuerte ha logrado cruzar las fronteras geográficas con las que típicamente se caracteriza a la literatura del sur de México y, con esto, su narrativa consigue mostrar la globalidad de la violencia en la masculinidad del imaginario social de dicha región.

En el relato sureño de Villafuerte se puede apreciar la influencia de la narrativa del género negro que se ha desarrollado de manera más sistemática en el cuento del norte del país.

La clasificación de esta narrativa de Villafuerte bajo el género negro ejemplifica la influencia de la construcción nortea del cuento fronterizo de México. Frente a la proliferación de la escritura del cuento negro en el norte, Mario Martín Flores realizó un estudio de veinticinco relatos para denominar las variantes de dicho género elaborados por diecinueve autores del norte entre los que se encuentran: Ramón Betancourt, Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Alex Espinosa, Edgar Gómez Castellanos, Héctor Daniel Gómez Nieves, Jesús Guerra, Carlos Martín Gutiérrez, Leobardo Saravia Quiroz, Gabriel Trujillo Muñoz y Reynaldo Vásquez. (*El norte y su frontera*, 18-19). El estilo realista que distingue a la narrativa del sur en “¿Te gusta el látex, cielo?” combina las primeras tres formas del cuento negro propuestas por Mario Martín Flores, quien divide al cuento fronterizo en cinco categorías: 1) el cuento donde se denuncian las formas de control y represión políticas; 2) el cuento que demuestra expresiones de criminalidad del narcotráfico; 3) el cuento de testimonios sociológicos de las tensiones y conflictos de grupos marginales; 4) el cuento policiaco dentro de los códigos de la ciencia-ficción; y 5) el cuento donde se destaca la forma estética narratológica. (18)

La temática de “¿Te gusta el látex, cielo?” forma parte de la estética identificada por Fernando Martínez Laínez como la nueva generación de escritores jóvenes de novela negra de México cuya narrativa se distingue por el desarrollo de “caracteres mexicanos propios, que maneja el lenguaje coloquial del lumpen flotante semiurbano como vehículo expresivo idóneo para mostrar la abominación del desorden social, y descubrir sin tapujos la ruina moral, la miseria del submundo que pulula en la marginalidad de la frontera sur mexicana” (*La Casa Ciega* 12). Martínez Laínez ubica a Nadia Villafuerte dentro de esta generación de escritores y además la destaca como una de las autoras más arriesgadas en sus descripciones de los márgenes sociales de México. En este cuento, Villafuerte retrata al protagonista Glen como un travestí de

cuarenta años dueño del cabaret Bombay ubicado en la línea fronteriza entre México y Guatemala. En las cincuenta páginas de la trama se narra la manera en que el travestí se obsesiona con Helena, una joven de quince años que vive en Honduras a quien compra para llevarla a trabajar como una de sus prostitutas en el Bombay. La inclusión del sistema del meretricio en el cuento de Villafuerte muestra las conexiones globales con la literatura estadounidense escrita por mujeres, la cual según Salvador C. Fernández se caracteriza por un tipo de narrativa policiaca en la que se formula una “cosmovisión fatalista que se presenta y convierte a su obra en una narrativa nihilista, ya que el Estado no solamente fracasa totalmente en proteger a estos personajes marginales, sino que es éste mismo el que produce y reproduce las condiciones sociales para crear a estos personajes” (“Poder, prostitución y periodismo” 138). De tal forma, la historia principal de Villafuerte se desarrolla en torno al sistema de violencia y prostitución de Glen y Helena enfatizando la complejidad del performance de masculinidad en el contexto del travestismo y meretricio predominantes en el espacio fronterizo del sur de México. A esta línea temática se adhiere la historia sobre las interacciones de dos políticos corruptos—Antero Rojas y Julio Nazar—que son clientes del prostíbulo y los cuales compiten por el poder político de la frontera. Después de cometer el asesinato de Nazar, Glen y Helena escapan hacia la frontera norte del país cuyo viaje se ve interrumpido por la ejecución de Helena en manos de asesinos enviados por Rojas. Finalmente la huida del asesino travestí culmina con su prendimiento y encarcelamiento por parte de los elementos de la policía enviados por Rojas.

Debido a los múltiples niveles de transgresión y marginalidad que encarna la figura del travestí asesino en el sur de México, el protagonista de este texto aparece como un nuevo signo de masculinidad en la narrativa cultural de esta frontera, con lo que se muestra la relación entre cuerpo, violencia y masculinidad de las identidades de género disidentes en dicho espacio

social del país. La feminización del cuerpo del travestí problematiza los límites de las construcciones heterogéneas de la masculinidad al subrayar la artificialidad de la construcción identitaria de género. Las prácticas heteronormativas de la sociedad mexicana son directamente desafiadas por la fluidez de la identidad de género tripartita de Glen, Glenda o Genaro, las cuales conforman las diferentes personalidades del protagonista travestí asesino. En el estudio del tipo de asesino femenino o “no masculino”, Vicky Jensen define la masculinidad como la subjetividad cuyo valor en la sociedad sólo puede ser estimado a través de los niveles de diferencia que se identifican en base a la superioridad cultural otorgada históricamente al género masculino en las sociedades heteronormativas (*Why Women Kill* 10). En la gran mayoría de los países latinoamericanos, dicha diferenciación entre el género masculino y femenino se desarrolla como la base de la estructura sociocultural. Específicamente en el imaginario social fronterizo de México, las identidades de género de los hombres que realizan satisfactoriamente el performance masculino son definidas como “central reference point against which all others are measured”, (Jesen 9). Mientras que los individuos que se apartan de la masculinidad hegemónica nacional son representados siempre en contraste a la figura varonil y como resultado todas las identidades femeninas o “no masculinas” son devaluadas y objetivadas: “Objects include those who are devaluated, acted upon, and controlled by the Subject, including women and ‘not men.’ ‘Not-men’ includes those men who violate the standards of ‘man’ and thus are not viewed as real men, which relegates them to the same devaluated status women occupy as Objects” (Jesen 9).

En *Gender Trouble* (1990) and *Undoing Gender* (2004) Butler sugiere que tanto la identidad de sexo como la de género son construcciones formadas de la repetición o reiteración de roles socialmente prescritos. Ningún conjunto de roles de género gobierna de manera universal, sino que más bien éstos se ajustan a las narrativas dominantes de cada cultura en

particular. La normalización de roles de género depende de la reproducción sistemática de tales performances por parte de los sujetos de una determinada sociedad. Esta sistematización se observa en el caso específico de la frontera sur de México donde el travestí asesino realiza el mimetismo del performance de múltiples identidades de género, con lo que subvierte el binarismo de los roles socialmente asignados a hombres y mujeres. A través de tal acto mimético, el sujeto travestí se desplaza dentro de los patrones discursivos del género, intentando descentralizar o desestabilizar los significantes culturales de la masculinidad. El ejemplo más claro de este proceso es el performance del cuerpo del travestí. En el performance de género de dicha figura, el sujeto sexualmente masculino realiza los roles de género del sujeto sexualmente femenino, generalmente exagerando tales prescripciones con el propósito de depreciar y enfatizar la rigidez del binarismo heterosexual impuesto por la sociedad mexicana.

La representación del cuerpo travestí de Glen se convierte en un signo de capital social utilizado en el intercambio de poder del espacio donde se propone una identidad desfasada pero que, mediante el acto de su prostitución, logra simultáneamente dialogar con el histórico machismo mexicano. Sobre la función de la masculinidad en el performance de género del travestí, Butler explica que el acto del travestismo es un “perpetual displacement [which] constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualization” (138). En el artículo “Masculinidades Homosexuales” Gerardo Bustamante Bermúdez explica que el estudio acerca del personaje travestí no recibe mayor atención en la literatura mexicana sino hasta la década de 1980, a pesar de que la primera novela mexicana con esta temática fue publicada en 1906 por Eduardo A. Castrejón titulada *Los cuarenta y uno*.<sup>6</sup> En

---

<sup>6</sup> El artículo de Bustamante Bermúdez identifica a esta novela como pieza clave para comentar la marginalidad social de la identidad de género no masculina en el famoso ‘baile de los 41’ celebrado el 17 de noviembre de 1901 en la Ciudad de México. Sobre los personajes afeminados en la literatura mexicana del siglo XIX, véase: José Ricardo Chaves (“Elaboraciones literarias cultas” 425-41).

1985, Luís Mario Schneider en su artículo “El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana” explora sistemáticamente la importancia sobre la presencia del personaje no heterosexual, así como el tratamiento y apertura del tema en el corpus literario mexicano de las primeras seis décadas del siglo XX. Schneider puntualiza que la “interpretación de este personaje puede considerarse como un acto transgresor ya que rompe con el análisis tradicional de personajes canónicos, mostrando en su lugar a seres abyectos que exponen las problemáticas de un sector socialmente ignorado en la identidad mexicana” (Bermúdez 50-55). Tal negación de la figura del travestí se enfatiza en el papel protagónico que este personaje sostiene en “¿Te gusta el látex, cielo?” El énfasis de Villafuerte en la ambigüedad de la identidad de género de Glen provee así un nuevo símbolo de masculinidad en la cultura geopolítica nacional a través del cuerpo travestí. Por tal motivo, esta figura funciona como una transgresión multidireccional, ya que su significación descentraliza la masculinidad tradicional mexicana tanto en los márgenes como en el núcleo del país. Esto se aprecia en la feminización de los atributos físicos del cuerpo masculino del protagonista durante el performance de la identidad de género de Glen que se encuentra descrito en el texto:

Glen ensayaba su voz de Glen. Por momentos, le salía el efecto femenino, indefinido. ¿Te gustan más los hombres o las mujeres?, le pregunta Helena. Sólo que ni Glen lo sabía. Sus enormes pestañas postizas, su sonrisa grotesca, flotaban en el marco del espejo. El deseo para él/ella, a veces, carecía de nombre. El deseo era el deseo por ocupar, sitiar cualquier cuerpo. Sin pensarlo, sin confirmar nada, desear a un hombre o a una mujer empezaba a darle lo mismo. (Villafuerte 107)

La ambivalencia de la masculinidad en el performance de la identidad de género de Glen constituye al cuerpo del protagonista en un espacio de confrontación tanto para el discurso



heteronormativo como contra-hegemónico del imaginario social fronterizo. Carolina Páez explica que, para el personaje travestí, el deseo funciona contrario a la idea Lacaniana de la ausencia y se articula a través de los flujos de un sistema de deseo expuesto por Deleuze y Guattari, quienes observan al deseo no como una carencia, “sino como producción, como voluntad de poder, el deseo produce realidad [...] y no necesita de mediación simbólica, ni procede de una carencia estructural ni está sometido a la ley” (*Travestismo urbano* 131). De manera similar, “¿Te gusta el látex, cielo?” plantea al personaje travestí no como una falta o carencia de masculinidad sino como una figura que por medio de la producción del deseo multitudinario emerge más completa que el resto de los personajes quienes representan exclusivamente el performance de género femenino o masculino sin mezclar o transgredir los límites de éstos. Esta dualidad del deseo femenino-masculino en el performance de género del travestí descentraliza directamente a la masculinidad heterosexual y se convierte en un acto transgresivo para los parámetros de la identidad nacional. La bifurcación de dicha transgresión de la masculinidad afecta a la rigidez de las construcciones identitarias homosexuales y heteronormativas del país. Roland Barthes, define al acto de transgresión, en sí, como una acción de doble significación ya que intenta “to recognize and reverse. The object [...] must be presented and denied at the same time” (247). En la paradoja del acto de reconocimiento y auto-desidentificación de la masculinidad en el performance de género de Glen es donde se revela esta doble significación de la transgresión provocada por el cuerpo-objeto femenino masculino del travestí. Esto se convierte finalmente en la forma máxima de problematización del binarismo en la lógica del género heterosexual de la identidad nacional mexicana. De esta manera, el performance del cuerpo travestí de Glen se posibilita en aquello que escapa de dicha lógica. El acto travestí produce la confusión de sexo y género del protagonista y tal confusión, al mismo

tiempo, contribuye al establecimiento de la violencia en las dinámicas de masculinidad comúnmente practicadas en el imaginario social fronterizo del sur del país.

El cuento ubica al cuerpo del personaje travestí como un transgresor múltiple en el instante que éste rompe no sólo con las normas sociales a través del mimetismo del performance del sujeto sexualmente femenino sino que también infringe la ley durante el acto de extrema violencia producido a través del asesinato de Julio Nazar, quien es uno de los dos candidatos para el puesto político como gobernador del estado de Chiapas. Debido a que la masculinidad del travestí desafía pero hasta cierto punto también reafirma los sistemas de poder en la sociedad fronteriza, Glen demuestra lo que Butler indica como la contradicción de la identidad de género marginal, ya que “estar fuera de la norma plantea una paradoja al pensamiento, porque si la norma convierte el campo social en un espacio inteligible y normaliza este campo, entonces estar fuera de la norma es, en cierto sentido, estar definido todavía en relación con ella” (*Deshacer el género* 70). Dicha función social del travestí se explica en la descripción que brinda la voz omnisciente del texto en uno de los analepsis donde se exterioriza la artificialidad y fluidez de la identidad masculina de Glen. Esta información se revela al lector después de que el travestí ha concluido con el asesinato del político Julio Nazar: “todos sabían que Glenda era en realidad Glen, o más concretamente Genaro Arriaga, tal cual dictaba acta de nacimiento y demás papeles, pero hacía tanto de ello que parecía que las medias, el bilé y un culo redondo bajo las faldas ajustadas borrraban aquella lejana identidad” (Villafuerte 123). Después de cometer este asesinato, Glen se confunde al no poder establecer claramente la relación entre su propio performance de género femenino y su deseo de la posesión sexual de los cuerpos de otros personajes. Esta indefinición le resulta angustiante principalmente porque su insistencia por representar el performance travestí cuestiona al mismo tiempo su identidad de género masculina:

[D]ejarse llevar como si fuera indistinto ser hombre o ser mujer, como si fuese sencillo llevar las dos partes atadas. Tal vez femenina fuera la actitud, la manera de ver las cosas, masculino el deseo como cuerda a punto de romperse frente a cualquier cuerpo; bajo la máscara de la madrota dispuesta a oler muchachas malas como si fueran carroña, estaba un ser vulnerable que se hacía pasar por duro [...] y justo eso pensaba ahora, viendo que Helena se imponía con esa actitud agresiva que distingue a los implacables de los obedientes. Justo en eso pensaba cuando se veía ahí huyendo de un crimen, arrepentida y temerosa, en silencio. (Villafuerte 111-12)

El performance de masculinidad actúa desde el interior de las relaciones de poder del personaje travestí causando así la desestabilización de su propia subjetividad y “reproduciendo la operación por la que lo identificado socialmente como ‘masculino’ o más próximo a lo masculino tiende a ocupar el lugar de la representación del sujeto” (Páez 130). En el espacio de la representación de masculinidad es donde finalmente se articula la violencia por medio de las prácticas sociales que reflejan lo que Butler denomina como “the effect of a series of contested power relations based in spatiality constrains, [that] enables and is constituted by forces that both stabilize dominant relations of gender and sexuality and that unsettle the relations between them” (*Gender Trouble* viii). La interacción entre el asesino travestí y el resto de los personajes devela el uso de la violencia demarcada por las prácticas de poder entre diferentes identidades de género. La utilización de la violencia en la vida cotidiana del espacio fronterizo se ejecuta a través de las acciones conscientes de los personajes demostrando así la construcción social de la violencia. De tal forma, la caracterización del asesino travestí ejemplifica la argumentación conceptual foucaultiana sobre el orden de producción de la violencia, quien explica que ésta no existe

anterior al orden o estructura establecidos socialmente sino que se crea precisamente dentro de la misma conciencia humana. En otras palabras, Foucault sugiere que los actos de violencia física se gestan justamente en las prácticas de la conciencia de los seres humanos y utiliza el término de subjetividad como elemento clave para su explicación de la violencia en un contexto más general de la sociedad, cuya manifestación ocurre “not as an internal, voluntary, personal reflex, but rather as part of a larger nexus of texts, institutions, and discursive practices” (*The Order of Things* 6). Por lo tanto, la conceptualización de la masculinidad como una práctica social de violencia posibilita la reproducción de una lógica de transgresión del género y lo que finalmente permite al personaje travestí justificar su comportamiento criminal durante el asesinato de Nazar. Esto se ejemplifica con el performance de violencia que se posibilita a través del uso de un atuendo mucho más varonil que el vestuario que normalmente utiliza en su performance travestí. Esta vestimenta forma parte crucial de su preparación para el ritual de la ejecución del crimen contra Nazar. La elección específica de tal tipo de ropa se convierte en un catalizador de la violencia desplegada por Glen:

Glenda eligió vaqueros, una camisa que le quedaba grande y botas de punta. Sin el grueso de maquillaje de siempre, y sin la peluca de mata castaña y larga, era un hombre que no delataba sus cuarenta y tantos años, y que necesitaba demostrar su hombría. [...] Jamás Glen había sentido esa ira brutal irradiarle los sentidos; el odio; el rencor carcomiendo todo resto de cordura. Glen era un tipo duro, mitigado en realidad por Glenda; y sin embargo, nunca había golpeado con tanta fuerza. (Villafuerte 122-27)

La expresión de la violencia efectuada por el cuerpo de Glen es parte de la mimesis que este personaje realiza sobre la masculinidad prescrita a los sujetos sexuados como masculinos en la

cultura de la sociedad mexicana. La agresividad y la ira del travestí parecen articularse desde la subjetividad masculina demostrada por Glen durante su enfrentamiento a muerte contra el político Nazar. A pesar del hecho de que Glen realiza diferentes tipos de acciones violentas a lo largo de la narrativa, el asesinato de este político es el único acto en el que el protagonista no cuestiona la manifestación de la agresividad cimentada en la actitud varonil que le brinda su vestimenta masculina, la cual interioriza como parte determinante de su propia subjetividad. El énfasis del performance de masculinidad durante este asesinato posiciona al cuerpo de Glen como epicentro de la violencia, en cuya entidad se observa la forma más básica de la lucha por el poder en el espacio social fronterizo del sur de México. Para Foucault la biopolítica es precisamente el cuerpo físico del individuo lo que se convierte en la representación de un campo político por medio del cual se llevan a cabo toda clase de tareas y ceremonias; por eso, “the body is the most basic and fundamental level of power relations, the ‘microphysics’ of the micropolitics of power” (*Discipline and Punish* 28). Precisamente de este modo es que el performance de la masculinidad física y política del cuerpo del travestí se convierte en una representación de violencia que conforma al conjunto de acciones que Glen codifica como actos culturalmente necesarios para llevar a cabo el asesinato de Nazar.

En el momento del homicidio de Nazar, Glen se transforma en un personaje hipermasculino y este performance de género del sujeto travestí destaca la marginalidad de tales formas de crímenes en el espacio sociopolítico del sur del país. La figura del travestí asesino problematiza las clasificaciones existentes de los tipos de asesinatos realizadas en estudios criminológicos en México y Estados Unidos, las cuales aún se encuentran designadas en términos exclusivos del rígido binarismo de la identidad de género y preferencia heterosexual.

En tales categorías se identifica a los asesinos de primer grado como agresores únicamente femeninos o masculinos, excluyendo las designaciones de asesino homosexual o transexual. Por lo tanto, los asesinos travestís son colocados automáticamente en la categoría de transgresores masculinos, a pesar de su ambivalencia de identidad transgenérica masculino-femenino. La falta de análisis de individuos travestís, homosexuales o fuera de la heteronormatividad existente en la teoría jurídica del país añade un nivel más de marginalidad social al personaje travestí asesino en la frontera sur de México. Tales prácticas legales resultan excluyentes de la figura travestí, al mismo tiempo que indican la relación entre el territorio nacional y el imaginario social fronterizo. A través del rechazo de las personas que expresan su género fuera de las categorías o del dualismo exclusivo hombre-mujer y víctima-victimario se revela la imposibilidad de conciliación de la masculinidad mexicana y la diferencia entre las características físicas y la identidad genérica de Glen.

Frente a la marginalidad del asesino travestí, la subjetividad de Glen sólo alcanza visibilidad en los espacios periféricos del territorio nacional. La ambigüedad de su identidad sexual se encuentra sujeta a su designación en el territorio físico de la frontera sur, la cual se instituye como la otredad misma de la frontera norte. Las transgresiones en la región sur de México permanecen sujetas a la primacía dada a la violencia que ocurre en la frontera norte del país a través de los medios masivos de comunicación. Es por este motivo que la narración concluye con el arresto de Glen realizado por la policía federal. Este tipo de conclusión, indica directamente la perpetua irresolución del personaje asesino travestí y por ende destaca su marginalización relacionada con la violencia impuesta sobre las identidades de género femeninas o “no masculinas”. Asimismo, se ubica a la institución carcelaria simultáneamente como lugar de contención y única alternativa del espacio de pertenencia para la doble marginalidad del

personaje travestí asesino. El performance de la violencia del asesinato cometido por Glen establece al cuerpo del travestí como un nuevo significante de la masculinidad que desde el espacio fronterizo desafía y se inserta en el imaginario social de la identidad nacional mexicana.

La funcionalidad del crimen en la narrativa de ficción de Villafuerte indica los procesos identitarios de masculinidad en la realidad social del sur del país. En *Murder and Masculinity*, Rebecca Biron comenta sobre el efecto psicológico producido por los personajes asesinos en los lectores de textos de ficción. Biron identifica el doble efecto producido por las narrativas que exponen la perspectiva del asesino donde al momento que el lector analiza las acciones criminales también se identifica con el proceso de transformación criminal del protagonista. Este doble efecto lo explica en los términos de poder y conocimiento de Foucault sobre el estudio del asesino y sus transgresiones como fuente para la comprensión de la condición de los seres humanos en general. A través del conocimiento del personaje asesino, los lectores experimentan “how men have been able to rise against power, traverse the law, and expose themselves to death through death” (Biron 18). La manera en que Glen se expone a sí mismo a la muerte por medio del asesinato de Nazar es significativa para el análisis del performance de la masculinidad en el cual la violencia de dicho crimen “is more relevant to critical consideration of masculinities, because it more thoroughly blurs the boundaries between legality and illegality, criminal and victim, man and woman” (Biron 18). El personaje travestí asesino de la frontera sur de México reta a las narrativas de la novela negra tradicionalmente escritas en el país y sitúa a la ilegalidad de su cuerpo en base a la ambigüedad de la identidad de género. Esta transgresión del performance del género masculino que ocurre en el texto literario también exhibe las prácticas sociales cotidianas en el interior y norte de México donde la representación de género se prescribe a través de los actos de una masculinidad hegemónica gobernada por un poder

heterosexista. Por eso, en términos de Butler, el performance del travestí problematiza a la construcción nacional del género binario por medio del cuerpo de Glen como forma de “mobilization, subversive confusion, and proliferation of precisely those constitutive categories that seek to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity” (*Gender Trouble* 33-34).

La re-significación del cuerpo geopolítico de Glen coloca al personaje travestí asesino en un espacio liminal y abyecto que se desborda hacia adentro y hacia fuera de los límites de las identidades de género aceptadas tradicionalmente en la sociedad mexicana. La abyección de la identidad genérica de Glen, se articula a partir de las distintas modalidades de la subjetividad masculina dentro de un sistema de referencias y significados más amplios de la normatividad heterosexual donde, a la vez, se le niega o cuestiona su hombría. En esta duda de su hombría, surge también la violencia emocional precipitada del homicidio y que es particularmente traumática debido a que tal acción concierne a lo abyecto. La violencia de un asesinato involucra la producción de cadáveres y estos, según Julia Kristeva, representan a la parte más abyecta de cualquier objeto. Los cadáveres son la muerte ‘infectando a la vida’, confundiendo las fronteras entre el ser viviente de uno mismo y el cadáver en que cada uno de nosotros inevitablemente nos convertiremos (*Powers of Horror* 4-5). De tal forma, la deliberada violencia del travestí—al momento de convertirse también en un asesino—se hunde en la muerte, ya que al ‘crear’ el cadáver de su víctima, el asesino alcanza el punto más extremo de lo abyecto por lo que Glen, asimismo, se transforma en un ser abyecto.

Por medio de la mirada del asesino se advierte la noción fatalista del determinismo en los procesos identitarios de los personajes de género marginal que forman a la sociedad fronteriza en el sur de México. Sin embargo, este retrato del costumbrismo contemporáneo traspasa el límite



del territorio nacional puntualizando que ambos lados de la frontera simbolizan lo que Kimberly Grimes describe en *Crossing Borders* como “the place of the formation and the identification of who we are grounded in space and time” (25-36). El determinismo geográfico exhibe al travestí como un personaje en perpetua fuga de los límites del binarismo heterosexual impuestos por la estructura social de la nación en el espacio fronterizo del sur. Así, el texto de Villafuerte prescribe los actos de violencia cometidos por el travestí como la representación directa de las prácticas cotidianas que resultan tan ambiguas como la imprecisión de la masculinidad en el performance de género del cuerpo de Glen en el espacio liminal de la frontera física del sur. El persistente deseo de intentar huir de tal lugar socio-geográfico impulsa al travestí a reproducir el comportamiento violento característico de la masculinidad mexicana y esto contradice a su vez la constante imitación del performance de género femenino con que el personaje transforma la apariencia física de su cuerpo. Sin embargo, el travestí también está consciente de que su posición traspasa los límites de la normatividad que gobierna en la frontera y asume con desgarro su papel como actor marginal de este imaginario social:

Quizás fuera el mismo barrio—geografía es destino—lo que había decidido su trayecto, como si haber nacido en una barriada cercana a un mar sucio y ajeno a las arquitecturas imposibles de las que retrataban los servicios turísticos del país, la marcaran para siempre. Muchas veces pensó que toda esa mierda era un castigo, viendo cómo, a lo lejos, los autos pasaban por la autopista nueva que iba hacia todas las partes posibles. (Villafuerte 136)

El crimen cometido por el travestí lo empuja profundamente en el espacio de la otredad y con esto se expone la compleja realidad social de los individuos disidentes enfrentados a la limitación de autodenominarse con sólo una de las dos identidades de género posibles en la

heteronormatividad nacional. La representación del género femenino del travestí como una alegoría del imaginario social fronterizo paradójicamente se posibilita por medio del uso de la violencia con la que se activan los distintos niveles de masculinidad. Estas dinámicas reflejan directamente masculinidad mexicana y definen el tipo de violencia ejecutada por el personaje travestí a través de las prácticas sociales de la misoginia patriarcal recalcitrante en el sur del país. El desbordamiento de violencia durante el asesinato de Nazar devela la reproducción de tales prácticas de masculinidad:

Glen no se lo pensó dos veces si veía a Helena actuar así: estaban embriagadas de rabia golpeando una, diez, muchísimas veces, llenas de placer por ver al hombre desvanecerse. Estaban delirantes, practicando el mejor de los medios para sacar cualquier resentimiento. Los golpes con la pala por esa niñez dañina, los navajazos porque el lic había humillado a Helena, las patadas porque nadie puede negar el instinto, las últimas heridas porque sí. (Villafuerte 126-27)

Al mostrar al travestí transformándose de víctima a verdugo la narración problematiza la dicotomía tradicional entre opresor-oprimido. La comprensión de esta realidad social es vista desde el ángulo de la representación del cuerpo del travestí que aparece en el texto como significante de un nuevo tipo de masculinidad en el imaginario social fronterizo. En este sitio de representación, el cuerpo femenino se encuentra en una constante negociación entre las masculinidades alternativas que Glen utiliza para poder avanzar entre las jerarquías que determinan la función de los distintos personajes en diversas situaciones en que se desenvuelve el travestí desde el ejercicio de la prostitución hasta el espacio de la vida política del Estado.

