

# DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 12 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.44>

## ■ Utopía y frontera en el teatro del norte de México: Espacios de resistencia y experimentación temporal

### Utopia and Border in Northern Mexican Theatre: Spaces of Resistance and Temporal Experimentation

Gonzalo Toledo Albornoz<sup>1</sup>

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis / Saint-Denis, France

Contacto: [gonza.toledo.a@gmail.com](mailto:gonza.toledo.a@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1576-368X>

---

<sup>1</sup>Docente-investigador (ATER) en la Universidad París 8 y forma parte del Laboratorio de Estudios Romances (LER) de esa misma institución. Es doctor en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad de Estrasburgo. Especialista en teatro chileno, mexicano y latinoamericano, es también miembro del grupo Cuerpos, Fronteras y Violencias del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) en México.

# Utopía y frontera en el teatro del norte de México: Espacios de resistencia y experimentación temporal

## Utopia and Border in Northern Mexican Theatre: Spaces of Resistance and Temporal Experimentation

### Resumen

Este artículo examina el teatro del norte de México como un espacio de resistencia simbólica y de imaginación política, en diálogo con el concepto de “presentismo” formulado por François Hartog. A partir del análisis del tratamiento del feminicidio en *Antígona, las voces que incendian el desierto* y *Justicia negada*, de Perla de la Rosa (2022), así como a partir de otros ejemplos canónicos, entre ellos *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo (2014), se plantea que esta dramaturgia articula temporalidades múltiples en las que convergen memoria, testimonio y proyección utópica. Lejos de clausurarse en el presente, este teatro revisita el pasado, interpela la violencia del contexto inmediato y proyecta horizontes de transformación hacia el porvenir. Se sostiene, por último, que esta experimentación temporal constituye una forma de resistencia frente al presentismo contemporáneo, al mismo tiempo que se sirve de él.

**Palabras clave:** teatro de frontera(s), presentismo, feminicidio, temporalidad, utopía.

### Abstract

This article examines northern Mexican theatre as a space of symbolic resistance and political imagination, in dialogue with François Hartog’s concept of “presentism.” Through an analysis of the treatment of femicide in *Antígona, las voces que incendian el desierto* and *Justicia negada*, by Perla de la Rosa (2022), as well as other canonical examples, including *El viaje de los cantores*, by Hugo Salcedo (2014), it argues that this dramaturgy articulates multiple temporalities in which memory, testimony, and utopian projection converge. Far from being confined to the present, this theatre revisits the past, interrogates the violence of its immediate context, and projects horizons of transformation toward the future. Finally, it is argued that this temporal experimentation constitutes a form of resistance to contemporary presentism, even as it also draws on some of its logics.

**Keywords:** border theatre, presentism, femicide, temporality, utopia.

## Introducción

En las últimas décadas, diversas reflexiones provenientes de la historiografía y de otras ciencias sociales han insistido en que la posmodernidad atraviesa una crisis profunda en su relación con el tiempo. François Hartog (2003) ha caracterizado este fenómeno mediante el concepto de “presentismo” (p. 18), entendido como un “régimen de historicidad” (p. 13) en el que el presente se impone como horizonte dominante, debilitando la relación con el pasado y clausurando con esto, en parte, la imaginación del futuro<sup>2</sup>. En este contexto, la experiencia contemporánea del tiempo parecería limitarse a un presente perpetuo, “omnipresente” (p. 18), incapaz de proyectar alternativas históricas o de imaginar horizontes de transformación, lo que caracteriza nuestra época en Occidente.

No obstante, frente a esta aparente clausura del futuro, diversas prácticas artísticas latinoamericanas han desarrollado estrategias que permiten rearticular su relación con el tiempo, reabriendo el campo de los posibles, y alejándose desde hace tiempo de aquella visión posmoderna que comulga con un presente “no-político”, formas que parecen vaciarse de su contenido ideológico en nombre de la libertad del artista o bien de la libertad