Finalmente, dentro del simbolismo de violencia, la corrupción subyace en la idea de cuerpo-frontera del transgresor travestí asesino. Tal cuerpo se plantea como una unidad

totalizadora por medio de la cual se determinan las interacciones entre distintas masculinidades que moldean la función social del personaje asesino. A través de esta construcción social del performance de violencia y género de Glen se define la experiencia global de la marginalidad característica del resto de los personajes que habitan esta región. En tal contexto se articula el estilo narrativo de la estética característica de la literatura contemporánea fronteriza del sur que apuesta por la exposición de la violencia desbordada hacia dentro y fuera de los límites físicos de los personajes, quienes directamente reflejan el cuerpo sociopolítico fronterizo mexicano. Así, la perspectiva del travestí asesino demuestra los elementos claves en el proceso de transmisión del conocimiento de las normas del sistema violento del patriarcado a través de la transgresión de la heteronormatividad de género en la identidad nacional. El performance de masculinidad del travestí revela no sólo la artificialidad de la identidad genérica sino que también expone la construcción social de las prácticas de violencia en el espacio fronterizo que, a su vez, se constituye de manera referencial a los vínculos que dicha figura establece en el intercambio de poder tanto el espacio nacional como transnacional México-Guatemalteco.

A través de la exposición de las transgresiones realizadas por el protagonista travestí de la narrativa de Villafuerte, se posibilita la deconstrucción del performance de la identidad de género del sistema cultural de violencia comúnmente practicado en el espacio social fronterizo. En este lugar, la transgresión se presenta no solamente como la ruptura de un código o una rebelión contra las ataduras de una normatividad social de la identidad de género; sino que es el impulso mismo que constituye la identidad de los habitantes de tal espacio. La figura del travestí asesino no tendría ningún sentido de su propia subjetividad si no fuera por una constante negociación de poder en sus prácticas de violencia con la otredad del espacio fronterizo, lo cual informa y constituye la fluidez de su identidad de género. De esta forma, la perspectiva de Glen, Glenda o

Genaro problematiza el concepto de masculinidad en la frontera a través de la desnaturalización del binarismo en los procesos de la identidad de género femenino y masculino.

### *PARTITURA PARA MUJER MUERTA*

En *Partitura para mujer muerta* (2008), Vicente Alfonso explora el performance de la identidad de género a través de la hipermasculinidad representada por el detective policiaco que protagoniza la trama principal de la novela que gira en torno a la historia sobre la investigación del asesinato de una joven violinista que muere misteriosamente en su apartamento situado en la ciudad de México. Originario de la ciudad de Torreón en México y nacido en 1977, Alfonso pertenece a la generación de escritores contemporáneos que encuentran en el ejercicio de la narrativa literaria la forma de desafiar la naturalización de la violencia en el discurso sociopolítico que ha invadido la cultura feminicida del país. Al exponer el tema del feminicidio, Alfonso demuestra la muerte de la mujer como un detonador de la violencia fronteriza que ha sido expandida hacia el centro del país. Esta novela destaca la marginalidad de tal tipo de crímenes en el espacio sociopolítico de la capital del país demostrando el mimetismo de la violencia extrema que es característica del imaginario social fronterizo de Ciudad Juárez y que ahora es articulada en el distrito federal. *Partitura* obtuvo del premio de Literatura Mondadori en el 2008 y del Premio Nacional de Novela Policiaca de México otorgado por el Instituto de la Policía Auxiliar y Protección Patrimonial de Xalapa, Veracruz (IPAX) 2007. Entre las obras más destacadas de Alfonso se encuentran sus novelas *La laguna de tinta* (2006) y *El síndrome de Esquilo* (2007) y la antología de cuentos *Contar las noches* por la que obtuvo el Premio Nacional de Cuento María Luisa Puga en 2009. Durante su labor como escritor, ha sido becario de la Fundación para las Letras Mexicanas en 2005-2007 y del Fondo Estatal para la Cultura y las

Artes de Coahuila en 2002-2003, asimismo ha obtenido la beca de Coahuila para Creadores con Trayectoria en 2009 y en 2013. Fue editor internacional del diario El Siglo de Torreón entre 2002 y 2004, lo que ayudó a establecerlo en su carrera como reportero y columnista de revistas nacionales como: La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Este país, Tierra Adentro y Proceso. Es proveniente de una familia de mineros y creció en el norte de México donde fue educado en una escuela de jesuitas. Ha sido becario de la Fundación para las Letras Mexicanas en 2005-2007 y del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila en 2002-2003. El reconocimiento de *Partitura* en el mundo de la literatura mexicana contemporánea ha colocado a Alfonso como uno de los autores más complejos de la nueva narrativa del país. En esta obra se encuentran las preocupaciones temáticas y las virtudes de Vicente Alfonso. Diseñada como una novela policiaca, el texto confecciona un impresionante balance entre la narrativa del género negro y la novela subjetiva. A través de la narrativa policiaca, el texto mimetiza el discurso afectivo y burocrático del detective en primera persona. Tal es la elaboración artística en la tensión del texto de Alfonso, que Ignacio M. Sánchez Prado señala que esta novela se convierte en:

[L]a primera que engarza de manera eficiente la narrativa negra del norte, con sus modismos, giros y violencia, con las tendencias más literaturizadas de la narrativa del centro, en una sola y coherente unidad. Y lo más destacado de todo es que este engarzamiento precursor de distintas genealogías de la literatura mexicana se hace con una economía narrativa ejemplar, con una prosa a la que no le sobra ni siquiera un adjetivo. Con Vicente Alfonso atestiguamos el nacimiento de una figura mayor de la literatura mexicana, un narrador de diversas genealogías cuyos encuentros prometen derroteros diversos. (Ficticia 1)

*Partitura* va más allá del seguimiento exclusivo de la premisa del género policiaco para elaborar la narración de la novela alrededor de los aspectos no investigativos del trabajo del detective encargado de resolver el asesinato de una joven violinista. Durante la investigación de este crimen la narrativa se enfoca en el proceso transformativo de dicho personaje en un asesino serial, dándole centralidad a las voces tanto de la figura del homicida como de sus cómplices. A lo largo de la novela, la perspectiva de la mujer victimada permanece ausente al igual como esto sucede con la búsqueda de la justicia. La narrativa de Alfonso se elabora al estilo que Persephone Braham denomina como novela negra en la que se “condena en particular las estructuras del poder: el gobierno y la policía que, juntos, forman la ‘pseudodemocracia bárbara’” (“Las fronteras negras...” 88). Precisamente, el triunfo de la comunidad de asesinos, la cual es constituida por los detectives policiacos, representa al investigador de homicidios como la principal figura transgresora de la ley. Por medio de éste se articula el proceso de la dualidad semántica del discurso político del Estado cuya corrupción permite la violencia de género desembocada en la sociedad androcéntrica mexicana. Desde la desaparición y posterior asesinato de una joven violinista en la capital del país, la obra alumbra el fenómeno del feminicidio característico, más no exclusivo, de Ciudad Juárez como un problema que se expande a lo largo y ancho desde la frontera norte hasta llegar al interior del territorio nacional. En este texto, el elemento del deseo de transgresión que impulsa al asesino se convierte en un proceso análogo de rituales específicos de las bellas artes. El performance del asesinato de una mujer es realizado a través de la simulación de las instancias claves de creación y ejecución de piezas clásicas de música, cine y literatura. A través de un sofisticado proceso de comparación multidisciplinario del uso de la violencia en las expresiones artísticas de México, se devela la idea del performance de la alta cultura junto con la ejecución del feminicidio recurrente en las prácticas de la cultura

popular fronteriza y, con esto, los diferentes niveles de interrelación y complicidad que se mantienen entre el Estado y la sociedad civil con respecto al asesinato de mujeres. Esto presupone un reto para los paradigmas dominantes de la justicia en el imaginario social del todo el territorio mexicano. La comprensión de esta compleja realidad social es vista de un ángulo aún más extremo desde donde se observan los múltiples grados de corrupción y violencia desde la perspectiva del detective asesino. Precisamente esta visión criminal es la que da paso a la caracterización de la de la novela negra que, según Moreno Rojas su texto “La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el espacio en *El crimen de la Calle de Aramberri* de Hugo Valdés,” estipula que en los últimos años se ha convertido en:

[U]na especie de radiografía social, pues se basa en la interpretación y descripción de la realidad actual donde el delito, en sus diferentes expresiones, es un suceso cotidiano, nos guste o no. En la novela negra, también por esa pretensión de realismo se muestra a los individuos desde su lado oscuro, por lo cual se presenta siempre una galería de debilidades humanas, de conflictos y pasiones. De ahí la violencia como rasgo característico del género. (115)

En este respecto, la novela de Alfonso muestra la figura del detective Jesús Gómez como la personificación de la masculinidad violenta del asesino que es fundada en el poder del Estado en sí mismo. Consecuentemente, la narrativa de *Partitura* demuestra la transgresión del detective asesino por medio del performance de masculinidad estipulado en los rituales de la interacción cotidiana de los hombres del departamento de policías del país. A través del personaje del detective policiaco, Alfonso articula el “comportamiento homosocial” entre los hombres del grupo de agentes policiacos. Esto demuestra la manera en que el deseo de la violencia une a los personajes masculinos en una relación de poder, que Eve Kosofsky Sedgwick define en su

estudio de las estructuras sociales homosociales como “the basic structure of patriarchy, which allows the perpetuation of traditional machismo of the nation” (*Between Men* 36). El desarrollo de la trama transcurre principalmente en la Ciudad de México siguiendo la investigación del asesinato de Laura, una joven violinista que forma parte de la orquesta nacional de música clásica. Esta narrativa de ficción tiene una resonancia más amplia en el tema de los crímenes de violencia de género emblemáticos de la ciudad fronteriza Ciudad Juárez. Este tipo de crímenes aparecen ahora reproducidos y desplazados en la región interior del país. Mientras que la perspectiva culturalista subraya el papel del poder patriarcal en *Terrorizing Women*, Laura Segato utiliza una aproximación psicológica y semiótica para la clasificación de este tipo de crímenes, los cuales caracteriza como “part of a system of communication and power based on belonging to fraternities and forms of totalitarian control over bodies and territories” (12). Marcela Lagarde añade a este argumento, describiendo dichos crímenes de violencia genérica como “an entire system of punishment and torture that keeps women as a subaltern in the face of arbitrary masculinity of Mexican identity” (xiv). Estas descripciones reflejan directamente las relaciones de homosociabilidad masculina de México representada en el texto de Alfonso, y reafirman la idea establecida por Sedgwick acerca de que este tipo de violencia es principalmente sostenida a partir de las prácticas sociales misóginas del patriarcado. De tal forma, *Partitura* se adhiere a lo que Mempo Giardinelli establece en *El género negro* (1984), como la narrativa negra a partir de “la lucha por el poder político y/o económico, la ambición, el individualismo, la violencia, el sexismo y el dinero, productos todos de una sociedad corrupta y en descomposición” (Moreno Rojas, “La perspectiva narrativa” 115).

La función de la violencia en el performance de masculinidad realizado por el detective policiaco se encuentra íntimamente relacionada con la construcción y perpetuación de la idea de



transgresión de la normatividad del imaginario social fronterizo regido por el poder masculino. En este capítulo entendemos la definición de asesino serial según las definiciones culturales y legales, como un tipo de asesino que mata a más de tres personas impulsado por el deseo de control y poder y que además no reconoce los derechos humanos de sus víctimas. Esto sucede dentro del marco de una sociedad en la que se borran las fronteras entre el sector público y privado al punto que se llega a afectar la concepción clara de los crímenes. Dicha dinámica entre lo interno (privado) y lo externo (público) transforma al asesino en un ser abyecto, alguien con quien la comunidad se identifica pero que a su vez rechaza; tal es el caso del detective policiaco en *Partitura*, quien simultáneamente protege y viola la ley. La paradoja que presenta este personaje cuestiona la dicotomía opresor-protector para los ciudadanos fronterizos con lo que devela las características del entorno real que existe en este imaginario social del norte de México. Mario Martín Flores, señala que un aspecto fundamental que determina la estética de la narrativa policiaca o detectivesca reside precisamente en la configuración estipulada de esta zona geográfica del país, y específicamente afirma que:

En México no están dadas aún las condiciones sociales, políticas y culturales para una narrativa policiaca o detectivesca que privilegie el racionalismo y el científicismo especulativos para resolver los laberintos y enigmas de una psicología compleja a favor de un orden funcional y una ley eficazmente universal y objetiva. (“El cuento policiaco” 41)

De tal forma, al inicio de *Partitura* el protagonista narra el contexto de su propia experiencia en el ritual de iniciación durante su primer día de trabajo como detective en el departamento de policías de la capital de México. El momento de iniciación comienza con la transgresión física del cuerpo de Laura, cuya acción se inscribe como el salvoconducto del detective hacia el

espacio simbólico de la otredad que más tarde se consagra con su conversión a un asesino en serie. Dicho cruce del espacio de las acciones legales del detective hacia la ilegalidad del performance de extrema violencia del asesino representado por el mismo personaje se posibilita a través de su inserción en el cuerpo femenino de la víctima. Es precisamente durante su primer día de trabajo como detective, mientras examinaba las contusiones en el cadáver de Laura en la escena del crimen que éste descubre la fascinación producida por el sentimiento de superioridad derivada de una posición de poder que el detective sostiene frente a un cuerpo sin vida. A través de la perspectiva de Jesús se expresa el deseo de transgresión del homicida como algo intrínseco de la supuesta ‘naturaleza’ de los mexicanos. Sin embargo, la constante afirmación del protagonista de su deseo por encontrar al asesino de Laura, muestra la compleja perspectiva del asesino caracterizando la multidimensionalidad moral de este personaje a través de su propio cuestionamiento del cumplimiento de la justicia. Nuestro acceso al conocimiento de esta lucha moral interna del detective homicida, desestabiliza la articulación convencional la figura del transgresor, quien típicamente es representado como un ser abyecto en el imaginario social fronterizo de México.

El desarrollo de la historia policiaca nos revela la manera en que el proceso de la búsqueda del asesino se convierte en una especie de “ritual iniciático” o transición para el protagonista quien pretende incorporarse a los rituales de violencia del departamento de policía que finalmente lo llevan a cometer una serie de asesinatos impunes. El adoctrinamiento del detective a estos rituales de la policía garantiza su inclusión en un sistema social de masculinidad tanto en el norte como en el centro de México. Desde el principio de las prácticas de investigación en el departamento de homicidios, el protagonista se percató de la existencia de un código de conducta extraoficial que promueve un comportamiento androcéntrico que rige a las

relaciones de poder y corrompe el proceso del cumplimiento de la ley en su comunidad. El incumplimiento de la ley en la cultura del imaginario social fronterizo ocurre desde el inicio de la novela a través del patrón de conducta de todos los personajes que participan en la investigación del asesinato de Laura. En ese momento se muestran las acciones del protagonista que se encuentra en su primer día de trabajo como detective de homicidios, quien al llegar a la escena del crimen vacila sobre su conocimiento teórico sobre las leyes de justicia del país y cuestiona los procedimientos de los otros personajes frente a la presencia del cuerpo de la víctima. Es entonces cuando Jesús se confronta a la divergencia entre el deseo de seguir las normas legales del manual de investigación de homicidios o continuar con los ilegalismos comúnmente perpetuados en las prácticas de los agentes policíacos:

Cerré los ojos y me dije que en cualquier actividad la primera vez siempre es la más difícil. Luego, uno se acostumbra. Siempre se acostumbra. [...] Mientras el hombre sacaba fotos me puse en pie. Comencé a tranquilizarme, me propuse tratar de imaginar la historia que contaba el lugar: una pelea, ataque, quizá una violación. Allí debían estar las claves no sólo para reconstruir esa muerte, sino para reconocer los hábitos de la víctima, sus debilidades, sus obsesiones. Con suerte el lugar también hablaría del asesino. Pasaron los minutos y Blackaller no volvía. Yo no sabía qué hacer, cómo reaccionar. Lamentaba no haber traído mi manual. Lo primero, por supuesto era examinar el cuerpo, pero algo dentro de mí se negaba a acercarse al cadáver. (Alfonso 21-22)

Jesús se percata inmediatamente de que en la ausencia de su manual, lo más conveniente para proseguir con su trabajo como detective es sustituir el uso a las normas legales escritas por las prácticas de conducta de sus colegas marcadas por el deseo de transgresión que surge al ver el

cuerpo de la víctima. Gradualmente, Jesús va advirtiendo la poca importancia que representa en las prácticas policíacas el uso del manual oficial para las investigaciones de homicidios y finalmente acepta que las normas estipuladas en dicho manual sean sustituidas por los distintos rituales de violencia reproducidos por sus colegas durante el ejercicio de la ley. El protagonista descubre que existe una fuerte conexión entre el deseo de transgredir el cuerpo femenino de la víctima y su deseo por encontrar a los feminicidas. El discurso del detective asesino desafía la moralidad del lector al reafirmar la idea de la fragilidad existente en la línea que divide a víctima y victimario, recordándonos así la capacidad inherente en todos los seres humanos de convertirse en asesinos. Braham indica que el detective, como agente de la ruptura de la normatividad moral del tejido social de la zona del norte, se convierte en una figura clave al momento en que el lector se enfrenta con los mitos de violencia en la construcción histórica de la identidad nacional expuestos en la novela negra fronteriza:

[L]a anomia de los detectives en el medio fronterizo, entonces, es un indicio de la inquietud del sujeto ciudadano al enfrentar un paisaje ilegible que se inserta en el imaginario mexicano con cada vez más persistencia, contra los conceptos de “la ciudad madre”; “la mexicanidad” de José Vasconcelos o Alfonso Reyes; o incluso “el corazón sangrante” o “la matriz violada” de Octavio Paz. [...] las muertes pronostican el desarraigo moral y hermenéutico que caracteriza el crimen—y sus testigos—a fines del siglo XX. (“Las fronteras negras” 79)

A través del detective, la novela problematiza el tema de la culpabilidad colectiva de la violencia en la frontera y sobretodo de los crímenes del feminicidio puesto que, con este personaje, el texto demuestra las múltiples líneas de complicidades en el ambiente sociocultural de esta figura. La subjetividad del detective asesino es planteada como un producto de la sociedad en la que éste

habita de manera que la narración policiaca convierte al resto de los personajes, junto con el lector, en cómplices de la violencia en el performance de masculinidad desplegado por este protagonista. Así, el texto retrata a la frontera como un espacio propicio para la proliferación de asesinos dentro del mismo cuerpo de la institución policiaca, ya que como lo indica Gabriel Trujillo Muñoz en el ensayo “Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza mexicana”, la frontera es un espacio:

[P]ropicio para el asesinato sistemático (las muertas de Ciudad Juárez), [...] La frontera es, sin duda, un espacio privilegiado, paradigmático, de la novela policiaca contemporánea. En la frontera todo es posible y hay mayores elementos en juego, más posibilidades de evadir la justicia. [...] la idea del bien y el mal cuenta con juicios de valor más laxos del lado mexicano y, por lo mismo, es más difícil precisar culpas y definir castigos. (23-24)

A pesar de que en *Partitura* se distinguen los aspectos de la permisibilidad y caos causados por la injusticia y la corrupción del tejido social fronterizo, Alfonso logra innovar al género negro a través de la incorporación de distintos matices de sofisticación en la violencia que se enuncian en diversos elementos internacionales de la cultura de las bellas artes. Con esto se logra indicar la globalidad de la violencia fronteriza en una visión transversal en tiempo y espacio que va más allá de la localidad del imaginario social del norte de México. Por medio del recurso de la polisemia, la trama policiaca de Alonso, construye una narración en la que la violencia y masculinidad del acto performativo del crimen y la ejecución artística de un instrumento musical se corresponden con signos similares según como lo explica Walter Benjamin. Si este último aspecto sirve para conectar a la figura del asesino serial con el detective policiaco, el primero le atribuye un carácter subversivo. No obstante, esta subversión aparece problematizada por la

fuerte masculinización del asesino, que lo hace formar parte del orden patriarcal. Conforme avanza la narración va adquiriendo tensión la historia por medio del entretrejimiento de las escenas enfocadas en el contexto del conservatorio de música clásica donde trabajaba Laura y su amiga chelista Perla. A raíz de las descripciones de la historia de piezas claves de música clásica y su relación con el cine, la danza y fotografía, la narrativa policiaca plantea a la música como proceso histórico de la construcción sociocultural de la figura del asesino. A lo largo de la historiografía de la violencia como elemento principal de la invención de la música clásica universal *Partitura* realiza una configuración del deseo de transgresión, caos, y necesidad de asesinar a la mujer como una parte intrínseca del performance de masculinidad a través de la historia de la humanidad. En el capítulo segundo de la novela, aparece el personaje del director de la orquesta Feliz Carranza ofreciendo una explicación a sus alumnos sobre la manera de aproximarse a la interpretación del “Ejercicio 9: Partitura para mujer muerta”:

La desesperación, muchachos, es una musa pródiga. La frustración y el desánimo dictan los mejores versos al poeta, afinan el pulso del pintor, templan los diálogos del dramaturgo. En nuestra disciplina, la desgracia inspira a usar, como un sutil veneno, los tonos menores. El ejercicio de hoy nos remonta a 1922. Habrán leído que tras la primera Guerra Mundial, Alemania era un país castigado por una profunda crisis económica, sumergido en problemas y turbulencias sociales. Fruto de esa angustia surgió *Nosferatu*, un clásico del cine que ha dado lugar a anécdotas extraordinarias, casi inverosímiles. [...] En esta novena práctica, muchachos, el reto consiste en darle vida al viejo Orlok, y—más difícil aún—matar a Ellen de una manera efectiva, verosímil. Atención, muchachos: sólo hasta que hayan vislumbrado la esencia de estas obras pueden comenzar a componer la

música con la que ha de morir Ellen. Hagan que valga la pena sacrificar una vida. Espero sus trabajos a más tardar el viernes 16 de junio. Esta vez les deseo avances, aunque no muy felices progresiones. (Alfonso 29-30)

Por medio de esta interdiscursividad que Alfonso desarrolla con la música y el cine a través del género negro, las instrucciones del director de la orquesta expresan las estrategias que el lector ávido deberá utilizar para la interpretación global de los motivos con los que se construye la figura del asesino y el crimen de Laura. Las referencias a la violencia contra la mujer que se registran en las obras de música y cine clásicos mencionadas por el director Carranza infieren a la fisura del performance de la masculinidad del asesino tanto en la narrativa de la pieza musical como en la novela policiaca que comparten el nombre “Partitura para mujer muerta”. Katarzyna Wieckowska indica que la figura del vampiro en la narrativa gótica o negra, “not only uncovers masculinity as internally fissured and potentially pathological, but also, and perhaps more importantly, questions the validity of any gender system. (“Reality, or the illusion” 7). La intertextualidad en la lectura de la figura del vampiro como una figura liminal actúa de manera similar al detective policiaco, ambos en busca de saciar su sed de sangre en el cuerpo de una nueva víctima, representa la corrupción del tejido social de la frontera norte. El detective, como el vampiro, desesperado y frustrado ante la degradación moral y económica de su contexto social vuelca su furia contra el cuerpo femenino de sus víctimas. Así observamos al detective policiaco convertirse en un asesino en busca de nuevas víctimas con las cuales perpetúa el feminicidio en la sociedad mexicana y con esto de cierto modo se muestra el paralelismo del problemático y turbulento contexto social de violencia masculina experimentado posteriormente a la primera guerra mundial. La novela expone el tema del sacrificio de mujeres a través de la perspectiva global de los personajes masculinos que aparecen en la obra. La perspectiva del asesino se nutre

de dicho discurso durante la narración policiaca. Las intervenciones del director de la orquesta son un recordatorio de los diferentes aspectos de la vida cotidiana en que se encuentra la violencia como un elemento constitutivo de la estructura social fronteriza, la cual se mantiene a través de distintas conexiones socioculturales que abarcan un nivel global tanto dentro de México como en el resto del mundo. En el décimo capítulo aparece nuevamente el director Carranza describiendo la violencia en el performance de la música clásica ahora en relación al ballet creado para la ejecución de la obra clásica de Stravinsky *La Consagración de la Primavera*. La explicación del director de la orquesta indica que dicha obra:

Permite a los escuchas entrever momentos de violencia primitiva que terminan con un sacrificio humano: una joven elegida debe morir para que la primavera resucite. Es el espectáculo de un gran rito sacro pagano: viejos sabios, sentados en círculo y observando la danza de la muerte de una doncella a la que sacrifican para hacer propicio al dios de la primavera. (Alfonso 79)

A lo largo de la novela se despliega el proceso de internalización de la transgresión del cuerpo femenino en los rituales de violencia experimentados por el protagonista a través del cual se explica la manera en que el detective de homicidios se transforma en un asesino. La disyuntiva entre la teoría y la práctica de los derechos humanos se denota desde el primer caso asignado a Jesús. Frente a las transgresiones de sus colegas policiacos, surge inmediatamente en el este detective una desconfianza del sistema legal y de justicia que es presentado al lector desde el punto de vista interno del poder del Estado. Esta experiencia se emite a través de la decepción moral de Jesús cuando aparece al inicio de la novela como el nuevo agente policiaco dentro del sistema de policías del Estado. Sin embargo Jesús, quien teóricamente debería ser el protector de la ley que, termina por integrarse al tipo de prácticas de corrupción y crímenes sin castigo que



son comúnmente perpetrados por la policía en el imaginario fronterizo. Rebeca Biron señala la manera en que esta desconfianza afecta a las narrativas de las historias criminalistas de América Latina: “Similarly to crime stories in the English-language tradition, Latin American texts explore individual deviant psychologies through the development of violent characters, but they often complicate the relationship between law and outlaw for populations which are profoundly skeptical of police authority” (*Murder and Masculinity* 23). La cuestión de la desconfianza y la traición de la figura femenina en la psique de la identidad nacional mexicana, se aprecia en el contexto fronterizo alcanzando las máximas manifestaciones de violencia en el tipo de transgresión de los derechos humanos cuyas secuelas afectan los códigos de interacción en el resto del país. Ésta problemática se complica aún más cuando dicha traición se gesta por parte de una de las instituciones estatales del poder hegemónico. Desde el inicio de la novela el protagonista comunica la transformación de la perspectiva sobre su labor como detective del gobierno refiriéndose a la escena del crimen de Laura como evento fundacional de su incursión a un estado liminal y sirve para su demarcación como personaje marginal:

Vuelvo a la idea inicial: a veces asesino y víctima se atraen, se buscan incluso sin estar conscientes de ello. En esos casos, matar es sólo la reverencia final de una coreografía. Si yo no podía entenderlo era porque jamás había sentido auténtica sed de asesinar. Aborrecía a mi abuela, es cierto, y a veces llegaba a imaginarla muerta con su cofia y su uniforme de enfermera, pero entre eso y convertirme en homicida había una distancia que creía insalvable. Matar es como bailar, pero era imposible para mí comprenderlo aquella madrugada, cuando sonó el teléfono.

(Alfonso 15)

Al inscribirse en una relación de poder determinada por el tipo de dinámicas de masculinidades y corrupción, el protagonista—al igual que la mayoría de los miembros de la sociedad—termina por neutralizar tales crímenes, demarcando así la forma de convivencia opresora que da paso a la falta de correspondencia entre la teoría y práctica de los derechos humanos universales en el imaginario social fronterizo de México. En esta escena se indica la perspectiva por parte de Juan José Blackaller, el jefe del departamento de homicidios y agente del ministerio público, sobre la culpabilidad de la víctima en el caso del asesinato de Laura, el cual afirma sin pruebas contundentes que la víctima no sufrió una violación sexual, ya que él piensa que tal acto fue cometido con el consentimiento de mujer. La manera en que el detective llega a esta conclusión devela la antigua ideología patriarcal en que históricamente, mediante el uso del imaginario de la Malinche en la identidad mexicana, se culpa a la mujer de consentir su propia violación y de esta misma forma se justifica el ritual de violencia de género en la época actual:

-¿Ves allí, Gómez?— preguntó, señaló el hombro derecho: bajo la luz azul vi unas marcas en forma de óvalo—. Son señales de dientes. A ésta se la cogieron duro antes de matarla. Pero no te engañes: se la cogieron por puritito gusto.

Según Blackaller, el consentimiento de la víctima se notaba en la ropa, pues no estaba rasgada o jaloneada. Y era cierto: con excepción de la sangre y de las marcas en los antebrazos, no había en el lugar señales de violencia, incluso las medias estaban acomodadas en el sillón. Pero a mí se me ocurrían mil formas de hacer que una mujer se desvistiera contra su voluntad sin necesidad de forcejeos. Además unas marcas violáceas comenzabas a revelarse alrededor del cuello de la víctima. —A ver, apúntale—Blackaller señaló la libreta y comenzó a dictar: Mordida de amor en el hombro derecho. Contusión bilateral en el cuello por

probable estrangulamiento con las manos. Dos heridas provocadas por objeto punzocortante, un cuchillo, unas tijeras, arriba del diafragma. Hemorragia de sangre venosa, lo que indica probable lesión en el ventrículo derecho. (Alfonso 23-24)

La violencia sexual a la que se ve expuesto el cuerpo de Laura antes de su asesinato es interpretado por los agentes policiacos a través de las convenciones del performance de su identidad de género femenino marcado por el referente ideológico de culpabilidad de la Malinche frente al consentimiento de la violación de su cuerpo ya que, según Paz, es ella misma quien cede su cuerpo a Cortés para entregarse como “una prostituta [...] que se da voluntariamente al Conquistador” (*El laberinto* 37-9). Tal justificación del homicidio de Laura, se convierte en una estrategia de control sociocultural usada por la masculinidad de los policías sobre el cuerpo femenino. El cuerpo de Laura es castigado cuando éste ejerce abiertamente su sexualidad fuera de los parámetros del comportamiento tradicionalmente aceptado en las mujeres dentro de la estructura social del patriarcado mexicano. Por tal motivo, el ejercicio libre de su sexualidad representa a Laura una amenaza para el poder hegemónico de la masculinidad mexicana. Esta perspectiva sobre los rituales de violencia se justifica entonces desde la óptica de las relaciones de poder en la diferenciación de las identidades de género de la víctima y la masculinidad de los detectives policiacos. Dicho proceso se antepone a las dudas del protagonista quien revela su reacción inmediata en favor de la víctima cuestionando la teoría de Blackaller sobre el consentimiento sexual de Laura y va más allá de la negación del acto de violación de sexual sufrido por la violinista y justifica el abuso del cuerpo femenino para reflexionar sobre las “mil formas de hacer que una mujer se desvistiera contra su voluntad sin necesidad de forcejeos” (Alfonso 24). La ambivalencia del sistema moral en el imaginario social

fronterizo, conduce a la crisis semántica del oficio del detective policiaco quien, al inicio de la novela, se ve atrapado en el conflicto interno entre el seguimiento de las normas policiacas y la violencia de la masculinidad mexicana vertida sobre el cuerpo de la mujer. Todo esto, termina colocando al protagonista en la encrucijada del espacio fronterizo del norte, cuya representación en la novela expone:

[L]a negación sistemática de conceptos binarios como bien y mal, mentira y verdad, centro y periferia. Es una frontera ilimitada que, lejos de permanecer incrustada en su alambre de púas, se desborda hacia la capital de México al sur. Un no-lugar que amenaza con englobar cada vez más territorio, disolviendo las ontologías de patria y ciudadanía. Para enfrentar esta quimera, los detectives recurren a los antiguos enlaces de la gran capital, procurando reafirmar las mitologías que ratifican su mexicanidad. (Braham, “Las fronteras negras”, 79-80)

Sin embargo, conforme avanza la novela se advierte la manera en que disminuye la importancia que Jesús otorga a la perspectiva de la víctima para enfocarse cada vez más en el crimen visto desde la posición del asesino. La descripción de este cambio se presenta de una manera que pareciera ser un proceso que se incorpora paulatinamente a la rutina del detective pero que finalmente cambia la normatividad moral de su vida personal y profesional por medio de su perspectiva sobre la función de los agentes de la ley en el imaginario social fronterizo. Dicho performance de violencia policiaca aparece desde el punto de vista del asesino como una acción fundamental para la preservación del sistema de poder masculino establecido con el propósito de establecer el control sobre el cuerpo físico y social de los habitantes del imaginario fronterizo. En tal sistema la ideología machista moldea la aproximación que tendrán los agentes policiacos frente al caso del homicidio de Laura. El tratamiento de la víctima, aún después de su muerte, se

determina según a su identificación de género femenino cuya connotación negativa en la cultura del imaginario de la identidad mexicana del país es antepuesta al seguimiento pleno de la ley. A lo largo de la novela se describen diferentes estrategias que los detectives utilizan para simular el proceso legal de investigación del asesinato de Laura, cuya simulación tiene como propósito final la obstrucción de la resolución del homicidio. A través de la perspectiva del protagonista se devela el discurso de corrupción policiaca que va desde los procedimientos de identificación de la víctima hasta las declaraciones de testigos e interrogatorios de los sospechosos. La historia presume una suspensión del sistema de ética y moral de la sociedad fronteriza. La corrupción en el departamento de policía y el frecuente abuso de autoridad llevan al protagonista a desobedecer los mandatos del trabajo investigativo del homicidio y finalmente esto provoca que el detective violento a otros personajes. Durante el proceso de la investigación del crimen en la novela, se observa lo señalado por Alberto Moreiras sobre la función de la literatura en donde se ostenta resolver el misterio de un asesinato: “Murder is a suspended ethical relation, but the investigation of murder is always an ethiopolitical relation to murder. Literature, in the concrete case of crime literature, when it makes of any murder, or of any crime, its focus of investigation, becomes a political apparatus that seeks to give response to an ethical suspension” (Moreiras, “Infrapolitics and the Thriller” 170). Para Moreiras, la infrapolítica es una manera de decodificar la esencia estructural de la literatura por medio de la contraposición el discurso de la ética y la política, cuya cancelación valorativa de ambos discursos extraen la autonomía de la literatura para convertirla en una herramienta explicativa del funcionamiento factual de la sociedad. De este modo, se expone la naturalización un tipo de performance de violencia con el que se inmola la validez de los derechos humanos al presentarse el ejercicio de la justicia como una mera

gesticulación y donde se enfatiza la teatralidad burocrática existente en el desempeño de las acciones de investigación policiaca.

Las varias formas de transgresión del cuerpo de Laura realizadas por los miembros de la policía devela la violación sistemática de la ley en la cual las prácticas de necrofilia se convierten en una variación del performance de masculinidad ejecutado entre estos personajes. Sedgwick explica que las relaciones de poder en una sociedad patriarcal funcionan en una estructura triangular. Conforme avanza la investigación del asesinato de Laura los dos detectives coinciden en el acoso sexual de Perla, una de las chelistas integrante de la misma orquesta de música clásica donde tocaba Laura. Al final de la novela, las relaciones sexuales entre Jesús, Blackaller y Laura revelan la alianza entre los hombres dentro de la estructura triangular descrita por Sedgwick. Tal alianza como fuente de poder es establecida al momento en que ambos personajes masculinos se percatan de haber tenido posesión del cuerpo de la misma mujer. Esta revelación finalmente conduce al performance de una hipermasculinidad de violencia y sexualidad que une a los dos detectives a través de las prácticas de transgresión de la ley. La transformación de Jesús en un asesino serial y la repetición de sus prácticas de masculinidad transgresora son realizadas por el nuevo miembro del departamento de homicidios que se muestra al final de la novela para exponer la continuidad de la violencia de género a través de la circularidad de la estructura narrativa del texto. Esto demuestra el performance de la homosociabilidad masculina por medio de la cual se justifica la violencia reiterada e impune contra la mujer en el transcurso del trabajo del detective policiaco—un trabajo que aquí representa el poder opresor sobre los sujetos de identidades de género no masculinas marginalizadas en una cultura nacional misógina.

La labor del detective policiaco adquiere una doble significación en el imaginario social fronterizo, en cuya lucha moral del protagonista se ve afectado por un deseo colectivo de

dominio sobre el cuerpo femenino por parte de los personajes masculinos antes, durante y después de la muerte de Laura. El performance de las distintas tácticas de profanación del cuerpo inerte de Laura utilizadas, tanto por el fotógrafo forense como por Blackaller, inducen al investigador de homicidios percatarse de las prácticas existente entre los miembros de la policía que quebrantan la ley sin recibir un castigo por sus acciones. Esta conducta transgresora se ejemplifica en el tratamiento del cuerpo de la víctima femenina. Jesús reconoce las distintas formas de transgresión al que es expuesto el cuerpo de Laura. Primeramente se describe la manera en que el fotógrafo forense deja a un lado el protocolo policiaco y en lugar de limitarse a fotografiar el cuerpo de Laura, éste comienza a hurgar deliberadamente en el cuerpo de la víctima objetivándola y ultrajándola aún después de su muerte. El protagonista describe la habilidad con la que el fotógrafo ignora las reglas del manual para la investigación de homicidios y en vez de asegurarse de mantener intactos el sitio del asesinato y el cuerpo de la víctima se dispone a contaminar la escena del crimen tocando directamente con sus manos todas las cavidades el cuerpo desnudo e inerte de Laura. Una conducta similar se advierte en la evaluación que Blackaller realiza sobre el cuerpo de la víctima. A pesar de la evidente transgresión de los procedimientos legales, las acciones del fotógrafo y del jefe de detectives no son desaprobadas por el protagonista, ya que dichas violaciones han sido naturalizadas como prácticas comunes en el performance del grupo de investigadores de feminicidios. La existencia de tal normalización y permisividad de transgresión se convierte en el vínculo de una interacción en la que se muestra el sistema de poder patriarcal por medio de la homosociabilidad que permite la revelación del deseo por ejercer la violencia sobre el cuerpo femenino. Lo que finalmente logra convertir al detective en un homicida quien cuenta con la aprobación del grupo de los hombres de la comunidad fronteriza. Este momento de identificación del instinto homicida del detective se advierte cuando

escuchamos los pensamientos de Jesús mientras se debate entre tomar notas de Blackaller o sostener el cuerpo de la violinista durante la examinación de las contusiones provocadas por el asesino de Laura:

No sé porqué pensé que estaba fría a pesar del calor estancado en el cuarto. Pero en cuanto la tomé por las pantorrillas me di cuenta de que la muerta estaba tibia y su piel se sentía suave. Por un segundo imaginé que aún vivía. Yo ya no apuntaba. Mis manos seguían pegadas al cadáver, a esa piel tibia a pesar de la muerte. Aún cuando sentía las punzadas de la gastritis, una suerte de borrachera comenzaba a invadirme. [...] Quizá contarle no sea suficiente; quizá se necesite vivir algo como eso para entender lo que le hizo ese cuerpo a mis manos sudorosas. Un cosquilleo, una especie bienestar culpable me llevó a seguir tocando, a sentirlo, a acariciarlo. Esa ambiciosa sensación me fue ganando poco a poco, hasta que me dejé arrastrar. (Alfonso 24-5)

Conforme avanza la narrativa, se observa el uso e incremento de la violencia en las actividades cotidianas de Jesús dentro y fuera de su labor como policía de homicidios. Paulatinamente se expone la manera en que la violencia se convierte en un mecanismo para el funcionamiento social en la realidad inmediata del asesino. Con esto se registra, a su vez, el deseo constante del protagonista de controlar por medio de la fuerza el cuerpo físico de otros individuos, ejemplificando así los nuevos parámetros de la normatividad moral adquiridos por el detective. Durante el transcurso del proceso transformativo del detective en un asesino serial, la trama de la novela ahonda en el cambio de los paradigmas internos de la violencia homicida y la ética profesional como protector de la ley experimentados por el detective policiaco. Hacia el final de la novela, el ejercicio del detective por la búsqueda de justicia y solución del asesinato de Laura,



se ve transformado en un ritual de cacería que realiza el detective convertido ahora en un asesino incontrolable en búsqueda de nuevas víctimas. Esto demuestra la trivialización del debate el discurso ético y moral concerniente a las fallas en el funcionamiento de las instituciones del gobierno, con lo que la novela logra exponer la teatralidad contenida en el doble discurso de la institución policiaca y sus repercusiones en las acciones de la violencia cotidiana que se muestran canalizadas por medio del performance de la masculinidad del detective asesino. De tal forma, la narrativa articula al espacio social de la frontera a través de una violencia sin tregua que se convierte finalmente en una práctica común que el protagonista ejerce para llevar a cabo sus múltiples homicidios.

La culminación del proceso de transformación del detective en un asesino en serie se confirma al final de la novela, lo que se muestra acompañado de la perpetuación de otros rituales de violencia como la intimidación, extorción, secuestro y tortura realizados por el resto de los agentes de la policía en la zona fronteriza. Este comportamiento se reafirma a través de la circularidad del performance de los detectives donde se hace evidente la conexión entre el papel de la utilización de los materiales de archivo y repertorio con los que se transmite y se da continuidad a las prácticas de la violencia masculina que son emuladas por los nuevos elementos del departamento de homicidios de la policía del Estado. Siendo parte del género narrativo de la novela negra, no es sorprendente que al término de la trama no se logre resolver el asesinato del Laura y que el homicida que libre y sin castigo como el resto de los personajes criminales que aparecen en la historia como figuras centrales de un nuevo orden moral del espacio dominado por este tipo de criminales. Dicho final desafía a la “pseudodemocracia bárbara” que aparece como uno de los elementos característicos señalados por Braham en la renovación de la novela negra. De tal forma, la narrativa de *Partitura* aparece más apegada al realismo brutal de la novela

negra cuya estética promulga una visión substancialmente negativa de las instituciones y mitos que contribuyen a formar la realidad sociopolítica de toda la nación mexicana (“Las fronteras negras” 88). La narrativa policiaca de Alfonso termina con la aparición de una nueva víctima, en este caso un joven asesinado brutalmente y que parece tratarse del hombre a quien Jesús y su jefe Blackaller habían secuestrado y torturado en una habitación de un hotel para inculparlo arbitrariamente de la muerte de Laura. De tal forma, la novela concluye con la aparición del cuerpo del primer asesinato cometido por el protagonista. La circularidad de la trama se completa cuando se informa al lector que la investigación de dicho crimen es asignada como el primer caso por resolver a un nuevo detective de homicidios recién llegado en la ciudad. La caracterización de este detective se muestra como una réplica del comportamiento de Jesús al inicio de la trama cuando le fue asignada la investigación del asesinato de Laura. Este caso representa para Jesús el comienzo del proceso del ritual iniciático del detective quien a lo largo de la novela tendrá que incursionar en un espacio liminal que se encuentra bifurcado entre el comienzo de su papel social tanto de detective policiaco como de su transformación como un criminal con licencia de la ley estatal para matar.

La actitud del nuevo detective que aparece en el desenlace de la novela para reemplazar a Jesús corrobora la desconfianza social acerca de la ley y sus instituciones que se estructuran en base a la tendencia de la omisión de las normas estipuladas por escrito en la legislación del país. Ante tal desconfianza, el nuevo elemento del departamento de detectives de homicidios reproduce el pensamiento y las prácticas suspicaces demostradas por Jesús anteriormente a su conversión en un asesino. Tanto los pensamientos como las acciones del detective novato, funcionan como indicadores de la reproducción del performance de la violencia masculina a la que finalmente termina por sucumbir el protagonista. La narrativa indica cómo el nuevo

detective comienza el mismo ritual iniciático que efectuaría Jesús al principio de la novela y con esto se da por entendida la continuidad del personaje asesino como una figura que corrompe la función como protector de la ley del detective. Esto se comunica al lector a través de los pensamientos del mismo personaje que se describen durante el momento en éste maneja su auto rumbo a la escena del crimen cometido por Jesús. La narración de este nuevo detective, que sólo aparece al final de la novela, nos anticipa que ese evento será similar al primer día de trabajo de Jesús cuando comenzó su investigación sobre el asesinato de Laura que queda como un caso cerrado e inconcluso. Con esto nos encontramos con la iniciación de un nuevo asesino que continuará con el performance de violencia del feminicidio que es expandido de la frontera norte de México al resto del país:

No dejaba de pensar en Anguiano y en sus tesis sobre el asesinato, que entonces me parecían las chifladuras de un burócrata acostumbrado a dar trámite a las muertes con violencia. Según mi jefe, todos podemos ser asesinos siempre y cuando encontremos quién desee morir en nuestras manos. Nos pasamos la vida buscando a nuestra víctima. Cuando la encontramos, arrancarle la vida es sólo la última caravana de una larga coreografía que ninguno de los dos puede ya interrumpir. El riesgo es que en la búsqueda nos topemos con alguien en cuyas manos estemos dispuestos a morir. Yo no estaba tan seguro. De pronto me di cuenta de que no traía mi manual. (Alfonso 135-36)

La dualidad del personaje del policía asesino que funge como protector y violador de la ley, nos refiere a la ambigüedad de las normas morales de la sociedad que dentro del individuo se ven enfrentadas al deseo homicida. Este deseo subraya lo establecido por Foucault en su estudio sobre el caso de Pierre Rivière que el teórico utiliza para identificar la manera en “how men have

been able to rise against power, traverse the law, and expose themselves to death through death” (*I, Pierre Rivière* 28). Esto es uno de los aspectos más destacable de *Partitura* ya que además de narrar el asesinato desde la perspectiva del espacio privado de la institución policiaca este texto también arguye sobre la ambigüedad de las dinámicas de poder entre los mexicanos y la imposición de los derechos humanos universales dentro de la cultura androcéntrica en el espacio público del país. De tal forma, dicha ambigüedad nos permite apreciar los distintos ángulos del carácter subversivo de la novela puesto que la violación de la ley proviene desde el centro de tal sistema de poder, lo cual, nos permite delinear la dualidad del orden moral establecido en el imaginario fronterizo al presentar el deseo del personaje asesino por insertarse en un sistema social que simultáneamente infringe y protege ley del país. Este tipo de personaje despliega la vertiente parricida de los agentes policiacos, quienes siendo miembros de una institución del Estado, fungen como los hijos de la nación rebelándose en contra de la figura patriarcal proveniente de la superestructura de dominación europea que ha intentado imponer el sistema moral de los derechos humanos en el contexto fronterizo. Así el protagonista de la novela al transgredir la ley del Estado se suma a la comunidad androcéntrica que en su intento de legitimar la identidad de la nación como un performance de masculinidad, decide volcar su violencia en contra de cualquier sujeto de otredad representado por identidades femeninas o no masculinas que desafían el binarismo de la heteronormatividad de la cultura tradicional mexicana.

La encrucijada básica en que nos deja al final de la novela Vicente Alfonso, parte entonces en la conexión entre rituales de violencia y performance de la identidad de género de los personajes que el protagonista asesino cataloga bajo dos vertientes esencialistas entre lo masculino y lo femenino que determinan las relaciones de poder para el tipo de violencia extrema de la vida diaria en el espacio fronterizo. Frente a estos actos de violencia insistimos en

la necesidad de comparación de la complejidad de la perspectiva de la figura criminal del detective asesino en *Partitura* con la construcción de la identidad de género de los asesinos en la narrativa de Villafuerte. Esto requiere que vayamos más allá de la dicotomía entre lo masculino y femenino para adentrarnos en identidades de género con las que se problematiza la estructura heterosexual de la identidad nacional mexicana. En ambas narrativas de Villafuerte y Alfonso, el espacio fronterizo aparece como lugar propicio para arrojar interrogantes sobre el papel de la masculinidad en el performance de violencia de los seres humanos. Esta preocupación temática establece la estética característica de una narrativa de jóvenes escritores mexicanos cuyos textos demuestran una visión marcada por el desbordamiento de una masculinidad violenta de los personajes homicidas y su constante transgresión de la identidad de género.

Finalmente, el performance de masculinidad del detective y el travestí en sus respectivos textos revela no sólo la artificialidad de la identidad de género, sino que también expone la construcción social de las prácticas de violencia en el espacio fronterizo. Foucault indica que la violencia no existe a priori del orden o estructura sino que es creada en las prácticas mismas de la consciencia humana. El concepto clave para Foucault es la subjetividad, no como un reflejo personal interno e involuntario, sino como parte mas amplia de nexos entre textos, instituciones, y prácticas discursivas. Esto significa que a través de la exposición de las transgresiones realizadas por estos protagonistas, las narrativas de Alfonso y Villafuerte deconstruyen los nexos de un sistema cultural de violencia comúnmente practicado en el espacio social fronterizo. En este lugar, la transgresión no es meramente la ruptura de un código, una rebelión contra las ataduras de una normatividad social; sino que es el impulso mismo que constituye la identidad de los habitantes de tal espacio. Estos no tendrían ningún sentido de su propia subjetividad si no fuera por una constante negociación con la otredad característica del imaginario social fronterizo.

Los actos de violencia narrados por Villafuerte y Alfonso no son exclusivos de las fronteras mexicanas y fácilmente podríamos decir que pareciera que la victoria discursiva de los derechos humanos en realidad significa lo que indica Joseph R. Slaughter, “that ours is at once the Age of Human Rights and the Age of Human Rights Abuse” (*Human Rights, INC 2*). Sin embargo, la estigmatización de la criminalidad del espacio fronterizo, ha producido a su vez una mayor visibilidad de la problemática de la masculinidad y la violencia de género en una escala global. Al mostrar los mecanismos de las narrativas históricas de violencia en la identidad nacional mexicana, los textos de Villafuerte y Alfonso articulan un discurso performativo desmitificando la violenta masculinidad de la figura del transgresor. Desde el ángulo del personaje travestí asesino el texto de Villafuerte expone la manera en que se problematiza el concepto de frontera a través de la desnaturalización de la identidad de género de sus protagonistas. Asimismo, por medio del análisis del detective homicida en el texto de Alfonso, se reubica el imaginario fronterizo a través de a las relaciones de poder que éste mantiene con el resto de los personajes en el norte y centro de México. Dentro del simbolismo de violencia masculina subyace la corrupción en la construcción de la idea de cuerpo-frontera y ésta se plantea como una unidad totalizadora. Por medio de dicha unidad se determinan las posibilidades de acción de los personajes ante la marginalización persistente en los territorios fronterizos y sobretodo el impacto que produce el tipo de violencia ejercida por esto asesinos en el resto del país.

A través de la construcción social del performance de masculinidad y violencia de los asesinos se define la experiencia de vida de los individuos fronterizos. En tales contextos se articula el estilo narrativo de la estética característica de la literatura contemporánea de las fronteras en el norte y sur del país. Dicha estética apuesta por el relato de la violencia desbordada

hacia dentro y fuera de los límites físicos de los personajes, quienes directamente reflejan el cuerpo sociopolítico fronterizo mexicano. Así, la perspectiva del asesino travestí y del detective homicida demuestra los elementos claves en el proceso de transmisión del conocimiento de las normas de un sistema transgresor de los derechos humanos. En ambos textos se advierte la necesidad de los protagonistas por construir su propia narrativa sobre la descripción de los asesinatos que éstos mismos cometen a lo largo de cada texto. Tal elaboración narrativa se contrapone al discurso implantado por el poder hegemónico en la sociedad fronteriza con respecto a la caracterización de la figura del asesino. La manera de elaboración del discurso del transgresor funciona como punto de partida para nuestra comprensión sobre las interacciones cotidianas a la vez que permite la deconstrucción del poder mítico de los asesinos, quienes esquematizan las prácticas de los derechos humanos en el imaginario social fronterizo.

En ambas obras, el performance de masculinidad se ejerce como una categoría sexo-genérica en la cual lo simbólico se revela a través de la estructura cultural heteronormativa de la identidad de género establecida desde el inicio de la formación histórica de la nación. Dicha estructura filtra el comportamiento caracterizado por la violencia física y discursiva demostrada en las relaciones de poder en el performance de la masculinidad de la figura del asesino con la que se codifica la significación del personaje travestí y del detective de homicidios en los textos de Villafuerte y Alfonso. Los despliegues de violencia que surgen en el performance de masculinidad de ambos personajes representan el choque entre el ideal democrático y la realidad opresora constituyentes del imaginario social fronterizo. Desde este espacio, el performance de masculinidad y la violencia representan lo que Homi Bhabha denomina como “el derecho de significar desde la periferia del poder autorizado” (*The Location of Culture 2*). Justamente es el espacio fronterizo desde donde la figura del personaje asesino reconfigura la narrativa del género

negro a través de la representación de la perspectiva marginal del travestí y el detective policiaco.

Más allá del binarismo masculino-femenino, la violencia ejercida tanto por el personaje travestí como por el detective policiaco nos enfrenta a la eterna interrogante de Butler sobre ¿qué es lo que quiere el género?, pero sobretudo la figura del asesino obliga al lector a cuestionar la función específica del performance de masculinidad en el imaginario social fronterizo del norte y sur de México. De tal forma, los textos de Villafuerte y Alfonso ofrecen la visión del personaje asesino como un individuo que desde su posición marginal utiliza el performance de violencia de una masculinidad dominante para acceder a las estructuras de poder en la sociedad fronteriza del país. Desde la frontera, “¿Te gusta el látex, cielo?” y *Partitura para mujer muerta* abren un espacio para el análisis de la complejidad de los procesos de violencia en la construcción de la identidad de género del discurso de la masculinidad nacional. Este acercamiento a la problemática de dominio de violencia masculina de México puede extenderse para la comprensión de las estructuras de poder en diversos países de Latinoamérica. Los nexos en la interacción del travestí y del detective policiaco con diversos personajes marginales femeninos de México y Centroamérica en ambas narrativas exponen al espacio fronterizo como lugar propicio para desentrañar las interrogantes concernientes a la función de la violencia en el performance de masculinidad de los asesinos a un nivel transnacional.



### Capítulo 3

Front/Eras: mitos y rituales de los asesinos entre las Maras Salvatruchas y el feminicidio  
en el cine transfronterizo de neoliberalismo mexicano

La globalización moderna, el neoliberalismo como  
sistema mundial, debe entenderse como una nueva  
guerra de conquista de territorios.

—Subcomandante Marcos

El cine no cambia las cosas en una sociedad,  
pero ayuda a exorcizar sus demonios.

—Gael García Bernal

Unas de las principales consecuencias devenidas del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC/TLCAN)—también identificado como NAFTA por sus siglas en inglés—cuya puesta en marcha desde 1994 destaca por aumentar la marginalización de los sectores más pobres del espacio transfronterizo entre Guatemala, México y Estados Unidos. La notoria sistematización del homicidio de mujeres en Ciudad Juárez y la violencia extrema de los grupos de jóvenes pandilleros de las Maras Salvatruchas en el sur de México han constituido las dos principales fuentes para el sensacionalismo y difusión de los actos de violencia en las franjas fronterizas del país. En los últimos diez años, esto ha provocado la proliferación de diversas narrativas cinematográficas en las que se han tratado dichos temas desde múltiples perspectivas. Mientras que algunas de estas películas contribuyen al establecimiento de la desinformación

difundida por los medios masivos de comunicación, también han surgido cintas que intentan retratar una imagen de mayor parcialidad acerca de la realidad social de tales regiones mexicanas. A través de los géneros de ficción y drama, las producciones del cine fronterizo contemporáneo elaboran una estética de lo real que, aunque no se llega a categorizar enteramente dentro del estilo del cine realista o *cinéma vérité*, sí ha logrado codificar un lenguaje audiovisual que cada vez más se identifica con un cine transfronterizo que retrata las dinámicas socioculturales bajo el contexto del neoliberalismo económico de México. Dichas cintas desarrollan una expresión filmica que funciona como una alternativa a la estética documental, con la cual se han representado la mayoría de las narrativas cinematográficas que tratan de las historias descarnadas del feminicidio y del sistema operacional de las pandillas de las maras. A pesar de tratarse de relatos verídicos, la mayoría de los documentales y demás cintas de ficción se limitan a mostrar solamente una visión parcial de la compleja realidad fronteriza y el uso de la violencia de los miembros de las maras. Desde sus inicios, la expresión de la industria cinematográfica se ha destacado como una de las instituciones culturales más importantes para la creación y difusión de los imaginarios de fronteras que están constantemente siendo resignificados bajo el contexto de las normas del TLC/TLCAN.

Dos ejemplos de representaciones cinematográficas que exploran el fenómeno sociocultural de dicho modelo económico en las zonas del norte y sur de México son los homicidas personificados por la figura del asesino múltiple en *Backyard/El traspatio* de Carlos Carrera y el asesino pandillero *Sin Nombre* de Cary Fukunaga. Ambas películas publicadas en el año 2009, se distinguen como piezas significativas de la estética de realismo social con el que se retratan los conflictos más oscuros que posibilitan la incesante violación de derechos humanos en tales zonas. Estas cintas decodifican a la figura del asesino transfronterizo, cuyo poder surge y

se alimenta de la representación de la narrativa fundacional de su propio mito existente en ambos lados de la franja fronteriza. El presente capítulo propone un análisis de la violencia perpetuada por los miembros de las comunidades en las regiones de los bordes en el norte y sur de México que incurren en el crimen de homicidio como parte del performance de los rituales de iniciación y pertenencia a grupos marginales representados en *Backyard* y *Sin Nombre*. Para tal efecto, sigo los planteamientos teóricos de Girard para desnaturalizar la función sociocultural del personaje asesino a través de los rituales de violencia que aparecen en ambas piezas del cine transfronterizo. Concretamente analizo los modos de reproducción de la violencia extrema que se vierte sobre los personajes de mujeres indígenas obreras de las maquiladoras de Ciudad Juárez y los jóvenes integrantes de la pandilla denominada Mara Salvatrucha en el sur de México. Observo la manera en que se construye el mito del asesino ritualista en los marcos del espacio transfronterizo del neoliberalismo económico de México. Las figuras de los asesinos ritualistas decodifican el mecanismo de la construcción de las identidades colectivas e individuales devenidas de los despliegues de violencia extrema del norte y sur del país. El análisis de las técnicas del neorealismo social, del sistema luminoso hollywoodense y del cine documental en torno al performance de violencia efectuado por estos personajes asesinos problematiza la separación entre víctimas y victimarios que aparecen en estas películas. El cine transfronterizo de México logra registrar y denunciar así las problemáticas cotidianas de la integración social derivadas de las políticas del TLC/TLCAN que no alcanzan a integrar equitativamente a los sectores más pobres del espacio transfronterizo en el norte y sur de México dentro del plan del nuevo orden de la economía mundial.

La imagen de la frontera en el cine mexicano, tanto en sus reproducciones más realistas o estereotipadas, ha sido construida casi exclusivamente en relación a la zona del norte colindante

con los Estados Unidos y sólo en años recientes se ha impulsado la realización de películas enfocadas en la región de la frontera sur del país. Si bien la presencia de la violencia siempre ha sido un componente común en todas las sociedades del planeta, en el espacio fronterizo del norte de México observamos la explotación de este tema como eje central en numerosas producciones cinematográficas. La centralidad de la violencia ha existido en el cine fronterizo desde sus incursiones en la etapa del cine de banda sonora hasta el cine contemporáneo. El cine fronterizo ha transformado la violencia en un espectáculo audiovisual desde los tiempos de la Revolución Mexicana del siglo XX, a través de la grabación filmica en espacio y tiempo real de la lucha y muerte de los guerrilleros y soldados que participaron en las batallas de Pancho Villa. Las cámaras de la compañía norteamericana Mutual Film Corporation filmaron el performance de violencia que convertiría al general revolucionario en la figura del centauro de la legión del norte (Thornton 17). La participación de Villa en la construcción de la imagen del espacio fronterizo fue determinante para la inmortalización y justificación de sus tácticas de violencia en contra de hombres y mujeres, que finalmente convertirían al revolucionario en el mito del héroe del pueblo. La imagen tanto de la frontera como del asesino justiciero se erigen de manera elemental para la narrativa fundacional que continúa inscrita en el imaginario colectivo de la identidad mexicana hasta nuestros días.

La función del cine como medio para la creación y difusión de los mitos de figuras de asesinos—tanto heroicos como tiranos—se incorpora en la estética del espacio de la frontera, lo cual logra transformar a este *locus* como un banco o archivo de memoria sobre la mimesis de la violencia realizada por la figura del homicida durante los rituales con los que se establece su pertenencia a los grupos de asesinos de la región transfronteriza. El funcionamiento de los códigos de violencia entre los que se desenvuelven los homicidas que aparecen en las cintas

*Backyard* y *Sin Nombre* puede definirse en términos de la crisis del deseo mimético de la violencia propuesto por René Girard en *Violence and the Sacred* (1979). Para Girard, tanto las instituciones como la cultura de las sociedades se construyen a través de los rituales con los que se canaliza el deseo de violencia existente en toda comunidad. En su estudio sobre los mecanismos de la cultura y religión de los seres humanos, Girard desarrolla la teoría del mecanismo mimético, cuya estructura se divide en cuatro fases principales: *mimetic desire*, *mimetic rivalry*, *mimetic crisis*, y *scapegoat solution*. En sus argumentos acerca de la mimesis y de la autonomía del deseo en el ser humano, Girard indica que la existencia del deseo se forma a partir de una construcción social ya que nuestras aspiraciones vienen del apetito de violencia de otro individuo. Cuando este ideal de mimesis es llevado al extremo, la rivalidad se transforma en una obsesión por eliminar al Otro que ha sido establecido como modelo ideal del deseo y que fue inicialmente fuente de inspiración de las conductas de violencia a reproducir. En este punto, la comunidad entra en un estado de *crisis* donde la única manera de restaurar el orden es sacrificando a un individuo o un grupo marginal. Los sacrificados sirven como un chivo expiatorio, cuya muerte contribuye a controlar la explosión de la violencia exacerbada que aparece como un elemento amenazante para la estabilidad de la comunidad o sociedad en cuestión (79).

La figura del asesino en las cintas cinematográficas *Sin Nombre* y *Backyard* indica precisamente la manera en que se instaura la violencia en el proceso del deseo mimético de la sociedad fronteriza de México, cuyo funcionamiento se justifica en base a la idea de la restauración a través de la violencia del orden establecido por el poder patriarcal del Estado-nacional. Esto se posibilita en el performance de violencia del asesino múltiple que se observa en acciones específicas tanto en los pandilleros de la Mara Salvatrucha en el suroeste como en los

asesinos de mujeres en la franja fronteriza del norte, cuya reproducción de crímenes y homicidios ejemplifica directamente el deseo de violencia de sectores ceñidos por las dinámicas de interacción cotidiana de sus sociedades.

## IMÁGNES TRANSFRONTERIZAS NEOLIBERALES

El cine contemporáneo de frontera, en cualquiera de sus géneros, tiende a mostrar este espacio social como un lugar que va más allá del borde entre naciones enfatizando en los conflictos del libre intercambio de productos económicos frente a la asimetría de la distribución de las riquezas entre los países desarrollados y países en vías de desarrollo. En este paisaje se muestran las implicaciones de la violencia en la formación de nuevos mitos con los que se ha dado paso a la formación de narrativas fundacionales de los espacios transfronterizos en el norte y sur del país. Las producciones del cine de frontera, por un lado, generalmente se han apegado a las temáticas de migración y a la condición *liminal* de vida cotidiana de dicho espacio geográfico, las cuales se envuelven con las dinámicas de represión que configuran como las características principales en tales regiones físicas. En cintas más recientes se incorporan nuevos aspectos que redefinen temas tradicionales de migración, intolerancia y corrupción, ahora, articulados bajo el contexto de los modelos de sistematización de la violencia que gira en torno a las políticas del neoliberalismo económico del espacio social transfronterizo entre Guatemala, México y Estados Unidos.

La frontera en el cine mexicano se ha venido desarrollado en un género que estudiosos como María Roda Acevedo, David Maciel y Norma Iglesias Prieto han denominado como cine fronterizo cuyas narrativas tocan los temas del espacio México-Estadounidense exclusivamente sin poner atención a la escasa producción de la frontera con Guatemala. El presente capítulo

advierte sobre las formas recientes en que el cine mexicano contemporáneo elabora relatos filmicos en los que dentro de la narrativa ya establecida del norte del país también se da cabida a la otra frontera en el territorio del sur. La caracterización tradicional del cine mexicano fronterizo surge del tratamiento de la inmediatez de las múltiples problemáticas sociales recurrentes en la franja México-Estadounidense y puede mostrar una combinación de los siguientes elementos o contener una relación importante con sólo uno de ellos: la trama o parte importante de la misma se desarrolla en una ciudad de la frontera, el personaje principal es fronterizo, los personajes son de origen mexicano pero viven en los Estados Unidos o se encuentran en tránsito hacia ese país (Graciela Martínez-Zalce 118). Por esto último, Iglesias Prieto indica que el cine fronterizo concierne a una forma de producción y al problema de identidad nacional desde los márgenes del país (17). En el artículo “La producción del cine fronterizo” Iglesias Prieto realiza una definición de tal tipo de películas desde la perspectiva de la producción y el consumo del cine como un producto de la industria cultural audiovisual contemporánea. Ella identifica al cine fronterizo en piezas que pueden ser de producciones hollywoodenses, independientes de México y Estados Unidos realizadas por directores ajenos a la frontera pero que utilizan el espacio y tema de la frontera, o simplemente puede referirse a cintas filmadas en la frontera sin abordar la semántica de dicho espacio como parte de la trama. La crítica más fuerte de Iglesias Prieto expresa que este tipo de cine sólo contribuye a reforzar los estereotipos de la frontera sin llegar a promover realmente una perspectiva analítica por parte del público:

La industria del cine fronterizo sólo ha hecho productos para el consumo inmediato, destinados a morir en un año y carentes de cualquier propósito de permanencia. Es necesario pugnar por una proyección más real y crítica de la realidad fronteriza en el cine. Es necesario como dice Tomás Gutiérrez Alea hacer

cine más fecundo para que empuje al espectador hacia una más profunda comprensión de la realidad y, consecuentemente, lo ayude a vivir más activamente, que lo incite a dejar de ser un mero espectador de la realidad. Para eso debemos apelar no sólo a la emoción y al sentimiento, sino también a la razón y al intelecto. (“La producción del cine fronterizo” 128)

Esta tendencia del cine fronterizo, no empieza a cambiar sino hasta principios del siglo XXI sobretodo con cintas más recientes que muestran la estrategia del cine transfronterizo de alejarse de las realidades sociales estereotipadas para en su lugar representar otros espacios fronterizos como la franja del sur de México colindante con Guatemala y otros países centroamericanos. Una variedad de nuevas perspectivas se ha venido exhibiendo en el cine transfronterizo y gracias a su exhibición en festivales internacionales, también se están incrementado sus adeptos cinéfilos en distintas partes del mundo. De tal forma, la importancia de la presencia del cine transfronterizo tanto a nivel nacional como internacional permite que este tipo de industria explore nuevas formas de observar las construcciones sociales de la frontera junto con sus implicaciones de violencia en el ámbito transnacional y global de las prácticas cotidianas del neoliberalismo mundial. Conforme se va expandiendo el performance de violencia del espacio transfronterizo, asimismo aumenta el número de espectadores que son capaces de identificarse con las problemáticas de la frontera. Por tal motivo, estos aspectos representan un momento de auge para la producción y difusión de dicha estética cinematográfica transfronteriza.

A lo largo de las diversas crisis y reinventiones por las que ha pasado el cine fronterizo, se destacan escenas de pobreza y dificultades que enfrentan los emigrantes indocumentados que intentan cruzar la frontera hacia los Estados Unidos. En el contexto actual del cine transfronterizo, gran parte de las películas exponen la vinculación de la violencia de la zona con



las consecuencias negativas del TLC/TLCAN. Desde la puesta en vigor de este convenio se ha exacerbado el uso de la violencia y corrupción con los que se rigen los mecanismos de interacción social en la zona fronteriza del norte. Dicha problemática se ha reproducido y potenciado en otras zonas de la frontera del sur del país y Centroamérica, expandiendo así los crímenes de Ciudad Juárez y del estado de Chiapas a un nivel internacional con los que se ha tipificado la violencia transfronteriza y específica del neoliberalismo económico. Los alcances de las complicidades nacionales y transnacionales convierten a los crímenes de las maras y los feminicidios en temas de numeroso documentales que han registrado los testimonios reales de personas afectadas directa o indirectamente por esta clase de violencia cotidiana. Críticos de cine como Jorge Ayala Blanco han declarado el impacto negativo producido la incorporación del TLC/TLCAN en la industria filmica del país:

En México, ya no existe una industria cinematográfica. Existen restos de ella. El Tratado de Libre Comercio le dio la puntilla; ni siquiera se contempla el cine mexicano como un trabajo, como una producción, sino como un servicio que se rinde, claro, a los dueños del cine que son extranjeros, sobre todo, a las transnacionales. Entonces, ocurre la paradoja de que los trabajadores no existen, no deben existir. Sin embargo se hacen películas y, en los últimos años, el problema de la producción cinematográfica se ha resuelto más o menos. (Vega Membrillo 2009)

A pesar de la histórica marginalización económica del cine fronterizo por parte de las autoridades de la industria cinematografía de México—ahora afectadas aún más por el TLC/TLCAN—este género ha encontrado precisamente en las alianzas transnacionales la manera de transformar la percepción negativa que ha permanecido asociada al cine fronterizo del

país desde la época de los setentas y ochentas hasta nuestros días a través de cintas de auténticos “churros cinematográficos” denominados así por Iglesias Prieto (“Una industria de sueño” 114). La transformación de los *churros* filmicos se ha logrado por medio de las coproducciones del cine transfronterizo que ha promovido el trabajo colaborativo entre actores y directores de ambos lados de la frontera, lo que asimismo ha enriquecido el resultado artístico y económico de dicho cine. De tal forma, cintas como *Backyard* y *Sin Nombre* demuestran los nuevos aportes que el cine transfronterizo está desarrollando como un importante instrumento para la creación viable de un género cinematográfico que apuesta por una reflexión crítica que vaya más allá del sensacionalismo de la violencia transnacional en el norte y sur de México. Además de las coproducciones, el cine transfronterizo ha utilizado la tecnología computacional impulsando el aumento de las grabaciones de videos y documentales independientes, dando auge con esto a cintas con contenido de denuncia social que se distribuyen alrededor del mundo a través de diversos sitios del Internet por parte de organismos de derechos humanos y otro tipo de redes sociales como *YouTube*, *Twitter* y *Facebook*. En este respecto, Socorro Tabuenca explica que gracias a la proliferación de la temática del feminicidio en el cine documental y de ficción tanto en Ciudad Juárez como en el resto de la franja fronteriza de México, se establece en realidad un cambio positivo que continúa demostrándose a través de este tipo de producciones cinematográficas pues al estar llegando a un público más amplio se puede advertir que:

Border cinema is an important cinematographic genre because of the vast films it encompasses and of its substantial audience-an audience who has a strong emotional link with the genre-along the US Mexico border and in the central part of Mexico. Consequently the message of these films project is important because

of their reception by large audiences and their construction of the victims of the femicide, their relatives, the perpetrators, and the authorities. (Tabuenca 85)

Sin embargo, uno de los riesgos más eminentes de la sobreexposición audiovisual de estos crímenes en las zonas fronterizas es la internalización de tales dinámicas de interacción social en las regiones del norte y sur del país. A pesar del aumento de la visibilidad de la problemática de la violencia, esto ha tenido a su vez un doble efecto en materia de concientización de la sociedad como lo advierte Kirsten Nigro, quien ha expresado que la exposición permanente de estos crímenes a través de distintos medios de arte y comunicación, finalmente contribuye a la disminución de la reflexión moral, produciendo la naturalización de los crímenes característicos de la sociedad fronteriza (“Walking the Line”). Frente a la *hiperralidad* creada por la constante repetición de las imágenes de películas documentales que muestran los testimonios de migrantes, familiares y amigos de víctimas de violaciones de derechos humanos en ambos extremos del país, algunos directores contemporáneos han optado por la elaboración de nuevas formas de narrar la realidad por medio del uso del género cinematográfico de drama y ficción. Tales son los casos de las cintas cinematográficas de Carrera y Fukunaga que intentan contrarrestar el efecto hipnótico producido en la sociedad a través de los medios audiovisuales que difunden la información a través de una pantalla de cine, televisión, o en una computadora. Para el cine fronterizo comprometido con la creación de una conciencia social sobre la violencia actual, existe la tarea clara del funcionamiento del cine como algo que va más allá del simple espectáculo y entretenimiento. De tal forma, los directores Carrera y Fukunaga han encontrado la manera de adaptar la terrible y caótica realidad tanto de las mujeres asesinas en Ciudad Juárez como del mecanismo de las Maras Salvatruchas para comprenderlas dentro del ámbito del cine

comercial con el que se que hable dichos problemas fronterizos en espacios más amplios de la sociedad nacional y transnacional.

A pesar de los estereotipos establecidos sobre el cine fronterizo a lo largo de la historia de la industria fílmica de México, este género ha permanecido vigente en los procesos de construcción de la identidad cultural de la sociedad fronteriza. Sin embargo, el imaginario de tal espacio ha sido moldeado por la mirada centralizada del país o ha sido representado desde la perspectiva extranjera hollywoodense. Muy pocas veces se ha logrado retratar al complejo entramado de la convivencia cotidiana experimentada por el cruce transfronterizo y multidireccional de las personas que transitan estos lugares desde diferentes perspectivas de culturas, razas, economías y sueños. El cine se ha encargado de la construcción y perpetuación de mitos que permean las identidades de los fronterizos desde adentro como afuera de la zona de la frontera. A partir de estas visiones se elaboraron arquetipos fundacionales de este espacio que inclusive hoy en día son utilizados en el proceso de definición de la frontera norte de México. La reducción de la realidad cotidiana de esta zona se reduce con la sobreexposición de figuras divididas entre víctimas y villanos emergidos desde la época de Pancho Villa hasta los migrantes, los coyotes, las prostitutas y los narcotraficantes con los que se dibujan la mayoría de las historias acartonadas de las narrativas fílmicas fronterizas del norte y del sur de México. La creación de estereotipos surgidos de la constante violencia y marginalidad presentados como amenaza para la seguridad transnacional de Norteamérica y América central se ven retroalimentados de los efectos producidos tras los tratados políticos implantados a raíz de la puesta en marcha del proceso económico neoliberal del país. *Backyard* y *Sin Nombre*, re-crean un contexto postnacional arrojando una mirada mordaz sobre las consecuencias devenidas de una marginalidad multidimensional emanada de los sistemas de economía multinacionales, cuyos

efectos son constantemente experimentados por diversos sectores sociales de las fronteras mexicanas.

El cambio presentado en las nuevas propuestas del cine transfronterizo de México responde a la necesidad de hablar de una realidad que atañe a las personas de todo el mundo de manera directa o indirecta y que indaga específicamente en la relación entre el cine y la identidad nacional como herramienta para difundir pero también atacar el problema de la violencia en los bordes del país. Alan Williams en “Cinema and National Borders”, explica que la narrativa del espacio en las cintas de ficción posibilita la creación de una comunidad imaginada, ya que dicho tipo de narrativas proveen lo que Benedict Anderson identifica como “homogeneous, empty space and time in which a group of people can construct the narrative of their history and define their commonalities” (7-26). Tal habilidad del cine transfronterizo nos permite repensar la manera en la que se abordan las temáticas sociales de violencia tanto en el norte como en el sur de México a través del cine. Estas películas cruzan los límites de la realidad y la ficción, para entretener ambos elementos en la confección de un nuevo cine mexicano que da la espalda a la utilización del lenguaje cinematográfico tradicional con el que se ha tipificado al espacio fronterizo como zona de perdición y desagüe de todos los males del mundo. A través de diversas producciones del cine fronterizo en el pasado, se ha desarrollado una estética filmica en donde se observa el uso constante del filtro amarillo en la iluminación y coloración fotográfica que ha sido incorporado como elemento visual para la significación de la suciedad y pobreza con las que se caracteriza a los países en vías de desarrollo. Uno de los ejemplos más reconocidos de cintas hollywoodenses que retratan a la frontera de dicha forma es *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh, en la cual según Jorge Ayala Blanco: “se busca remarcar estéticamente la diferencia y el contraste entre los países utilizando el color como una forma de enfatizar la ‘otredad’ y con

ello el riesgo. Se acentúa el carácter exótico, incivilizado, impredecible e inhóspito de la frontera mexicana” (“Falacias del cine mexicano” 3). El rechazo a la representación estilística de cintas similares a *Traffic*, es una de las respuestas del cine como medio cultural para contrarrestar la fabricación estereotipada de las fronteras mexicanas con la que frecuentemente se distorsiona la perspectiva tanto visual como temática del paisaje cotidiano de dicho espacio. Por consiguiente, el cine transfronterizo del neoliberalismo mexicano apuesta a la estética visual con las que se expongan las distintas gradaciones de los tonos de la realidad de este espacio que permita observar diferentes matices que contribuyan a la construcción de un imaginario de frontera que vaya más allá del polvo y el sol amarillentos que cubren las ciudades en vías de desarrollo de México y el resto de Latinoamérica. El cine transfronterizo se mantiene hoy en día con un enorme potencial apostando a la fusión y a la experimentación que conduzcan a la búsqueda de nuevas formas de expresar su experiencia en el sistema del orden global del neoliberalismo económico.

Entre las películas del cine transfronterizo que analizamos en este capítulo, la cinta referente al norte de México *Backyard* presenta una visión caótica sobre las últimas décadas en las que se ha reproducido el fenómeno del feminicidio en Ciudad Juárez. Las imágenes y la acción de la cinta se combinan con la técnica minimalista del guión escrito por la reconocida dramaturga mexicana Sabina Berman. Esta película muestra una especie de realismo cotidiano que escapa a la actitud moralista con la que se delata la implicación de diversos actores sociales en el performance de la violencia comúnmente asociada con el imaginario social fronterizo. El final abierto de la historia refleja la falta de soluciones a la problemática de la violencia contra las mujeres, cuya intensificación en la zona del norte de México ha conseguido atención mundial para señalar que realmente no se han llegado a concretizar las prácticas transnacionales de los

derechos humanos entre la población mestiza, indígena y anglosajona que cotidianamente interactúan en la franja fronteriza. Por otra parte, *Sin Nombre* plantea la marginalización multidimensional no sólo de los emigrantes sino también de las agrupaciones pandilleras, particularmente la de la *Mara Salvatrucha*, que durante las últimas décadas han aseverado las disputas por el dominio de la zona fronteriza del sur de México. A pesar de que la cinta se mueve entre imágenes preconcebidas sobre los tipos sociales de las maras, la trama plantea las imbricaciones de la interacción entre los individuos pertenecientes a diferentes grupos de pandillas. De esta forma se aborda el tema de los crímenes en la frontera México-Guatemala desde una perspectiva que intenta desmitificar el performance de violencia de las maras que los medios de comunicación han señalado como una amenaza para la seguridad nacional. Analizar el contexto que ha motivado la guerra entre las pandillas, nos permite subrayar algunas de las causas y consecuencias más significativas que develan las violaciones de los derechos humanos, tanto de emigrantes indocumentados como de jóvenes pandilleros, ambos discriminados por la sociedad y el Estado. En dicho contexto se asoma sutil, pero determinadamente, una mirada sobre la influencia global del neoliberalismo económico que diariamente utiliza el trabajo y poder de consumo de los sectores más marginados de las fronteras mexicanas. De tal forma, ambas cintas denuncian los elementos performativos de las prácticas cotidianas que han normalizado la violación de los derechos humanos en el imaginario social fronterizo del norte y sur de México.

### *SIN NOMBRE*

La cinta cinematográfica *Sin Nombre* (2009), protagonizada por Paulina Gaitán, Edgar Flores, Tenoch Huerta Mejía, Luis Fernando Pena y Kristyan Ferrer, dirigida por Cary

Fukunaga, humaniza la historia generalizada de los miles de migrantes centroamericanos que deciden cruzar el hostil territorio mexicano para llegar a los Estados Unidos. Esta película se ha posicionado como una de las producciones más destacadas sobre el tema de la migración del sur donde las personas deben enfrentarse a una serie de obstáculos en los que se pone en riesgo su vida. *Sin Nombre* se ubica en el cuerpo filmico de las producciones más prominentes en el tema de la migración centroamericana en el espacio transfronterizo México-Guatemalteco constituido por piezas desde las más canónicas como *El norte* (1983) de Gregory Nava, hasta las producciones más populares en la última década: *De nadie* (2005) de Tin Dirdamal, *Los invisibles* (2010) de Marc Silver y Gael García Bernal y *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (2012) de Luis Mandoki. Con el propósito de recrear en *Sin Nombre* de manera más fiel a la cultura y el idioma de los grupos pandilleros conocidos como Maras Salvatruchas (MS), el director Cary Fukunaga, un norteamericano de ascendencia japonesa y sueca, realizó una investigación de campo en la frontera México-Guatemalteca entrevistando directamente a miembros de la MS en las cárceles, individuos en los centros de refugio para los migrantes y personas encargadas de organizaciones no gubernamentales. La información de los testimonios de las entrevistas fue incorporada a su propia experiencia adquirida tras su viaje encima de los vagones del tren de carga utilizado por los migrantes como transporte hacia el norte.

Posteriormente, Fukunaga dirigió la versión reciente de *Jane Eyre* (2011) protagonizada por Mia Wasikowska, Michael Fassbender, Jamie Bell y Judi Dench. *Sin Nombre* es la primera película de largometraje de este director, en donde se encarga de demostrar su trabajo etnográfico realizado no sólo en lo concerniente a las terribles peripecias de los migrantes centroamericanos sino que también decide incorporar una visión realista de la complejidad sociocultural de los



grupos de jóvenes pandilleros que controlan al territorio de la frontera sur de México con Guatemala.

Con el apoyo de los productores ejecutivos de la cinta Diego Luna y Gael García Bernal, actores mexicanos reconocidos por su actuación en *Y tu mamá también* (2001), *Sin Nombre* recorrió los festivales de cine internacional en los que obtuvo nueve premios en diversas categorías incluyendo el premio a mejor dirección y excelencia en cinematografía otorgados por el Sundance Film Festival del 2009. A pesar del origen extranjero de su director, esta película forma parte del cine fronterizo contemporáneo de México, no sólo por su estética y estilo narratológico enfocados en el tema y espacio de la frontera sino que este filme asimismo utiliza las alianzas de producción transfronterizas México-Estadounidense para mostrar las dinámicas de poder y violencia entre los grupos marginales de la otra frontera en el sur de México y Guatemala. *Sin Nombre*, demuestra la tendencia del nuevo cine transfronterizo post-neoliberal que se coloca exitosamente en la intersección entre cine comercial y cine de festival. Esta cinta sigue las estrategias de colaboración de dos o más países para la coproducción desarrolladas a partir del neoliberalismo y que continúan utilizándose recurrentemente en el cine reciente de la frontera. *Sin Nombre* busca elaborar una pieza para la exposición de una temática devastadora en la que se posibilita la incorporación de un alto contenido artístico en el proceso de la narrativa audiovisual pero que al mismo tiempo es capaz de apelar a una diversidad de público que abarca desde los espectadores en las salas comerciales de cine como los críticos del celuloide que se encuentran en los festivales internacionales.

*Sin Nombre* es una película de acción drama y suspenso, cuya trama gira alrededor de dos historias paralelas que se cruzan durante el desarrollo de sus respectivas narrativas. El tema principal parte del viaje migratorio de Sayra, una adolescente de Tegucigalpa Honduras con

destino a los Estados Unidos en busca de una vida mejor, en cuyo recorrido es acompañada por su padre y su tío quienes mueren a la mitad del camino. Sayra debe sobrevivir diversas experiencias traumatizantes antes de lograr llegar a su destino final. Esta historia se complementa con la narración del drama de Casper, quien es un integrante de la Mara Salvatrucha, cuya novia es asesinada por Lil' Mago el líder de la mara. Casper toma represalias cuando Lil' Mago decide llevarlos a él y a Smiley, el recluta joven más nuevo y joven de la pandilla, con el objetivo de robar a los migrantes que viajan en la parte superior de un tren hacia el norte. Casper mata por la espalda a Lil' Mago en el momento que éste intenta robar y violar a Sayra. Este asesinato deviene en la persecución de Casper por parte de los demás miembros de la MS, quienes buscan vengar la muerte de su líder Lil' Mago durante el resto de la película. Casper y Sayra viajan sobre el tren de carga que dentro de sus vagones transporta los productos y mercancías de intercambio comercial hacia los Estados Unidos, al mismo tiempo que los emigrantes viajan completamente desprotegidos en la parte superior de estos vagones y finalmente Sayra termina su viaje hacia el norte gracias a la ayuda de Casper.

La estética neorrealista de la cinta retrata la violencia que el mercado de la economía global ha infiltrado en el sistema de la sociedad transfronteriza la cual recurre al modo de movilización marginalizada del tren de carga. La prioridad que en este medio de transporte se le otorga a la mercancía para el intercambio comercial expone la problemática presente en las comunidades pobres las cuales son ignoradas por la globalización que les niega el espacio que merecen por tratarse precisamente del sector más amplio del mundo que utilizan como mano de obra de la mayoría de los productos que son diariamente consumidos. El compromiso social de la película expone la incongruencia existente en la transportación de bienes comerciales mientras que los seres humanos se ven obligados a viajar sobre los vagones ferroviarios. La narrativa

cinematográfica expone la vulnerabilidad de los migrantes pobres que viajan en este tren, denominado “la bestia” o “el tren de la muerte” ya que cientos de personas mueren o son mutiladas al resbalarse de los vagones o al ser arrojadas por otros emigrantes o por miembros de la Mara Salvatrucha sobre las vías del tren. De esta forma la cinta presenta la disparidad entre el flujo libre de productos y la obstrucción del flujo migratorio de personas devenidas de las políticas neoliberales del TLC/TLCAN. El retrato de esta realidad socioeconómica se explica en el discurso del Subcomandante Marcos, dirigente del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), sobre las políticas del neoliberalismo en México: “La ‘unificación’ que produce el neoliberalismo es económica, es la unificación de mercados para facilitar la circulación de dinero y mercancías. En el gigantesco hipermercado mundial circulan libremente las mercancías, no las personas” (“El neoliberalismo como rompecabezas” 13).

Debido a que el éxito de esta película se basa, entre otros aspectos, en la honestidad del lenguaje cinematográfico, lingüístico y cultural de la representación de los emigrantes y de los miembros de la Maras Salvatrucha, *Sin Nombre* ha sido objeto de análisis interdisciplinarios en diversas instituciones académicas de las ciencias humanas tanto en México como en Estados Unidos. Sin embargo, hasta la fecha todos los acercamientos críticos a esta película se han enfocado en la narrativa principal del drama migratorio de los centroamericanos y en la personificación femenina durante el recorrido del territorio mexicano hasta cruzar la frontera estadounidense. Sólo en el estudio más reciente de Thomas G. Deveny, *Migration in Contemporary Hispanic Cinema* (2012), se hace mención sobre el sistema operativo de la MS pero sólo para analizarlo como elemento de suspenso en el desarrollo de la película. A pesar de que se observa la violencia que éstos ejercen no se llega a profundizar en el papel de Smiley como el personaje asesino más joven de toda la pandilla. Smiley, cuyo nombre fuera de la

pandilla es Benito, es un niño de diez años que vive con su abuela en uno de los barrios controlados por la MS. A través de este personaje la cinta muestra los procesos culturales que mantienen el futuro de estos jóvenes como algo determinado por sus funciones en la sociedad transfronteriza que dentro y fuera de la pandilla les ofrece un presente sin esperanzas. En el texto “El futuro ya fue: Juventud, educación y cultura”, José Manuel Valenzuela Arce indica que por este motivo, los jóvenes de las maras tienden a relacionarse de manera violenta entre ellos mismo y con el resto de la sociedad que los ha marginalizado, al punto de que estos jóvenes se ven imposibilitados de formular planes viables de vida para el futuro:

Por eso viven un presentismo intenso, pues el futuro es un espacio opaco que solapa la ausencia de opciones frente a sus problemas fundamentales. Para muchos, sus proyectos de vida quedaron olvidados, les expropiaron la esperanza y las marcas de vida ya están inscritas en sus cuerpos y en sus escenarios disponibles. Para ellos, el futuro es ahora, el futuro ya fue. (2)

En este *presentismo* es donde toma lugar el desarrollo de la narrativa de la vida de los sectores de migrantes y pandilleros marginalizados por el neoliberalismo económico en el cual se gesta el performance de violencia de subgrupos que reclaman ser reconocidos en un espacio de extremos contrastes socioeconómicos. No obstante, la caracterización del contexto social de las maras va más allá de la simple ejemplificación del uso de la violencia como fuente del control territorial, ya que además la cinta enseña las imbricaciones de la interacción con individuos que se encuentran fuera del cerrado círculo de la pandilla como sucede con la novia de Casper y la abuela de Smiley quienes viven en una zona contigua al barrio de La Bombilla donde se encuentra la casa de la *confeti* en que se reúnen todos los mareros. La película inicia con un plano medio en el que se muestra el contraste de la naturaleza tranquila y despejada del paisaje

de un bosque otoñal impreso en el papel tapiz que cubre una de las paredes de la casa donde se encuentra Casper sentado en una silla frente al muro. La imagen sobre esta pared se contrapone al trasfondo del desorden que gravita en la otra mitad de la pieza que funciona como comedor y cocina desde donde Casper observa fijamente a una fotografía de un bosque impreso en el papel tapis contrapuesto al espacio del personaje rodeado de una caótica aglomeración de platos, vasos, botellas de plástico y carteles carcomidos sobre la pared desquebrajada localizada al fondo de la habitación. Al mostrarse la espalda descubierta de Casper, el plano medio devela el tatuaje con la abreviatura de la Mara Salvatrucha con dos letras de color oscuro que cubren medio cuerpo del personaje. La narración cinematográfica expresa de esta manera la diferencia tanto espacial como semántica del entre el contexto de la realidad inmediata de los jóvenes pobres de Latinoamérica representados por la figura del pandillero quienes desde su entorno de violencia y a falta de apoyo por parte del Estado-nacional observan la imposibilidad de una vida fuera de los constructos de la pandilla.

Antes de introducir la historia de la migración de Sayra, la narración de las interacciones entre los barrios de la ciudad fronteriza del sur son fundamentales para establecer el performance de violencia en las interacciones de los miembros de la MS. Los primeros cinco minutos de la cinta muestran el recorrido de los barrios controlados en Tapachula Chiapas por la MS a través de la focalización de Casper de quien advertimos en primerísimo plano la lágrima negra que lleva tatuada en la mejilla derecha como indicación de haber asesinado a alguien y también se observa otro tatuaje en el cuello que tiene inscrita la frase que dice: “Perdóname madre mía”. En este recorrido, Casper colecta el dinero que reciben de taxistas, comerciantes y otros miembros de la comunidad del barrio que pagan a los mareros por la protección que éstos les brindan en contra de delincuentes o miembros de pandillas rivales. El sistema informal del orden que

ofrecen las maras a sus barrios surge como alternativa a la falta de protección de los ciudadanos por parte del gobierno del Estado cuyas imbricaciones en los procesos de globalización económica del neoliberalismo no permiten garantizar el bienestar de los grupos más pobres del país localizados en los márgenes de la sociedad, cultura y territorio nacional. Más tarde en la narración del rito de iniciación de Smiley, Casper le explica que para ganarse las letras MS tatuadas en el cuerpo primero necesita matar a un *chavala* quien es un ex-integrante de una pandilla enemiga de la MS. El *chavala* es identificado y capturado para ser sacrificado como ejemplo del performance de violencia ejercido por los mareros para que los demás rivales pandilleros no entren en territorio de la MS. La perspectiva en el ángulo de esta escena demuestra el uso del distanciamiento del espectador de la narrativa filmica para ubicarlo como un participante más de la sociedad que está ligada directamente al performance de violencia de las pandillas. En la cuenta de tres, Smiley dispara de muerte al *chavala* y también al espectador, que desde un ángulo de costado observa caer al *chavala* al suelo mientras que simultáneamente una mancha de sangre de la víctima alcanza a salpicar la lente de la cámara cinematográfica. El público es testigo cercano del asesinato del *chavala* y también de la muerte del niño de diez años ya que a partir de ese momento éste deja de ser Benito para identificarse el resto de la película con el apodo de Smiley correspondiente a su nombre dentro de la MS. El nuevo marero queda aturdido por el sonido de la bala que sale disparada del dispositivo casero construido en forma rústica para hacer las veces de un arma de fuego utilizada por la MS para sus ejecuciones.

La historia de Smiley abreva de la estética del género del neorealismo social que se aparta de la narración sentimentalista de la vida trágica de los mareros. *Sin Nombre* cuenta el drama de un grupo de jóvenes pobres marginalizados por la sociedad y a pesar de que Casper intentar salir de los parámetros impuestos a su condición socioeconómica de marero termina

convertido en un criminal que es asesinado por el miembro que él mismo inició en los rituales de la MS. La muerte de Casper es necesaria para que Smiley pruebe su lealtad a la pandilla y pueda obtener el reconocimiento como miembro legítimo de esta organización. Además de que la narración cinematográfica de la película se adhiere generalmente a la estética del neorrealista también ésta abreva de ciertas técnicas del surrealismo español popularizado por Luis Buñuel durante la época de oro del cine mexicano. En la escena del asesinato del chavala, *Sin nombre* demuestra la intertextualidad con la cinta clásica de Buñuel *Los Olvidados* (1950) donde se denuncian las falta de oportunidades que conducen a la juventud de los barrios más pobres de la capital de México a convertirse en criminales y asesinos como producto directo de la sociedad, la cual los ha excluido completamente del plan de la nación. Para dicha cinta, Buñuel mezcló elementos de la estética del surrealismo que le permitieran mostrar más adecuadamente el papel del espectador en la representación fílmica de la realidad que excede los límites de la violencia permitidos por la normatividad moral de la sociedad. En *Sin Nombre*, Smiley dispara en la cabeza al chavala mientras la cámara de la película enfoca de frente al niño de diez años para ilustrar el proceso hacia su conversión como pandillero oficial de la MS. De manera similar al trabajo de Buñuel donde uno de los niños de la calle mancha la lente cinematográfica al arrojar un huevo podrido directamente a la cámara para distanciar al público y con esto provocar la reflexión sobre la vida de los jóvenes olvidados, Fukunaga rompe con la ilusión de la narrativa visual del cine tradicional para mostrar los niveles de complicidad de los espectadores en las transgresiones de grupos marginados como son los mareros.

Después de la ejecución como parte del ritual iniciático de Smiley, el dirigente de la MS Lil'Mago trata de consolar al nuevo miembro que parece estar confundido después de haber matado al rival de la MS. Lil'Mago le recuerda a Smiley que no debe sentirse mal por asesinar a

alguien en nombre de la Mara Salvatrucha ya que este tipo de crímenes son necesarios para el fortalecimiento de pandilla. Con este acto de asesinato, Smiley consolida sus lazos de lealtad con este grupo y se le adoctrina para creer que no existe un castigo para el asesinato de otros seres humanos mientras este se lleve a cabo en beneficio de la MS. Lil'Mago afirma que después de matar a la primera persona el cargo de conciencia se va disminuyendo con el tiempo, ya que el acto de este tipo de asesinato cuenta con el apoyo de los mareros cuyos crímenes se convierten en parte del sistema de relaciones sociales del grupo: “la carga pasa, pero *La Mara* es para siempre. Ahora perteneces a una familia con miles de hermanos. Donde quiera que vaya, siempre habrá alguien que se encargue de usted” (*Sin Nombre*).

El desarrollo de la trama expone el trasfondo de la violencia social de la que son objeto los miembros de la Mara Salvatrucha y la forma en que este tipo de conducta se canaliza en la estratificación de los miembros de la pandilla quienes terminan violentando fuertemente a sus compañeros. El performance de violencia en esta organización se ve plasmado en diferentes matices de lealtad con los que se busca asegurar tanto el control de interno de la Mara como el dominio territorial de la pandilla. La demarcación de dicho poder territorial se determina por el empleo de sometimiento de los cuerpos de migrantes centroamericanos que son asaltados, torturados y asesinados brutalmente. Sin embargo, la aplicación de la intimidación entre los mismos miembros de la Mara también forma parte esencial de sus rituales iniciáticos y esto se vincula con otras actividades de interacción dentro del sistema de obediencia y lealtad a la MS. Los diferentes contextos de violencia que se utilizan para determinar la lealtad y posición de cada miembro de la MS se distinguen a lo largo de la película mientras se realiza la persecución de Casper a través de la ruta de los migrantes que cruzan el territorio mexicano con dirección hacia los Estados Unidos.



Durante el recorrido de Smiley tras Casper, éste se reúne con otra unidad marera en Tierra Blanca Veracruz con quienes une esfuerzos para vengar la muerte del líder de la *Confeti*. En esta zona se desarrolla una escena de persecución de Casper después de que todos los migrantes bajan del tren. Durante esta secuencia, el grupo de mareros se divide para atrapar a Casper quedando juntos el líder de los mareros del territorio de Veracruz y Smiley. Ambos entran por casualidad a una calle perteneciente a una pandilla de rivales llamada Barrio 18 (B-18) con los que tienen una disputa a mano armada. Smiley y el líder marero se enfrentan solos contra un número mayor de pandilleros del barrio 18 y logran salir ilesos gracias a las acciones de Smiley. Durante este percance Smiley utiliza su pistola para proteger al líder marero, lo que se convierte en otra prueba de lealtad a la Mara que éste aprueba exitosamente. Al volver al auto para seguir buscando a Casper el líder marero le dice a Smiley que puede viajar en el asiento de enfrente junto con él y manda a los otros miembros a la parte posterior del carro como una recompensa para Smiley por haber permanecido al lado del líder durante el tiroteo contra el barrio 18. Asimismo, la inclusión de la pandilla rival B-18 no sólo sirve para demostrar los distintos pasos del proceso del ritual de iniciación de la MS sino que también constituye la incorporación del trabajo etnográfico realizado por Fukunaga antes de la filmación con datos específicos de la información real que se entreteje en la narrativa cinematográfica de ficción de la película. Dicho enfrentamiento que en la narrativa de *Sin Nombre* pudiera aparecer como un simple elemento anecdótico para dar suspenso a la trama pero también representa una referencia directa a la realidad de una rivalidad histórica existente en la formación de la identidad de los Maras Salvatruchas contemporáneos. Valenzuela Arce contextualiza la narrativa fundacional de las MS a través de la lucha por el control territorial del tráfico de drogas, de personas y la venta de documentos, de armas o de protección del barrio:

Ésta fue la base objetiva de la cual derivaron las disputas entre el Barrio 18 y la Mara Salvatrucha (MS). El desencuentro dramático se selló con la referencia anecdótica que presenta la justificación machista de la ruptura: una muchacha que tenía relaciones sentimentales con un miembro del B-18, salió con uno de la MS. La rivalidad amorosa devino enfrentamiento físico dando cauce a una escena feroz (que parecería costumbrista a la luz de las historias que actualmente emanan del entramado de la narcocultura): al joven salvadoreño le sacaron las uñas y los ojos y lo quemaron vivo. La escena devino marca fundacional de rivalidad entre MS y el B-18. (Valenzuela Arce 15-16)

A pesar de la representación verídica de la rivalidad entre estas dos pandillas, *Sin Nombre* modifica la parte anecdótica del crimen pasional para mezclarla con la rivalidad interna en el sistema de estructuración social entre los mismos mareros de la *Confeti* con lo que da paso al desarrollo de la narrativa ficcional de la separación de Casper y la MS. Esto sucede en la primera mitad de la película donde el jefe de la *Confeti* descubre que Casper tiene una novia que vive fuera del barrio de la Mara y que es ella el verdadero motivo por el cual Casper ha permanecido alejado de las últimas actividades de la pandilla. Debido al código de lealtad de la MS y por la seguridad misma de su novia Marta Marlene, Casper prefiere no compartir con ella ningún tipo de información sobre la Mara Salvatrucha. Ante la sospecha de infidelidad por parte de Casper, Marta Marlene decide seguir a su novio marero hasta el lugar de reunión de la *Confeti* y es entonces cuando el jefe de la pandilla asesina accidentalmente a la joven en el momento en que intenta abusar sexualmente de ella. Esta acción funciona como el detonador del elemento trágico que servirá para desarrollar la narrativa romántica del antihéroe pandillero quien decide vengar el crimen de su amada y vivir huyendo de la condena a muerte que le asignan sus compañeros por

haber roto los códigos de lealtad a la MS. Asimismo, la película demuestra las formas de violencia que los miembros ejercen sobre ellos mismo durante la demarcación de sus rostros y cuerpos que se realizan de manera ritualista para señalar el cumplimiento de su misión criminal de asesinar a cualquier individuo que sea identificado como alguien extraño o enemigo de la Mara. Cuando Smiley se encuentra con el grupo de Veracruz, uno de los mareros le pregunta “¿Estás tinteado?” refiriéndose con esto a los tatuajes de la MS que son significantes leídos por otros pandilleros e incluso por los policías como una forma de identificar los actos criminales característicos de los miembros de la pandilla. De tal manera, los jóvenes de la Mara resignifican su cuerpo por medio de los tatuajes que asimismo forman parte del lenguaje visual del predominio territorial. Valenzuela Arce, indica que:

En los tatuajes mareros encontramos la misma iconografía y símbolos distintivos del cholismo, como los tatuajes [...] al igual que en los placazos, que definen relaciones de poder entre barrios y al interior de los mismos, el tatuaje participa como una currícula que exhibe aspectos marcantes de la vida de los jóvenes. Por ello los tatuajes, tatus, tats, tacs, o tintas, presentan y explican la vida emocional de los mareros, sus lealtades fundamentales, los avatares de la vida loca, penas y deudas que quedan inscritas en la piel y que, en ocasiones, devienen llanto perenne como la lágrima tatuada junto al ojo de los cholos y los mareros. El registro se encuentra a la vista y denota la autopercepción, al mismo tiempo que proyecta la forma como se desea ser percibido por los otros. Las marcas en las superficies públicas o las que definen al cuerpo significado pueden ser interpretadas como lazo de identificación y pertenencia grupal que define a los nuestros, los compas, la clicas, los carnales, pero también a los otros, los barrios,

clicas y cholos o mareros rivales, aunque también son interpretados por la policía; por ello, informes policiacos estadounidenses destacan que: ‘los tatuajes proveen información sobre la filiación de la banda, su historia personal, el origen del sujeto y el tipo de actividad criminal en el que el/ella ha participado.’ (“La mara es mi familia” 56-57)

La importancia del uso de los tatuajes como lenguaje significativo de poder y la pertenencia a la MS se ejemplifica desde el principio hasta el final de la película. Al inicio del filme se muestra a Casper exhibiendo sus tatuajes en el rostro y cuerpo como las marcas específicas que le otorgan la licencia para transitar el barrio de la mara y recolectar el dinero de las personas que pagan dinero a los mareros para ser protegidos. Al final de la cinta, se corrobora la importancia de la inscripción de tatuajes en el cuerpo de los mareros ejemplificada en la escena que muestra a Smiley tatuándose las letras “MS” en el interior del labio inferior del que es merecedor únicamente después de haber asesinado a Casper como venganza por la muerte del exjefe de la mara Lil’Mago. Con el asesinato de Casper, Smiley consolida su afiliación y lealtad a la MS y con esto se da continuidad al performance de violencia de las maras en el espacio transfronterizo México-estadounidense. Los códigos de violencia con los que se rige el grupo de la MS permean la decisión de Smiley de matar a Casper al final de la película. El viaje hacia el norte que forma parte del proceso del ritual iniciático de Smiley como miembro de la mara concluye con el performance de violencia en el que este niño de diez años se ve convertido en asesino de quien sirvió de guía o iniciador en la pandilla al principio de la narración.

Conforme se desenvuelve la trama de la película es posible observar el incremento del uso de la violencia en la caracterización de Smiley con respecto a sus interacciones tanto con los mareros como con otras personas del sector civil que habitan las diferentes comunidades por las

que transitan a lo largo de su viaje por la captura de Casper. La conversión a marero requiere que Benito se transforme en Smiley a través de la imitación de las acciones de violencia enseñadas por su mentor Casper. Esta mimesis del deseo de la violencia se convierte en una reproducción de la figura del transgresor que asimismo debe transformarse en un asesino para poder corroborar la superioridad de su estatuto en la estructura social de la MS. Casper es el modelo de violencia que Benito necesita reproducir para lograr su incorporación en la pandilla. Desde el inicio de la película, se establece la función de cada uno de estos personajes como mentor y aprendiz. En el recorrido de Casper por el barrio de la *confeti* se delinea el mapa del dominio territorial y se modelan las labores que Benito más tarde tendrá que realizar una vez que concluyan todas las pruebas del ritual de iniciación a la mara. A través de la focalización en la relación entre ambos personajes se advierten los lazos que los unen por medio de la obediencia a las reglas de violencia de la MS y con los que se rige la sociabilización entre los mareros. La sujeción al orden social supera cualquier tipo de subordinación autoritaria emanada de la estructura familiar, social o del poder del Estado. Esto se ejemplifica al principio de la narrativa, en el momento en que Benito refuta la advertencia que le hace la abuela de no asociarse con Casper quien lo ha ido a buscar a su casa para llevarlo con él y reunirse con los demás miembros de la MS que los esperan con el propósito de iniciar al niño en el ritual de ingreso a la pandilla. Antes de encontrarse con el resto del grupo de la MS, se muestra el protocolo de interacción entre ambos personajes cuando Benito le entrega a Casper el botín de una mochila que ha robado previamente como tributo a la MS. Ese es el momento de revelación donde Casper le anuncia a Benito que el líder de la Mara Salvatrucha lo ha convocado para unirse a la cuadrilla marera del barrio.

La inducción a la MS comienza con la golpiza colectiva que le suministran en una de las calles del barrio de la *confeti* donde se encuentra el niño de pie en medio del círculo formado por

los mareros que toman a Benito de 10 años como el integrante más joven de esta fracción de la Mara Salvatrucha en Chiapas. El iniciado es golpeado repetidas veces por todos los miembros de la MS mientras que el Lil'Mago emite en voz alta el conteo ascendiente del número uno al trece. La duración del periodo de estos golpes se prolonga cuando el líder se percata de que Casper no ha golpeado suficientemente fuerte al niño por lo que éste decide repetir tres veces el número doce para postergar así el ritual hasta que el mentor pateo con fuerza el abdomen de Benito quien en ese momento ya se encuentra volcado sobre el suelo sangrando en llanto por el dolor de los golpes. La exaltación de la furia de los mareros en el método de iniciación se transmite al espectador por medio de la caótica perspectiva producida por la cámara con rápidos movimientos de planos medios y picados en un montaje múltiple con el que se muestra el uso de la violencia como elemento para la cohesión de los jóvenes marginados del país. Estos jóvenes recurren al performance de la violencia cotidiana con el propósito de contrarrestar la fragmentación de la sociedad fronteriza que cada vez parece más distante del proyecto nacional de México a pesar de la centralidad que ésta ocupa en los procesos transnacionales del neoliberalismo económico. Al final de la golpiza colectiva, Casper levanta a Benito del suelo y es entonces bendecido con un beso en la frente por Lil'Mago, quien al ver al niño sonriendo entre el dolor y el llanto provocado por los integrantes de la MS, lo bautiza con su nuevo nombre de pandilla como El Smiley. La escena indica cómo Benito aprueba la fase inicial de su conversión, sin embargo, esto sólo es el primero de los todos los diversos rituales de violencia que conforman el proceso de transformación y asimilación del personaje como miembro de la MS. El resto de las etapas de dicho mecanismo se ejemplifican a lo largo de la trama cinematográfica cuyo final se muestra paralelamente al asesinato de su mentor y el cual funciona como la consumación total del proceso iniciático de Smiley. La explicación de Girard sobre el deseo de la violencia en este tipo

de contexto alude a lo que éste denomina como la crisis sacrificial de la mimesis del deseo de violencia:

At the very height of the crisis violence becomes simultaneously the instrument, object, and all-inclusive subject of desire. This is why social coexistence would be impossible if no surrogate victim existed, if violence persisted beyond a certain threshold and failed to be transmuted into culture. It is only at this point that the vicious circle of reciprocal violence, wholly destructive in nature, is replaced by the vicious circle of ritual violence, creative and protective in nature. (153-54)

La violencia producida por el asesinato del líder de la MS, permea la violenta conducta de los mareros que no cesan de perseguir a su presa hasta el final de la narrativa fílmica cuya acción toma lugar en el espacio fronterizo del norte de México ubicado en Reynosa Tamaulipas. El momento culminante de la historia del viaje hacia el norte por parte de Sayra, Casper y los mareros es precisamente cuando se elimina al mentor de Smiley quien ha sido el ejemplo del performance de la violencia que finalmente termina volcada contra su propio mentor. Al encontrarse Smiley de frente con Casper, pausa unos segundos antes de ejecutarlo como queriendo reconsiderar la inevitabilidad de este asesinato pero finalmente el sistema de violencia de la MS es más fuerte que su relación con su mentor a quien le dispara tres veces después de reafirmar en voz alta la primacía de su lealtad a la MS “Mara por vida, homie”. Esto funciona como referencia verbal del lema de la MS y se refuerza con la llegada posterior de los demás mareros que se acercan a la escena del crimen para terminar de acribillar a Casper y con esto producir sobre su cuerpo el último tipo de demarcación relacionada con el dominio de la mara. La disposición del cadáver de Casper que es arrojado al río tamaulipeco demuestra a la frontera como el límite de la violencia sureña masculina en contraposición con el cruce de Sayra hacia el

territorio estadounidense que ratifica el tipo de migración laboral femenina de jóvenes que es diariamente victimizada por dicha violencia. La historia de la odisea migratoria de Sayra por otro lado, representa la posibilidad fallida del orden social por reformar la conducta del pasado criminal de Casper, quien finalmente muere en manos de los miembros de la MS. Esto convierte al río que separa a México y Estados Unidos en la frontera natural en pero cuyo cuadro seguido de la escena muestra a este espacio unido por la fluidez de la violencia que tinte de rojo el cielo azul ahora reflejado en el agua, retratando el espacio fronterizo empapado de la sangre del cuerpo del joven mentor marero que será encontrado sin nombre e identificado como un miembro y víctima más de la violencia pandillera. La significación del cuerpo de Casper surge del destino final del personaje como héroe fallido. De la muerte invariable del antihéroe se restablece el orden social transfronterizo de las MS y de esta muerte deviene el surgimiento de Smiley como un nuevo asesino quien da continuidad al ciclo de la violencia provocada por la marginalidad de estos jóvenes. *Sin nombre* retrata finalmente la manera en la cual los mecanismos de la migración transnacional hacia el norte han impactado las nociones de integración colectiva de la identidad centroamericana de mareros y migrantes en los Estados Unidos.

### *BACKYARD/EL TRASPATIO*

En la última década, el cine transfronterizo de México se ha encargado de plantear cinematográficamente los distintos argumentos de las causas de la violación de los derechos humanos de las mujeres en Ciudad Juárez. Diversos filmes subrayan las múltiples teorías que se siguen sumando al listado de las causas de dichos crímenes como son: las diferencias de clases socioeconómicas, el machismo recalcitrante de la cultura mexicana, la corrupción e impunidad



existentes en todas las instituciones gubernamentales, las consecuencias socioculturales de los acuerdos económicos con empresas transnacionales, la violencia del crimen organizado del cártel de drogas de Juárez, las redes de contrabandistas de personas, los grupos de pandillas callejeras, asesinos en serie, pornografía y sectas satánicas (Iturralde, “Searching for Accountability on the Border” 258-59). Marcela Lagarde y de los Ríos indica que la mayoría de estos temas coinciden en reconocer la existencia de elementos de incidencia de estos asesinatos como casi exclusivos a la zona del norte del país: “certain prevailing characteristics in the area, a border region with many migrants and a high incidence of crime” (*Terrorizing Women* xiv). A pesar de que el cine transfronterizo contemporáneo ha designado un papel importante a la personificación de los posibles asesinos de la mujeres en Juárez, el análisis de los estudiosos de este tipo de cine han enfocado su atención únicamente en la decodificación del discurso machista en la reproducción de los crímenes desde la perspectiva de la víctima, de las personas acercadas a ellas y de los organismos de derechos humanos. Esto ha dejado fuera en su mayor parte al análisis del discurso de los perpetradores. Sólo pocos académicos, como Héctor Domínguez-Ruvalcaba en “Audiovisual Representations of Gender Violence”, han destacado las representaciones de los asesinos de mujeres, cuyo análisis se enfoca en tratar de definir “las masculinidades emisoras de violencia de género” (61). La deconstrucción de la visión del asesino de estas mujeres provee una manera alternativa de pensar en la situación actual los derechos humanos en Ciudad Juárez y asimismo nos obliga a imaginar nuevas formas de actuar contra el performance de la violencia sistemática que conlleva la interacción social cotidiana de esta zona transfronteriza. Tanto las cintas documentales como los largometrajes de ficción han registrado el fenómeno persistente del asesinato sistemático de por lo menos 350 mujeres en la zona fronteriza conformada por la interacción de Ciudad Juárez, Chihuahua y El Paso, Texas.

Entre las cintas documentales que abordan esta temática se encuentran *La batalla de las cruces* (2006) de Patricia Ravelo y *Bajo Juárez* (2006) de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. Curiosamente, el listado de los largometrajes norteamericanos bajo el género de drama y suspenso que tratan este tema es más extenso que las producciones mexicanas. Entre ellos se distinguen: *Juarez Mothers Fight Femicide* (2005) documental de Zulma Aguilar, *On The Edge* (2006) documental de Steev Hise, *The Virgin of Juarez* (2006) largometraje de Kevin James Dobson y *Bordertown* (2007) largometraje de Gregory Nava. Las películas mexicanas de largometraje que presentan narrativas ficcionales sobre el tema del feminicidio en Juárez son *Bajo la sal* (2008) y *Backyard/El Traspatio* (2009). Estas últimas películas son producciones ubicadas dentro del cine mexicano transfronterizo del neoliberalismo, en las cuales se combinan información verídica que aparece repetidas veces en los casos reales de mujeres asesinadas como elemento de partida para la creación de una narrativa filmica de ficción sobre estos crímenes. *Backyard*, dirigida por Carlos Carrera emplea técnicas cinematográficas del género policiaco de ficción con lo que traspasa las fronteras entre realidad y fantasía, indicando desde el inicio de la película que la trama se trata de “una historia basada en hechos reales” (*Backyard*).

Esta mezcla sirve para elaborar la trama con la que se da significación a la ambivalencia existente en los procesos de justicia y los escenarios políticos que moldean al feminicidio recurrente en la interacción sociocultural del espacio fronterizo juarense. La narrativa de la cinta se articula desde el marco discursivo de la performatividad y la ironía en los espacios de lo político y social que afectan las relaciones de poder entre el género femenino y masculino. Tal discurso es ya una parte distintiva en los textos provenientes de la dramaturga mexicana Sabina Berman, quien es la autora del guión de esta película. Cabe señalar que en la adaptación audiovisual del guión al formato del celuloide cinematográfico, se enfatiza la indefensión de las

víctimas ante la multiplicación de la figura del asesino. La falta de protección de las mujeres se ejemplifica en la gesticulación de los actores sociales encargados de investigar y resolver los casos de feminicidio. Stuart Day menciona que en este texto de Berman “[n]o obstante el hecho que las gesticulaciones siguen encubriendo la verdad de los acontecimientos en Juárez, y el hecho que la impunidad todavía es reina de la escena, *Backyard* es capaz de exhumar lo real y ponerlo en un contexto donde no se ve como natural, inherente o local” (“*Similia similibus curantur*” 17). Sin embargo, en la narrativa filmica, esta singularidad deconstructiva del texto tiene más éxito en la desmitificación de la figura del asesino que en la desnaturalización de la violencia en sí misma, cuyo origen es comúnmente reducido al factor del machismo como la explicación al problema del feminicidio. Valenzuela Arce, indica que:

La base patriarcal machista en una plataforma de inicio pero con eso no llegamos a dar una respuesta. Esa no es la conclusión. Eso es sólo un punto de partida de cómo se expresa esa violencia que vamos a ver en contra de las mujeres que ganan cuatro o cinco dólares al día y que viven sujetas a condiciones de precariedad laboral en las maquilas. (*Feminicidio y frontera*)

Desde el inicio de la cinta se expresa la idea sobre la multiplicidad de historias de feminicidio cuya fragmentación narrativa impide la homogeneización de las partes causantes de dicha violencia. La idea general de la película indica la imposibilidad de identificación exacta de los perpetradores del feminicidio, ya que la pluralidad de las causas y actores de estos crímenes no permite la elaboración de una narrativa unívoca con la que se dé una explicación lógica a este fenómeno. La divergencia en las causas de la violencia impide identificar a un sólo un tipo de asesino específico, lo que contribuye a la mitificación del fenómeno del feminicidio como una forma aceptada de la violencia contra la mujer. Los asesinos se muestran sujetos a la corrupción

recalcitrante de México, convirtiéndolos en meros instrumentos del espacio transfronterizo, cuyas acciones homicidas constituyen la mitificación de la figura del feminicida. Los crímenes producidos por estos personajes codifican el lenguaje visual de los homicidas sobre el cuerpo de sus víctimas por medio del cual reclaman el control de la subjetividad femenina. *Backyard* demuestra que tal multiplicidad de la violencia contra la mujer no sólo deviene del discurso machista, ya que además se encuentra cimentado en una realidad mucho más compleja que abarca las diversas fallas en los sistemas de punición y corrupción en los organismos de justicia y en la política del Estado. Consecuentemente, la película se erige como una efectiva fórmula filmica para la creación del cine transfronterizo, que no es necesariamente realista, pero sin duda simboliza a un cine de lo real, el cual intenta contrarrestar la concepción tradicional del cine como un medio puramente escapista y de entretenimiento popular.

La atención tanto nacional como internacional que ha generado dicho fenómeno comúnmente conocido como “feminicidio” se puede observar en la reciente proliferación de la producción de películas tanto mexicanas como estadounidenses que abarcan el tema. Estas películas han registrado una crónica devastadora del contexto que rodea las estructuras sociopolíticas responsables por la perpetuación e impunidad de los crímenes que se vienen cometiendo desde hace más de 20 años en el espacio fronterizo México-Estadounidense. El apoyo de Amnistía Internacional en la mayoría de estas cintas cinematográficas ha marcado un tono de denuncia social abogando por los derechos humanos de las víctimas asesinadas y sus familiares. En el 2001, la directora de cine México-Americana Lourdes Portillo estremeció a la audiencia el estreno de su documental titulado *Señorita Extraviada/Missing Young Woman*, con el cual logró exponer abiertamente las atrocidades sobre las muertas de Ciudad Juárez. La importancia este documental provocó una nueva ola de documentales producidos tanto en

México como en los Estados Unidos que abordan la temática controversia de estos feticidios. La gravedad de este asunto ha traspasado las fronteras geopolíticas y se ha intentado exponer la coexistencia de las varias teorías generadas sobre tales crímenes. Asimismo, se suma el deseo de denunciar la constante violación brutal de los derechos humanos de mujeres y la falta de disposición de las autoridades tanto mexicanas como estadounidenses para resolver los asesinatos.

*Backyard* sigue la tendencia del cine mexicano de festivales internacionales en los cuales fue exhibida donde obtuvo cinco premios Arieles, premio al mejor largometraje en el Chicago International Film Festival del 2009, dos premios en la Habana Film Festival, premio a mejor imagen en el Imagen Foundation Awards, premio Reflet d'Or pour le meilleur film en el Cinema Tous Ecrans y tres premios Canacine. Además, gracias a selección oficial de México en la entrega de los premios Oscar para competir entre las muestras de cine internacional de la academia estadounidense, *Backyard* se fue el primer largometraje mexicano de ficción sobre el tema del feminicidio en Ciudad Juárez que alcanzó mayor reconocimiento también en el ámbito comercial. Además de su participación en festivales internacionales de cine, la difusión de esta cinta se favoreció del uso de técnicas del mercado cinematográfico de Hollywood como el empleo del Sistema de Estrellas "Star System", con el que tradicionalmente se ha creado la mitificación de numerosas figuras de actores y actrices estadounidenses como una de las estrategias integrales para el proceso de producción y comercialización de las películas de ese país. Debido a su temática centrada en la violación de los derechos humanos en la zona fronteriza, y específicamente el asesinato de mujeres indígenas, *Backyard* también forma parte de la lista de películas seleccionadas por el Human Rights Watch Film Festival y se encuentra asimismo en el repertorio de las películas del programa de Amnistía Internacional contra el

feminicidio. Los diversos medios de difusión de esta cinta le han permitido llegar a un amplio público disseminando así la posibilidad de una mejor comprensión del espacio multicultural México-Estadounidense desde una perspectiva que permite reconocer con mayor detenimiento la complejidad de los procesos de violencia en esta zona.

A pesar de que la distribución principal de *Backyard* se llevó a cabo por Paramount Pictures la cinta se mantuvo en las salas de los cines comerciales por sólo unos cuantos días antes de ser enviada a los festivales internacionales para más tarde exhibirse en pantallas de centros culturales y universidades de México. Una parte sustancial de la promoción de la película se condujo precisamente a través de dichos institutos como el Centro Cultural Tijuana (CECUT) y el Consejo Nacional Para Cultura y las Artes (CONACULTA) en el resto del país. Asimismo se siguieron las estrategias usualmente utilizadas por Berman y Jesusa Rodríguez entre otros artistas de la Ciudad de México, que se han enfrentado al problema de la censura debido al contenido de sus obras por parte del gobierno federal. Por este motivo, los productores de la película decidieron promocionarla por vías alternas a los medios masivos de comunicación que se encuentran controlados por la hegemonía conservadora del país y la cual ha preferido ignorar el problema del feminicidio. Se utilizaron video clips de promoción distribuidos por los servidores de Internet como *Yahoo* en Español-México que cuenta con el mayor acceso por los usuarios de la nación abarcando así diversos sectores de espectadores.

*Backyard* se integra al cine transfronterizo contemporáneo de México que asimismo se ha incorporado estratégicamente al estilo de la narrativa estadounidense con mayor sentido comercial que las producciones independientes o los documentales realizados sobre el tema del feminicidio. Simultáneamente, esta cinta ha recorrido las instituciones de los festivales de cine internacional, con lo que ha asegurado su legitimación dentro del espacio del público

especializado que predomina en este tipo de festivales. La recepción de esta película provoca el cuestionamiento de la relación entre las convenciones en la producción comercial cinematográfica de Hollywood y México con respecto a la exposición de la temática específica de los feminicidios de Ciudad Juárez. *Backyard*, fue exhibida en las salas de cines de México antes de ser enviada a los festivales internacionales, obteniendo una recepción positiva entre la audiencia popular de México. A pesar de la moderada campaña publicitaria y su distribución de sólo 300 copias repartidas alrededor del país, *Backyard* logró competir con cintas hollywoodenses de promoción masiva proyectadas simultáneamente. De tal forma, tanto la temática como las estrategias de producción estilística y la reproducción del cine transfronterizo del uso del Sistema de Estrellas de la industria cinematográfica estadounidense aplicado al contexto de actores mexicanos reconocidos tanto en México como en los Estados Unidos son elementos fundamentales para la construcción de la narrativa fílmica dentro de los esquemas del cine transfronterizo del neoliberalismo económico del país.

La narrativa fílmica es representada a través de un grupo de actores consagrados en México por la constante realización de trabajos de alta calidad, seriedad y sobretodo por permanecer siempre comprometidos a la tarea de exponer las diversas problemáticas sociales que imperan en el país. Por estos motivos, Carlos Carrera es uno de los directores mexicanos más distinguidos entre sus colegas contemporáneos quienes valoran sus logros cinematográficos como lo son sus cintas más destacadas: *La mujer de Benjamín* (1991), *Entre Pancho Villa y una Mujer desnuda* (1996), y *El crimen del padre Amaro* (2002). Carrera había trabajado anteriormente con la autora del guión de *Backyard* en la adaptación cinematográfica de la obra de teatro *Entre Pancho Villa y una Mujer desnuda* escrita por la misma dramaturga. La idea del guión de *Backyard* fue generada por Berman, cuyo texto cinematográfico abrevia del trabajo

periodístico de esta autora. La transformación del texto a un proyecto para la pantalla grande surgió después de que Berman junto con Isabelle Tardan, obtuvieran el Premio Nacional de Periodismo en el año 2000 por su producción de la serie televisiva “Mujeres y Poder” (“Protagonistas de la literatura” 1). La evolución del proyecto de *Backyard* giró en torno a la primicia de la realidad fronteriza señalada por Tardan: “en la realidad están las grandes historias contemporáneas, si una se atreve a distinguir en la realidad la épica” (backyard-eltraspacio.com). En la película se observa la intención tanto en la producción como en la temática de seguir dicha línea discursiva del realismo brutal que rodea a este tipo de crímenes contra las mujeres.

La trama de *Backyard* se ubica en la comunidad de Ciudad Juárez en el estado de Chihuahua y expone una trama que gira alrededor de los esfuerzos de Blanca Bravo, una joven detective policíaca personificada por Ana de la Reguera, quien está decidida a resolver los casos de cientos de mujeres asesinadas impunemente en esta ciudad. La acción de la película comienza en 1996 a partir del descubrimiento del cadáver de una mujer desconocida que ha sido asesinada, cuyo cuerpo apareció abandonado en la zona de Lomas de Poleo de Ciudad Juárez. La detective debe enfrentarse a la problemática de la violencia contra el género femenino para poder llevar a cabo su investigación, la cual se transforma en una lucha contra la misoginia dentro y fuera del sistema judicial de la frontera norte. Blanca se desenvuelve en un ambiente hostil al ser rechazada por sus colegas detectives donde inclusive Fierro su compañero de investigación, quien es personificado por Marco Pérez, representa un obstáculo inminente para que Blanca logre descubrir a los asesinos de las mujeres de Juárez. El único aliado de Blanca es Peralta, personificado por Joaquín Cosío,<sup>7</sup> quien trabaja como locutor de una estación de radio local. Este

---

<sup>7</sup> Actor mexicano reconocido por sus actuaciones en *Matando cabos* (2004), *Arráncame la vida* (2008), *Quantum of solace* (2008) y *Rudo y Cursi* (2008), su participación en a campaña televisiva en contra de la privatización de Petróleos Mexicanos y recientemente por su interpretación en la película de Luis Mandoki *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (2012).



personaje funge como el vocero y conciencia del pueblo, ya que en sus transmisiones de radio constantemente cuestiona al sistema de justicia de las autoridades locales y nacionales encargadas de la investigación de estos feminicidios. Paralelamente a la investigación de Blanca, la película desarrolla el relato de Juana Sánchez, interpretada por Ázur Zagada, cuya historia personal sirve para ejemplificar la historia colectiva de los cientos de mujeres indígenas que emigran al norte de México para trabajar en las maquiladoras. Al final de la película Juanita es asesinada por su propio novio Cutberto que junto con sus amigos violentan brutalmente al cuerpo de Juana en un acto de venganza para obtener la restitución de la “honra” de Cutberto que ha sido dañada a causa del “mal” comportamiento de su mujer. El caso de Juanita queda impune y se suma al listado de las cientos de mujeres asesinadas en Juárez. Al igual que el resto de las mujeres que habitan en esta ciudad fronteriza, Blanca se enfrenta sin éxito a la burocracia y corrupción del sistema judicial de la región, impidiéndole resolver los homicidios de estas mujeres y finalmente abandona la ciudad después de ser destituida de su puesto como detective de policía de Juárez.

Aunque *Backyard* devela los engranajes principales de la corrupción y violencia de género implicados en el feminicidio juarense, que son ya ampliamente conocidos a nivel mundial, la narrativa filmica aporta la perspectiva del perpetrador a través de la imagen de los asesinos que aparecen en el desarrollo de la película. Por medio de la representación cinematográfica de los diferentes tipos de feminicidas, *Backyard* retrata la problemática multidimensional de la vida de las mujeres y decodifica la complicidad delictiva que abarca los aspectos más oscuros de las relaciones personales de los personajes. La narrativa filmica muestra la victimización de mujeres provenientes de los sectores menos protegidos en la estructura socioeconómica del país, lo que se convierte en un sistema de conducta naturalizada dentro de

este espacio transfronterizo México-estadounidense. Sin embargo, *Backyard* insiste en señalar que el asesinato de estas mujeres se debe a una tendencia feminicida, en la que se han desarrollado los mecanismos del performance de violencia extrema contra el género femenino que proceden de la estructura social dominante en todo el país. La teorización del feminicidio proviene del término acuñado por las feministas Jill Radford y Diana Russell para identificar el “asesinato misógino de mujeres” (Radford, *Feminicidio* 16). En 2006 este concepto fue apropiado en México por Marcela Lagarde y de los Ríos, para catalogar este tipo de violaciones de los derechos humanos de las mujeres en Ciudad Juárez describiéndolo como: “El conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional” (Fregoso y Bejarano, *Terrorizing* 8). La corrupción alcanza a implantarse en las estructuras sociales transnacionales más complejas que representan el papel de la economía del neoliberalismo en el espacio fronterizo de México. En el aspecto socioeconómico, Ciudad Juárez se ubica dentro del mapa de la economía global que ha convertido a esta región en el experimento económico del continente americano, lo cual ha resultado como una consecuencia de las políticas de los tratados mercantiles entre los países desarrollados y aquellos en vías de desarrollo (Borden, *Juárez the Laboratory* 24).

Posteriormente a la puesta en marcha del TLC/TLCAN se ha ido proliferado la industria manufacturera en Ciudad Juárez, con lo que se ha incrementado también la emigración de personas indígenas en busca de trabajo en las fábricas establecidas en la ciudad. Entre las secuelas más alarmantes que ha tenido la implantación de este tratado económico en la sociedad juarense se puede distinguir la falta de protecciones laborales de las operadoras de las maquiladoras y la desterritorialización de los habitantes del interior del país, lo que asimismo ha producido las condiciones materiales tanto para el feminicidio como para el incremento del

fenómeno migratorio (Weissman, “Global Economics” 37-38). La narrativa visual de *Backyard* expone el funcionamiento diario del sistema de producción de las empresas transnacionales en Ciudad Juárez como empresas fuertemente dependientes del empleo de la mano de obra barata de mujeres jóvenes y en su mayoría inmigrantes indígenas de la zona del centro y sureste de México.

Debido a la regulación de las leyes de empleo devenidas de las políticas del neoliberalismo económico inscritas en el TLC/TLCAN, los empresarios de estas fábricas se han negado a ofrecer mejores condiciones de trabajo que ayuden a las mujeres a evitar ser víctimas de la violencia transfronteriza de Ciudad Juárez. La desvalorización del poder económico de la mujer en la frontera, se atañe principalmente a su bajo nivel en la estructura sociocultural que caracteriza a las mujeres indígenas del suroeste de México y quienes, ante las condiciones intolerables de vida provocadas por la marginalización del gobierno, se ven obligadas a emigrar para trabajar en ciudades como Juárez. Una de las preguntas más básicas pero que no obstante permanece sin tener una respuesta concreta es el porqué prevalece el feminicidio en Ciudad Juárez. A modo de respuesta, *Backyard* desarrolla las diferentes hipótesis más conocidas sobre el tema para tratar de decodificar y exponer tal cuestión.

Esta película no solamente expresa que en Juárez se asesinan mujeres simplemente “porque se puede” sino que la cinta a su vez explora a la fuerte presencia del neoliberalismo y la inevitable globalización asimétrica como parte importante de las causas de la perpetración de dichos crímenes en los márgenes de la nación. Asimismo se ejemplifica la interacción social cotidiana en la que se perpetua la impunidad y la complicidad de los individuos en la cultura machista del espacio fronterizo. La narrativa filmica de *Backyard* utiliza un estilo fragmentario para representar las múltiples perspectivas de los crímenes de Ciudad Juárez. El director de la

película presenta una estructura dividida por los círculos concéntricos de la trama, cuyo desarrollo se basa en la representación de los diferentes tipos de asesinos considerados como los responsables del feminicidio en esta frontera del país.

A lo largo de la película se presentan diversos presuntos culpables de los feminicidios de Juárez, unos parecen ser culpables intelectuales como el árabe extranjero a quien llaman Sultán, mientras otros aparecen claramente abusando sexualmente de una de las víctimas que sobrevive al planeado ritual feminicida. A través del locutor Peralta, se expresan varias posibilidades de los diferentes tipos de homicidas que no se muestran en la película pero cuya participación ayuda a establecer la complejidad del contexto del imaginario social transfronterizo con el que se construye el abanico de posibilidades de la identidad de los asesinos de mujeres en Ciudad Juárez. Entre éstos se menciona a “la banda de los cheros, pornógrafos de Snuff, traficantes de órganos, miembros de sectas narcosatánicas o villamelones que asesinan por deporte” (*Backyard*). Sin embargo, la cinta se enfoca en el desarrollo específico del asesino serial del extranjero Mikey Santos y del asesino intrafamiliar representado por Cutberto, el novio de Juana. El entretreimiento de las historias de los diferentes asesinos se articula a través de la primicia de una narrativa mítica de la figura del feminicida. A mitad de la película, la mujer detective establece una alianza con Sara, personificada por Carolina Politti, que representa a la figura real de Ester Chávez Cano, quien fuera la fundadora del albergue para mujeres victimizadas “Casa Amiga”<sup>8</sup> fundada en Ciudad Juárez. En una escena de la película, Sara acompaña a Blanca en una de las rondas nocturnas que habitualmente realiza la detective para tratar de resolver el caso

---

<sup>8</sup> En 1998, se observa la necesidad de no simplemente trabajar por la justicia de las mujeres asesinadas y desaparecidas, si no también de crear un centro donde las mujeres que sufren la violencia, puedan acudir a recibir atención, asesoramiento y apoyo. Casa Amiga, Centro de Crisis abre sus puertas oficialmente el 3 de febrero de 1999 con el apoyo del periodista Brian Berger, FEMAP Internacional bajo la dirección de Hellenmarie Zachritz, quién consiguió donaciones de Border Fund, Laurie Paternóster, el Sr. Turot de Whataburger y del Ing. Gustavo Elizondo. <http://www.casa-amiga.org.mx/index.php/Contenido/nuestra-historia.html>

de los feminicidios en la ciudad. Durante el recorrido en el carro, Blanca le relata una leyenda en la que narra el ritual de un animal que cada luna llena suele visitar y asesinar a un miembro de una comunidad indistinta del mundo:

Hay una historia que leí. Hay un pueblo que cada luna llena hacen una ceremonia, digamos que en la India, y una noche en medio de la ceremonia, llega un tigre. Se come a alguien del pueblo y salen todos despavoridos. Pasa un mes, y con más preocupación la gente se vuelve a reunir para la ceremonia de la luna llena. Pero, igual, llega el tigre, se come a alguien del pueblo y se escapa. Entonces pasa otro mes, la gente se vuelve a reunir pero esta vez ya no vienen tan preocupados porque el tigre está previsto para la ceremonia. Que se coma a alguien del pueblo es parte ya del ritual. También que todo el mundo diga: ¡Uy qué mal! ¿cómo puede ser? Así es esto de las muertas. Una muerta cada mes o cada semana. Ya se sabe y nadie se agobia. Todo el mundo se indigna por un rato pero ya estamos en espera de la próxima visita del tigre. (*Backyard*)

La leyenda del tigre claramente simboliza la sistematización del ritual de violencia de los asesinos que desde 1993 hasta el presente año han sido ejecutadas brutalmente en Ciudad Juárez.<sup>9</sup> Asimismo esta historia establece una referencia directa a la figura específica de Mikey Santos quien es personificado por el actor estadounidense Jimmy Smits de ascendencia puertorriqueña, quien es reconocido internacionalmente por su participación en *Gringo Viejo Old Gringo* (1989), *Mi Familia* (1995) y *Star Wars: Episodios I y II* (2002). Santos es un empresario estadounidense que encarna la presencia económica del poder extranjero, quien radica en el lado norteamericano de la frontera pero que mantiene sus negocios en Ciudad Juárez. Santos es un ex-convicto de la cárcel del Paso, Texas, que profesa haber sido regenerado y que ahora en el

<sup>9</sup> Estadísticas del feminicidio <http://www.casa-amiga.org.mx/index.php/Contenido/el-feminicidio.html>.

espacio transfronterizo es conocido como “dueño de antros, gasolineras y demás negocios lícitos. Hace su dinero en Juárez pero vive del lado gabacho. Se ha hecho rico del alcohol pero el cabrón no bebe una sola gota” (*Backyard*). Conforme avanza la trama se van revelando los aspectos más sórdidos de este personaje, cuya historia personal dentro de la película ejemplifica la doble moral estadounidense a través de sus conexiones con miembros corruptos de la policía mexicana junto con otros asesinos y criminales, tanto locales como extranjeros, que habitan en Juárez. Santos vive una doble vida, ya que aparece como un ciudadano ejemplar de los Estados Unidos que mantiene una reputación intacta como un hombre de negocios transfronterizos con los que mantiene sin problemas a su familia de clase media alta en la ciudad del Paso. Sobre todo, la película subraya la doble moral en la gesticulación del discurso conservador estadounidense de la aparentemente perfección de la familia nuclear de Santos, quien se muestra como un hombre cariñoso con sus dos hijos y su esposa norteamericana de raza blanca; pero que, simultáneamente, en sus visitas nocturnas a Juárez, éste secuestra, viola y asesina niñas y mujeres jóvenes de manera sistemática cada luna llena.

La ironía entre el discurso oral y las acciones de Santos forma parte fundamental de la narrativa fílmica por medio de la cual se exponen las fallas del sistema penitenciario en ambos lados de la franja fronteriza. Tal dicotomía entre el discurso moralista y acción criminal, se va acentuando durante el desarrollo de la trama y con esto se va implicando al espectador como testigo de la corrupción de los asesinos avalados por los sistemas de justicia con los que se gobierna el espacio transfronterizo México-estadounidense. Una de las escenas claves de dicha dicotomía surge de la entrevista que realiza Blanca a Santos dentro de la oficina del empresario ubicada en el lado norteamericano del Paso. En este breve interrogatorio, la detective trata de investigar cuál es el tipo de vínculo que Santos mantiene con el Sultán, el extranjero árabe que

inmigró a Ciudad Juárez después de su encarcelamiento en los Estados Unidos y que ahora se encuentra detenido en la cárcel de Juárez como sospechoso principal de los feminicidios. En esta escena se devela que Santos estuvo detenido en la cárcel del Paso en donde conoció al Sultán en la sección de depravados sexuales, por lo que Blanca sospecha que existe una complicidad entre ambos para ejecutar mujeres del lado mexicano de la frontera. Frente a las sospechas de Blanca, Santos niega la posibilidad de tener alguna conexión con el Sultán después de su amistad cuando estuvieron juntos en la cárcel estadounidense. Para establecer su inocencia, Santos se expresa irónicamente sobre su experiencia en el centro penitenciario: “hay cárceles donde se regenera a los presos y hay cárceles donde se les castiga. Yo digo que no depende de la cárcel sino del preso. Yo me morí al entrar a la cárcel y allá adentro me regeneré” (*Backyard*). Más tarde en la trama se expone el doble discurso de Santos quien además de ser autor de varios casos de feminicidio, también soborna al comandante de la policía para obtener la protección de los representantes de la ley durante la ejecución de sus actividades delictivas en contra de las mujeres de Juárez.

La construcción social de este tipo de homicida transfronterizo, problematiza la viabilidad del funcionamiento del sistema carcelario estadounidense como institución para la regeneración auténtica del asesino depravado sexual, ya que expone su reincidencia criminal una vez que ha sido reincorporado en la sociedad civil. El espacio fronterizo de Juárez ofrece a este personaje un lugar para volcar la violencia que debe contener mientras se encuentra en el lado norteamericano de la frontera. Sin embargo, la narrativa fílmica de *Backyard* señala que este contexto fronterizo percibido como un espacio de perdición y lujuria se construye de las alianzas criminales entre policías y gobernadores del Estado mantienen con los extranjeros, en ese caso del norteamericano Santos. Con esto se codifica la imagen de un espacio transfronterizo en

donde la corrupción y el crimen devienen directamente de las dinámicas económicas propias del neoliberalismo, el cual resulta en la aseveración del abuso y asesinato de mujeres. Para el Subcomandante Marcos, la implantación del sistema neoliberal en México y en el resto del mundo representa la cuarta guerra mundial ya que es la guerra sin trincheras de la economía global contra los más desprotegidos. En Ciudad Juárez, como sucede en gran parte de las guerras, las mujeres son ultrajadas y sacrificadas a manera de acción emblemática del dominio del extranjero.

Una de las escenas que demuestra claramente la penetración del extranjero norteamericano se observa casi al final de la película donde la cámara cinematográfica realiza el cruce fronterizo desde la perspectiva de Santos. Del interior de su casa en los suburbios del Paso, Texas, observamos a Santos y junto con él cruzamos a Ciudad Juárez. Desde la mirada de este personaje, vemos la manera en que el cruce fronterizo hacia el país vecino del sur resulta casi desapercibido, ya que el auto que conduce Santos no se detiene y tampoco es inspeccionado mientras pasa por la garita de México. El espectador se percata de que el personaje se encuentra en Juárez a través de la narrativa visual de la película, en la que se codifica el cruce de la frontera por medio del cambio del paisaje urbano de un escenario donde los dos lados del borde se encuentran unidos por la interacción económica pero también sociocultural de sus habitantes. *Backyard* ubica al asesino transfronterizo en un espacio de intercambio comercial tanto de productos como de seres humanos. En este lugar se puede observar la manera en que las “epidermis urbanas evidencian contrastes económicos y de poder. Estas relaciones también se inscriben en espacios objetivados, participan en la conformación social y simbólica de los ámbitos públicos, cuyos signos aluden a aspectos compartidos, pero también a diferencias y desigualdades” (Valenzuela Arce “Arte *in Situ*” 1). El cruce físico de la frontera también



representa el cruce simbólico de los elementos de la modernidad alcanzada por los Estados Unidos y cuyas promesas de orden y progreso siguen pendientes por cumplirse en México y en el resto de Latinoamérica. La limpieza y organización de la decoración en el interior de la casa de Santos denota la vida ordenada que el personaje lleva como aparente miembro ejemplar de los engranajes del capitalismo y la estructura familiar estadounidense. Además del contraste del paisaje urbano, la narrativa filmica utiliza el cambio temporal del día y la noche para indicar el ingreso de Santos a una esfera sociocultural donde por medio del uso de su capital económico es capaz de comprar el respaldo de los policías para que éste pueda violentar a una niña en Juárez sin ser castigado por las autoridades de la ley. En este momento se muestra uno de los puntos climáticos de la narrativa cinematográfica donde se revela el modo de operación del homicidio de mujeres desde la perspectiva del asesino transfronterizo.

El escenario nocturno permite observar el cumplimiento del ciclo lunar, lo cual indica la referencia directa de la leyenda que Blanca comenta anteriormente con Sara sobre el ritual del tigre que asesina a los miembros de una aldea cada vez que hay luna llena. En esta escena, vemos cómo Santos ronda las calles de Juárez en busca de una niña que camine solitaria por las calles después de salir del turno vespertino de la escuela primaria. Al encontrarla, Santos la obliga con pistola en mano a subir a su automóvil. Mientras conduce el carro, con la niña secuestrada a su lado, Blanca aparece en su camioneta bloqueando el camino de Santos, y con ayuda de Fierro, lo obligan a liberar a la niña y a entregarse a la policía. Cuando la niña queda libre de Santos, ésta se rehúsa a subir a la camioneta de la detective y se va corriendo hasta perderse de vista por las calles oscuras de la ciudad. Frente a la desconfianza de la protección de la policía por parte de la niña, Santos se burla de Blanca y demuestra por última vez la ironía de su discurso y comportamiento criminal: “!Tiene más pánico de la policía que de mí! En cambio... yo me

entrego con la fe de que recibiré un trato justo de las autoridades...un juicio justo... y una sentencia justa” (*Backyard*). La cinta revela la fragilidad de la normatividad legal transfronteriza en la inestabilidad moral del asesino, quien al cruzar hacia el lado mexicano libera sus instintos homicidas contra las mujeres de Juárez. La temática sobre la pérdida de la moral del personaje estadounidense en tierras mexicanas proviene de la construcción del imaginario social fronterizo como un lugar donde se permiten los excesos de todo aquello que es reprimido en la normatividad norteamericana. Esto proviene desde la restricción del consumo y venta de alcohol durante los años de la ley seca en los Estados Unidos hasta la época presente en la que el abuso de mujeres se prohíbe y castiga de manera mucho más sistemática que en México.

Además del impacto de la figura del asesino norteamericano en Ciudad Juárez, la asimetría de la justicia en el lado mexicano, también se construye en relación a la falta de protección de la mujer por parte del Estado y la sociedad civil en distintos ámbitos de la vida cotidiana de la frontera. Este es el aspecto más devastador tratado por la película, ya que muestra el problema del feminicidio como la exacerbación de una característica cultural arraigada en la identidad nacional de todo México. Se presenta a la violencia contra la mujer como algo proveniente desde la estructura interna de la sociedad mexicana. Al feminicidio de Juárez se agrega el caso de crímenes intrafamiliares, donde el agresor es precisamente un miembro cercano de la familia o el mismo cónyuge de la víctima. La narrativa cinematográfica expone la perspectiva de este tipo de asesino a través del desarrollo de la historia de Cutberto, el novio de Juana interpretado por Iván Cortes, quien caracteriza a un indígena que inmigra de Tecpatán, Oaxaca en busca de trabajo en Ciudad Juárez. Por medio de Cutberto, se detalla el proceso criminal que permite a los hombres convertirse en asesinos de mujeres en esta ciudad. La narrativa cultural que envuelve a esta estructuración de la violencia de género abarca todo el

territorio nacional y traspasa sus fronteras hasta un nivel global. El establecimiento del control y supremacía del hombre sobre la mujer aparece por encima de los sentimientos de amor y respeto que le pueda profesar Cutberto a Juana. Después del rompimiento del noviazgo entre estos dos personajes, Cutberto se resiste a aceptar la independencia de Juana y comienza a elaborar, junto con sus amigos, un plan para vengarse del rechazo de su novia y así restituir la honra de Cutberto que ha sido manchada por la decisión de Juana de salir con otros hombres. Cuando los amigos de Cutberto se dan cuenta de dichas acciones de Juana, comienzan a reproducir el discurso machista con el que se ha justificado al feminicidio por parte de las autoridades del Estado y sociedad civil. La violencia discursiva se inserta en comentarios de sus amigos “tranquilo, tranquilo mi chaparrito. Usted véngase con los machos. No pasa nada. Ya ni voltee a verla. Esa mujer no vale la pena” (*Backyard*). Los amigos emiten estas expresiones frente a Juana en el espacio público de la calle, cuyas palabras recrean frases comunes en la interacción de la sociedad nacional mexicana y a través de las cuales se violenta cotidianamente a la mujer. El papel de la discursividad de la violencia contra la mujer se va incrementando con forme transcurre la trama y alcanza sus niveles máximos hacia el final de la película:

Amigo 1: ¡Pinches viejas! Si hay más hombres muertos que mujeres violadas. Y nadie anda haciendo redadas ni desmadrándolo todo.

Amigo 2: Hey, y además, ¿en que ciudad no hay muertos y muertas?

Amigo 1: El problema es como tú dices, la policía esa nueva que le interesan más las mujeres muertas que los muertos.

Amigo 2: ¡Sexismo al revés, cabrón!

Cutberto: la cosa es que los hombres muertos casi siempre traen fusca. Son narcos una parte grande. Y se mueren en broncas de fuego cruzado. En cambio las

muertas no. Les caen nomas porque sí. Para ponchárselas y les cortan un seno o un pedazo de piel de entre las piernas o las muerden. Si por lo menos tuvieran una pistola tendrían una oportunidad de defenderse

Amigo 2: ¿Entonces hay que darle pistolas a las pinches viejas?

Cutberto: Lo que yo digo es que uno conoce a la gente por como trata a los niños y a las mujeres.

Amigo 1: ¡Ay Oaxaca... por eso te pasa lo que te pasó!

Amigo 2: ¡Cómo estás buey! (*Backyard*)

La película demuestra efectivamente la transformación de Cutberto antes y después de que éste accede a realizar el homicidio de su novia “uno conoce a la gente por como trata a los niños y a las mujeres” (*Backyard* 01:07:19). La narrativa de la película construye el discurso del dominio del hombre sobre la mujer más allá de la expresión desbordada de la violencia en los asesinatos de las mujeres. Se exhibe la obligación servil de la mujer en beneficio del hombre a través del retrato de situaciones cotidianas en donde las labores domesticas son realizadas exclusivamente por mujeres. Una de las escenas donde se ejemplifica dicho tratamiento de la mujer es cuando Juana y su prima aparecen en el comedor de la maquiladora junto con el resto de las obreras. El diálogo de Juana establece que, a pesar de la precariedad laboral existente en la maquiladora, su marginalización es aún mayor en su pueblo de Cintalapa, Chiapas, donde debiera encargarse de atender a su papá las 24 horas del día realizando labores exclusivamente dirigidas para el bienestar del hombre y sin recibir ninguna remuneración económica por su trabajo. Asimismo, este tipo de expectativa se reproduce en Ciudad Juárez, cuando llegan Cutberto junto con sus amigos a la casa de uno de ellos. En esta escena aparece la mamá del amigo de Cutberto cocinando el desayuno para los hombres que llegan al amanecer, justo después de haber

permanecido en la calle alcalizándose durante toda la noche. Desde el comedor donde se encuentran sentados todos los hombres, el amigo que vive en esa casa demanda a gritos ser atendido por las mujeres que ahí habitan que son su mamá y una niña de aproximadamente 9 años: “¡jefa, traite más salsa! ¡Estela, ayúdale! ¡Estela, ayúdale a mi jefa! ¡Órale!... !mírala,! ¡órale,! ¡muévete!... ¡órale que se está enfriando! (*Backyard*). El discurso del dominio del hombre se exagera cuando Cutberto y sus amigos acuerdan el secuestro de Juana para hacerla pagar su incumplimiento de las expectativas de sumisión frente a Cutberto. La idea del uso de la violencia como forma para castigar a la mujer se expresa en el discurso de uno los amigos que convence a Cutberto a cometer dicho secuestro: “Esa mujer te desgració. ¡En público, además! Le diste todo. Te entregaste entero. Y la ingrata te clavó un puñal. Así que tienes de dos sopas. Igualito que en estos anteojos te ves dos veces. ¿Te estás viendo dos veces? O se lo perdonas todo y sigues en la chilla, o no le perdonas nada y te sacas lo puñal” (*Backyard*). Ya en la casa de otro de sus amigos, Cutberto después de drogar a Juana con unas pastillas que pone en la bebida que ella se toma en el bar donde acuerda reunirse por última vez con él, Cutberto se percata de los alcances fácticos de la violencia machista profesada por sus amigos. A pesar de que al inicio de la película Cutberto parecía rechazar al maltrato contra las mujeres, finalmente termina aceptando realizar los planes de los hombres, cuyas consecuencias desembocan en la reproducción del feminicidio contra su propia ex-novia. Al salir Cutberto de la habitación en donde abusa sexualmente de Juana, sus amigos lo interrogan:

Amigo 1: ¿Cómo te fue Oaxaca? ¿Qué...ya vas a compartírnos a la novia?

Cutberto: Bien.

Amigo 2: No seas egoísta Oaxaca. ¿Vamos a compartírnosla, no?

Cutberto: ¡Pérate...ese no era el plan!

Amigo 3: ¡¿Cuál plan?!... ¿había un plan compañeros?

Amigo 1: Nel.

Amigo 2: No, ninguno.

Amigo 3: Zero plan Oaxaca. (*Backyard*)

A partir de este momento la acción de la película de desenvuelve rápidamente hasta llegar al momento climático de la violencia con la que se da muerte a Juana después ser violada por el resto de sus amigos dentro de la camioneta donde viajan todos a través de la zona del desierto de Juárez. El ritual del feminicidio termina cuando los dos amigos sostienen a Cutberto mientras le apuntan con una pistola y le ordenan que coloque una bolsa de plástico sobre la cabeza de Juana para asfixiarla hasta quitarle la vida por completo. Con esta acción se reproduce uno de los elementos que caracterizan al tipo de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Finalmente los hombres proceden a arrojarla muerta al desierto y así cumplir con el ritual acostumbrado de abandonar los cuerpos de la mayoría de las víctimas de feminicidio en el desierto juareense. Esta escena representa la fase final del proceso de conversión del asesino intrafamiliar, cuyo crimen pasional queda categorizado como un caso más dentro de la lista de homicidios de mujeres que continúan sin resolver.

Consecuentemente, la narración filmica deconstruye la idea romántica del hombre mexicano y del indio noble respetuoso y atento de la mujer. Varios estudios han señalado la manera en que este cambio en la economía y el poder adquisitivo de las mujeres indígenas que emigran a Ciudad Juárez ha sido contraproducente, ya que frente a la independencia económica, estas mujeres consideran normal ejercer su derecho a la libertad sexual que poseen todos los seres humanos. Tanto el desacato de las actividades de la casa por parte de la mujer como su incursión en el espacio público se unen al sentimiento que provoca la disminución del poder de

los hombres que han sido desplazados del lugar laboral en esta comunidad donde reina la industria maquiladora y en la cual se da preferencia a la contratación de la mano de obra femenina. Sin embargo, la liberación de las pulsiones sexuales de las mujeres ha sido el elemento mayormente criticado por el gobierno y los sectores civiles tanto en Juárez como en el resto del país. El discurso del Estado se ha enfocado en la actitud libertina de las trabajadoras de las maquiladoras, quienes han sido generalmente el tipo de víctimas de feminicidio. Los mensajes en los medios masivos de comunicación ha incriminando a la conducta liberal de las mujeres como elemento causante de su propia muerte, lo que “subraya la doble victimización de las mujeres” (Day, “Similia” 10). Precisamente una de las críticas más reproducidas provenientes de diferentes disciplinas sobre los estudios de la violencia de género se ha enfocado en los sistemas de punición en contra de diversos aspectos de la liberación femenina. La penetración de la industria maquiladora en la franja fronteriza, se transfiere a la penetración del cuerpo femenino que los asesinos expresan por medio de la posesión sexual de las mujeres como de las incisiones y mutilación producidas en la epidermis de las víctimas a través del uso de armas punzocortantes. Claramente, la narrativa filmica indica que frente al trágico final de Juana resulta imposible identificar a Cutberto como inocente, ya que hacerlo sería respaldar el discurso misógino que justifica la violencia contra las mujeres que desobedecen el código de la doble moral del poder patriarcal existente en México y en otras partes del mundo.

La deconstrucción social del asesino intrafamiliar y del asesino serial en *Backyard*, problematiza la codificación del espacio transfronterizo en donde la corrupción y el crimen devienen directamente de las dinámicas económicas propias del neoliberalismo, el cual resulta en la aseveración del abuso y asesinato de mujeres. Para el Subcomandante Marcos, “el neoliberalismo trajo consigo un nuevo marco de relaciones internacionales en el que la lucha

nueva por esos nuevos mercados y territorios produjo una nueva guerra mundial. La IV Guerra Mundial se realiza ahora entre los grandes centros financieros, con escenarios totales y con una intensidad aguda y constante” (Subcomandante Marcos, “7 piezas sueltas” 3-4). En el caso de la ciudad fronteriza juarense, el abuso contra las mujeres proviene asimismo del interior del país, dejando a las mujeres en una lucha a doble fuego entre el dominio extranjero y el machismo nacional. Por tal motivo, la narrativa de ficción cinematográfica de *Backyard* logra testimoniar la misoginia y la impunidad de estos crímenes, escudriñando la historia sociocultural y política que convierte a Ciudad Juárez en una zona donde el performance del ritual de violencia del feminicidio presenta a la frontera como el patio trasero donde se vierten las perversiones transnacionales de la sociedad de México y Estados Unidos. Sin embargo, a pesar del desolador escenario la película también se adscribe como un vocero del sector de la población fronteriza que clama por la acción y cumplimiento cabal de la justicia por parte de los representantes de la ley para dar fin y castigo a los asesinatos de las mujeres de Ciudad Juárez.

Tanto *Sin Nombre* como *Backyard* contribuyen a la comprensión de la existencia y funcionamiento de un imaginario transnacional centroamericano que se encuentra marcado por los recuerdos de la huida de las guerras civiles, el recorrido a través de México y el establecimiento en los Estados Unidos. La perspectiva de los asesinos en ambas narrativas cinematográficas deconstruye el performance de violencia extrema con el que se codifican las identidades individuales y colectivas del espacio transfronterizo en el norte y sur de México. A pesar de que la mayor parte del cine fronterizo no logra escapar de su naturaleza espectacular cuyo propósito final es el entretenimiento *Backyard* y *Sin Nombre* se insertan bajo la estética que en este capítulo denominamos como cine transfronterizo del neoliberalismo mexicano. La narrativa fílmica de este cine presenta las relaciones cotidianas en los espacios en ambos lados de



las fronteras del país para demostrar así la compleja construcción y flujo social de dichos imaginarios, con los que se determinan los intersticios entre los rituales y la violencia que participan en la realidad y ficción del mito de los asesinos mareros en el sur y los feminicidas en el norte de México.

## Conclusiones

Desbordando la figura del asesino más allá de las fronteras del norte y sur de México

The border, zone of transit, damned  
and privileged, which like every region of  
the planet, produces a culture that is at once  
specific and universal.

—Ignacio Betancourt

A lo largo de esta tesis doctoral, he propuesto un análisis desde la perspectiva de los estudios culturales y del performance que complementan el examen literario de las obras más significativas de la producción cultural contemporánea fronteriza de México. Esto me ha permitido elaborar un marco teórico interdisciplinario que logra investigar los fenómenos de violencia en los márgenes del país desde el enfoque novedoso que proporciona la perturbadora mirada del personaje asesino fronterizo. Dicha visión indaga en los distintos escenarios demarcados por la constante ruptura y reconstrucción de los imaginarios sociales fronterizos aquí presentados. Surgen reflexiones específicas sobre los tipos de propugnas que ofrece cada una de las obras tratadas en esta tesis, en donde se muestran diversos tipos de asesinos fronterizos que a pesar de ser imaginados en narrativas de teatro, prosa y cine, éstos consiguen reflejar la realidad social que atañe a los espacios de mayor marginalidad de la nación.

Resulta evidente que la extralimitación del abuso de poder, tanto local como global, ha provocado un desborde de las normas del orden moral fronterizo que se ve transferido a la

imagen del homicida en los personajes de la producción cultural mexicana reciente. Bajo la epidermis de la caótica estética posmoderna, en estos textos prevalece un propósito tanto individual como colectivo de enunciar la necesidad de desnaturalización de las actividades que contribuyen a la constante violación de los derechos humanos de las personas que interactúan en el espacio del imaginario social fronterizo del norte y sur del país. La insistencia de los sistemas de opresión en tales márgenes mexicanos y el análisis del performance de violencia en las narrativas culturales advierte la caducidad del régimen económico y político neoliberal transfronterizo. Los modelos de convivencia que dicho régimen ha cimbrado en los bordes del país delatan a un sistema que agota cada vez más las posibilidades de que los grupos oprimidos que lo sostienen alcancen el desarrollo de vida al que todos los seres humanos tenemos derecho sin importar el tipo de fronteras que nos separen.

La violencia derivada de la acción homicida encasilla al personaje asesino en un espacio permanente de *liminalidad* bajo el término de los planteamientos teóricos de Víctor Turner. En la frontera se congela la fase intermedia entre el punto de partida y un punto de llegada de los rituales de violencia que son reproducidos de manera mecánica y, por ende, éste se convierte en el estado permanente del iniciado dentro de la estructura social de la violencia fronteriza. En las obras que analizó se muestra al personaje asesino no como una figura liminal sino como un personaje *marginal* que habita en el espacio liminal de las fronteras mexicanas. Para la figura del asesino no existe una resolución de su estancia en el espacio liminal fronterizo y no se expresa su reincorporación a la sociedad. El personaje homicida se queda en un estado intersticial, cuya marginalidad deriva de la función específica que éste mismo ejerce como asesino y que se manifiesta tanto dentro como fuera del poder del Estado-nacional.

El aporte de la perspectiva del asesino fronterizo en esta tesis invita a la exploración fuera de los límites de la producción cultural del territorio mexicano. Ya que el énfasis del presente estudio se limita a la examinación de obras producidas en México, queda pendiente expandir el análisis de la figura del asesino a textos elaborados por autores de prosa, teatro, cine y otros productos culturales que observen a las fronteras del norte y sur desde el exterior del país. De esta manera se podrán anexar otros marcos críticos que sirvan para abordar la problemática del performance de violencia local de dichas zonas y desarrollar distintos ángulos de exploración adicional para la violación de derechos humanos universales en el contexto transfronterizo del México actual.

Las reflexiones desprendidas de la propuesta global de este estudio invitan a continuar el análisis de la figura del asesino más allá de las fronteras mexicanas para ahondar en los procesos del performance de violencia como expresión máxima del orden político y social que ha sido difundida en todo el territorio nacional a lo largo de la historia de México. Los textos de este estudio construyen al imaginario social del asesino en base a las prácticas de convivencia en los límites de la nación desarrolladas desde 1994, año denominado por la revista mexicana *Nexos* como “el año oscuro” debido a los múltiples eventos de violencia ocurridos en el país y que, según José Woldenberg, han determinado la situación actual de México (*Violencia y Política* 7). Además de las estrategias políticas de la globalización económica que contribuyen a la opresión de los grupos más desprotegidos, el predominio de la cultura del machismo recalcitrante en las fronteras se adscribe como otro elemento importante de las dinámicas de violencia en estas sociedades. Sin embargo, en las narrativas culturales de esta tesis, las expresiones de violencia en dichos espacios conllevan una estructuración bastante compleja que implica la deconstrucción de

la mitificación de la figura del asesino con lo que se desafía a los estereotipos fundacionales del espacio del imaginario social fronterizo en el norte y sur del país.

Los capítulos de este estudio iluminan aspectos específicos de los procesos de violencia en dichas zonas mexicanas. Partiendo del teatro documental fronterizo en ambos extremos del país, el personaje homicida recrea la memoria colectiva de las masacres de los indígenas en el sur de México y la pena capital aplicada a los migrantes indocumentados en el territorio transfronterizo con los Estados Unidos para reconfigurar los sistemas de justicia en ambos países. Mientras tanto, en la narrativa negra de la novela policiaca del norte y el cuento fronterizo del territorio sur, el asesino focaliza la violencia del Estado para destacar la marginalización de las identidades que se mantienen disidentes frente a la masculinidad heterosexual normativa de la sociedad con la que se ha criminalizado históricamente a mujeres y travestis que habitan los bordes de la nación. Finalmente, los niveles de violencia expuestos en el cine transfronterizo brindan un rostro real y humano de la figura del asesino para colocarlo como parte integral de un contexto socioeconómico que se nutre de las políticas del neoliberalismo de México que surgen tanto en el espacio de la maquila del norte como en las comunidades al límite de los jóvenes pandilleros en el sur.

La crítica sistemática del performance de violencia de la figura del asesino en esta disertación permite realizar la desmitificación de los procesos de opresión con los que se ha controlado a la sociedad retratada en los escenarios de los textos culturales aquí presentados. Sin utilizar un tono moralista, las obras de la frontera norte y sur consiguen desplegar los entramados de tales realidades para señalar las diferentes formas en que todos los individuos compartimos un grado de responsabilidad con respecto a la creación e insistencia de los mecanismos de violencia en el diario devenir de las regiones fronterizas. El carácter híbrido de las disciplinas académicas

y los géneros de las obras que conforman al cuerpo de nuestro análisis aportan las perspectivas de los polos norte y sur de México para diseñar un esquema que intenta superar la simple exposición de similitudes y diferencias entre ambas fronteras. A través del estudio del personaje asesino se rastrean las acciones y eventos que moldean la memoria colectiva de la violencia persistente en los intersticios de la nación. Las representaciones del personaje asesino muestran el performance de violencia como una expresión que da sentido a la vida cotidiana y a su vez permea las identidad cultural de los fronterizos. Los elementos de los numerosos sistemas migratorios de Centroamérica hacia los Estados Unidos también son parte integral de la interdiscursividad de los textos aquí seleccionadas, los cuales delatan la artificialidad de la construcción social de género y raza en el territorio mexicano. Con esto, el personaje asesino finalmente prepondera en el problema de la naturalización de la complejidad de la violencia que se ubica implícita en los tipos de los homicidios recurrentes de los espacios fronterizos donde confluyen los Estados-nacionales que interactúan en las narrativas culturales tanto del norte como del sur de México.

## Bibliografía

- Alfonso, Vicente. *Partitura para mujer muerta*. México, Mandadori: 2008.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Lóndres: Verso, 1983.
- Álvarez Olivas, Iván. *De la política a la sociedad: 7 reflexiones desde la frontera*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009.
- Álvarez, Robert. "Reconceptualizing the Space of the Mexico-US Borderline," *Companion to Border Studies*, eds T. M. Wilson and H. Donnan. Chichester, UK.: John Wiley & Sons, Ltd, 2012.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1962.
- Ayala Blanco, Jorge. "Falacias del cine mexicano" *La Otra Revista*. (46):15 enero 2011.
- Backyard—El traspatio*. Dir. Carlos Carrera. Mayan Entertainment, 2009, Film.
- Barthes, Roland. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. (Winter, 1975), 237-72.
- Báez Ayala, Susana. "Los colores del amanecer: La dramaturgia social en Ciudad Juárez." *Chihuahua Hoy 2006 Visiones de su Historia, Economía, Política y Cultura*. México: Doble Hélice Ediciones, 2006.
- Berg, Charles Ramirez. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*. Austin Texas: University of Texas Press, 2002.
- Berman, Sabina. *Backyard*. *Gestos* 20.39 (2005): 109–81.
- Berumen, Humberto Félix. *La frontera en el centro: Ensayos sobre literatura*. Mexicali, B.C. Mexico: Universidad Autónoma de Baja California, 2004.
- Bial, Henry, ed. *The Performance Studies Reader*. 2<sup>nd</sup> ed. London; New York: Routledge, 2007.

- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth-century Latin America*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2000.
- Bissett, Judith I. "El drama histórico y documental de Vicente Leñero." *Teatro Documental Vicente Leñero*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Blancas Ravelo, Patricia y Héctor Domínguez Ruvalcaba, eds. *Entre las duras aristas de las armas. Violencia y victimización en Ciudad Juárez*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Bowden, Charles. *Juárez the Laboratory of our Future*. Denville, NJ: Aperture Foundation, 1998.
- . *Murder City*. New York: Nation Books, 2010.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Braham, Persephone. "Las fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna". *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández eds. México: Plaza y Valdez, 2005.
- Braudy, Leo. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford UP, 2009.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996.
- Castillo, Debra y María Socorro Tabuenca Córdoba. *Border Women: Writing from La Frontera*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2002.



- Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- . *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Castrejón, Eduardo A. (seud.). *Los cuarenta y uno. Novela crítico social*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Castro Ricalde, Maricruz. *El cine mexicano “se impone” Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM, 2011.
- Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez, A.C. <<http://centroprodh.org.mx> prodh@centroprodh.org.mx>.
- Chaves, José Ricardo. “Elaboraciones literarias cultas y populares sobre lo ‘homosexual’ en el cambio del siglo XIX al XX.” *Acta poética* 26 (primavera-otoño, 2006): 425-41.
- Chatterji, Roma and Deepak Mehta. *Living with Violence: An Anthropology of Events and Everyday Life*. New York: Routledge, 2007.
- Corona, Ignacio. “Violencia, subjetividad y mediación cultural”. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández eds. México: Plaza y Valdez, 2005.
- Cortés Mandujano, Hector. “Acteál, Guadaña para 45” *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, 23.4 (2005).
- Cuevas Velasco, Norma Angélica. *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*. México: Juan Pablos Editor, 2011.
- Day, Stuart A. *Las Fronteras míticas del teatro mexicano*. Lawrence, KS: Allen Press, 2009.

- . Day, Stuart A. "Similia similibus curantur: La exhumación de lo real en *Backyard* de Sabina Berman [Similia similibus curantur: Exhuming the Real in Sabina Berman's *Backyard*]." MS.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley; Los Angeles: U of California P, 1988.
- Declaración Universal de Derechos Humanos*. <http://www.un.org/es/documents/udhr/>.
- Dennison, Stephanie. *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnational Spanish and Latin American Film*. Rochester; Tamesis, 2013.
- Deveny, Thomas G. *Migration: in Contemporary Hispanic Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, 2012.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor and Patricia Ravelo Blancas. *Desmantelamiento de la ciudadanía: Políticas de terror en la frontera norte*. México: Ediciones y Gráficos Eón, 2011.
- Elena, Alberto and Mariana Díaz López. *The Cinema of Latin America*. Great Britain: Wallflower Press, 2006.
- Estévez, Ariandna. *Human Rights and Free Trade in Mexico: A Discursive and Sociopolitical Perspective*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Fernandez, Salvador C. "Poder, prostitución y periodismo en *Morena en rojo* de Miram Laurini". *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández eds. México: Plaza y Valdez, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London; New York: Routledge, 2008.

- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. 1976. Trad. Robert Hurley. New York: Random House, 1990.
- . *The order of Things; An Archaeology of the Human Sciences*. 1966. New York: Vintage Books, 1973.
- . *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 2002.
- Fregoso, Rosa-Linda y Cynthia Bejarano, Eds. *Terrorizing Women: Femicide in the Américas*. Durham: Duke UP, 2010.
- Freire, Silka. *Teatro documental latinoamericano: El referente y su (re)escritura dramática*. Buenos Aires: Ediciones al Margen, 2007.
- Grimes, Kimberly. *Crossing Borders: Changing Social Identities in Southern Mexico*. Tucson: U of Arizona P, 1998.
- Galicia, Rocío. *Dramaturgia en contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*. Chihuahua: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2007.
- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- . *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós, 1999.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Berkeley; Los Angeles: U of California P, 1988.
- Halbertstam, Judith. *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005.

- Hall, Stuart. "The Work of Representation" en *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1997.
- Hernandez Castillo, Rosalva Aída. *La otra frontera. Identidades múltiples en el Chiapas poscolonial*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- Hernández Daumás, Salvador. *Frontera sur de México: cinco formas de interacción entre sociedad y ambiente*. México: Colegio de la Frontera Sur, 2005.
- Huchín, Eduardo Sosa. "Más allá de la sordidez: Nadia Villafuerte Por el lado salvaje". Sep 2011  
*Letras Libres*: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/mas-alla-de-la-sordidez>>.
- Hunt, Lynn. *Inventing Human Rights*. New York: W.W. Norton & Company, 2007.
- Iglesias-Prieto, Norma. "Border Representations: Border Cinema and Independent Video."  
*Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Ed. Michael Dear and Gustavo Leclerc. New York: Routledge, 2003.
- . *Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. 2 vols. Tijuana: COLEF, 1990.
- Jensen, Vickie. *Why Women Kill: Gender Equality and Homicide*. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers, 2001.
- Juan Soldado: El santo de los migrantes*. Dir. Sergio Saldaña y Oswald Tiznado Valenzuela, COLEF, 2012, Film.
- Kilbourn, Russell J.A. *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. New York: Routledge, 2010.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia UP, 1982.

- Lefebvre, Henri. "The Production of Space" en in *The Spaces of Postmodernity: Reading in Human Geography*. Michael J. Dear y Steven Flusty, eds. United States: Blackwell Publishers, 2002.
- Leñero, Vicente. *Teatro documental*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Lawrence, Bruce B., and Aisha Kari. *On Violence: A Reader*. Durham and London: Duke UP, 2007.
- Maciel, David R. *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*. San Diego, California: The San Diego State University, 1990.
- Malpica, Antonio y Javier. *Mujer on the Border (El llanto del verdugo)*. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 2003.
- Malverde: El mito santificado*. Dir. Pável Valenzuela Arámburo, COLEF, 2012, Film.
- Marquet, Antonio. "Ofensivas discursivas en la narrativa gay (para sobrevivir en heterolandia)." *Literatura Mexicana* 16, no. 2 (2005): 89-115.
- Marquet, Antonio. *El crepúsculo de heterolandia. Mester de jotería. Ensayos sobre cultura de las exuberantes tierras de la Nación Queer*. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.
- Martín-Flores, Mario. "El cuento policiaco bajacaliforniano: una realidad de doble fondo ante la revisión de lo fronterizo". *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández eds. México: Plaza y Valdez, 2005.
- Martínez Laínez, Fernando. *La Casa Ciega/The Blind House: Milagros Frias y Otros*. México: Editorial Edaf, 2005.
- Meléndez, Priscilla. "The Body and the Law in the Mexico/U.S. Borderlands: Violence and Violations in *El viaje de los cantores* by Hugo Salcedo and *Backyard* by Sabina

- Berman.” *Modern Drama* 54.1 (2011): 24-44. *Project MUSE*. Web. 10 Apr. 2011.  
<<http://muse.jhu.edu/>>.
- Miethe, Terance D. and Wendy C. Regoeczi. *Rethinking Homocide*. New York: Cambridge UP, 2004.
- Mijares, Enrique. *Dramaturgia del norte*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2003.
- . *En la frontera Norte Ciudad Juárez y el Norte*. Chihuahua: Colección Coediciones, 2008.
- . *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. México: Tiempo Ediciones, 2008.
- . *La realidad virtual del teatro mexicano*. México: Ediciones Casa Juan Pablos; Instituto Municipal para el Arte y la Cultura, 1999.
- Millán de Benavides, Carmen. *Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javerana, 2004.
- Millington, Mark. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Tierra Firme. Trad. Sonia Jaramillo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Molina Ríos, Andrés. *Memorias de un loco anormal. El caso de Goyo Cárdenas*. México: Debate/Random House Mondadori, 2010.
- Monsiváis, Carlos. “Where are you going to be worthier?” (the border and the postborder)”, en M. Dear y G. Leclerc, Eds. *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. New York: Routledge, 2003.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. *Trama de una injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. México: COLEF/Miguel Ángel Porrúa, 2009.

- Monárrez Fragoso, Julia Estela y María Socorro Tabuenca Córdoba, eds. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. México: COLEF/Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. North Carolina-London: McFarland & Company Publishers, 2005.
- Moreiras, Alberto. "Infrapolitics and the Thriller: A Prolegomenon to Every Possible Form of Antimoralist Literary Criticism. On Héctor Aguilar Camín's *La guerra de Galio* and *Morir en el golfo*." *The Ethics of Latin American Literary Criticism: Reading Otherwise*. Ed. Erin Graff Zivin. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Moreno Rojas, Ilda Elizabeth. "La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el espacio en *El crimen de la Calle de Aramberri* de Hugo Valdés" *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández eds. México: Plaza y Valdez, 2005.
- Nigro, Kristen F. *Lecturas desde afuera: Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero*. México: Ediciones El Milagro, 1997.
- . "Walking the Line: The U.S./Mexico Border as and in Performance", Woodruff Auditorium, Kansas Union, Nov. 6, 2009.
- Noble, Andre. *Mexican National Cinema*. London-New York: Routledge, 2005.
- Núñez Noriega, Guillermo. *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. Las Ciencias Sociales/Estudios de Género. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de Sonora/Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- Páez Vacas, Carolina. *Travestismo urbano: género, sexualidad y política*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2010.

Padilla, Yajaira. "The Central American Transnational imaginary: Defining the Transnational and gendered contours of Central American Immigrant Experience" *Latino Studies Journal*, vol. 11: (2013), 150-66.

Paz, Octavio. *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Radford, Jill y Diana E. H. Russell. eds. *Feminicidio: la política del asesinato de las mujeres*. México: UNAM, 2006.

Ramírez Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández, eds. *El norte y su frontera*. México: Plaza y Valdez, 2005.

Rascón Banda, Víctor Hugo, comp. *El nuevo teatro*. México: Ediciones El Milagro, 1997.

---. "El teatro que vino del norte." *Teatro mexicano reciente: Aproximaciones críticas*. Ed. Samuel Gordon. Texas: Ediciones Eón/UTEP, 2005.

Rizk, Beatriz J. *Teatro y Diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 2002.

Rodríguez, Vicente A. *Partitura para mujer muerta*. México: Mandadori, 2008.

Rodríguez Ortiz, Roxana. *Cultura e identidad en la región fronteriza México-Estados Unidos: intermediaciones entre la comunidad mexicoamericana y la comunidad fronteriza*. México: Ediciones Eón, 2013.

Santana, Alberto. *Migración en el occidente mexicano: Una visión latinoamericana*. México: UNAM, 2012.

Salcedo, Hugo. "¿Existe un nuevo teatro en México?" *Latin American Theater Review*, 31.1 (1997): 85-89.

Schneider, Luis Mario. "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana." *Casa del Tiempo* 49/50 (1985): 82-86.



- Schmidt Camacho, Alicia. *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*. New York: New York UP, 2008.
- Sedgwick, Eve K. *Between Men: English literature and male homosocial desire*, New York: Columbia UP, 1985.
- . *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: U of California P, 1991.
- Sin Nombre*. Dir. Cary Joji Fukunaga. Universal Studios, 2009, Film.
- Schechner, Richard. *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- . *The Future of Ritual*. London; New York: Routledge, 1993.
- . "What is Performance Studies Anyway?" *The Ends of Performance*. Ed. Peggy Phalen and Jill Lane. New York: New York UP, 1998.
- Slaughter, Joseph R. *Human Rights, INC: The World Novel, Narrative Form, and International Law*. New York, Fordham UP, 2007
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1977.
- Staudt, Kathleen. *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear, and Everyday life in Ciudad Juárez*. United States: U of Texas P, 2008.
- Staudt, Kathleen and Irasema Coronado, eds. *Fronteras No Más: Toward Social Justice at the U.S.-Mexican Border*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Subcomandante Marcos. "7 piezas sueltas del rompecabezas mundial: El neoliberalismo como rompecabezas: la inútil unidad mundial que fragmenta y destruye naciones" *Mundo Global ¿Guerra Global?: Los dilemas de la globalización*. Argentina: Ediciones Continente, 2002.

- Tabuenca, María Socorro. *Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras*. México: COLEF, 1997.
- Taylor, Charles. *Modern Social Imaginaries*. Durham: Duke UP, 2004.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP: 2003.
- Turner, Victor. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage" *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell UP, 1967.
- . "Liminality and Communitas" *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter, 1969.
- . "Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas" *Dramas, Fields, and Metaphors*. New York: Cornell UP, 1974.
- Thornton, Niamh. *Revolution and Rebellion in Mexican Film*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Valdéz, Gloria. *Retratos de fronteras: migración, cultura e identidad*. México: El Colegio de Sonora, 2011.
- Valenzuela Arce, José Manuel. "Arte *in Situ*" La Jornada Semanal, 9 de noviembre de 1997.
- . "El futuro ya fue. Juventud, educación y cultura." *Anales de la educación común. Adolescencia y juventud*. No.1-2. Sep, 2005.
- . *Feminicidio y frontera*. Dir. Daniel González. Universidad Internacional de Andalucía, 2010, Film.
- . *Las Maras Identidades Juveniles al Límite*. México: JP/UAM/El COLEF, 2007.
- . *Nosotros: Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. México: CONACULTA, 2012.

- . *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Tijuana Invisibles: de sueños, miedos y deseos*. México: COLEF, 2012.
- Vidal, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: Cuestión teórica*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1994.
- Villafuente Solís, Daniel. *La frontera sur de México: Del TLC México-Centroamérica al Plan Puebla-Panamá*. México: Plaza y Valdés, 2004.
- Villafuerte, Nadia. *Barcos en Houston*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes-Chiapas, 2005.
- . *Por el lado salvaje*. México: Ediciones B, 2011.
- . *Preludio*. México: Omega Ediciones, 2002.
- . *Presidente, por favor*. México: Editorial EDAF, 2005.
- . *¿Te gusta el látex, cielo?* México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008.
- Vázquez, Juan de Dios. "Espectros en el archivo: *Cementerio de papel* de Fritz Glockner y el retorno del pasado reprimido al Palacio Negro de Lecumberri." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 29, No. 2 (Summer 2013)
- Wieckowska, Katarzyna "Reality, or the illusion of the secret: gothic fictions of masculinity". *The Gothic Studies in History, Identity and Space*. United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, 2012.
- Wolch, Jennifer y Michael Dear, Eds. *The Power of Geography: How Territory Shapes Social Life*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- Woldernberg, José. *Violencia y Política*. México: Ediciones Cal y Arena, 2014.
- Wolfreys, Julian. *Transgression*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.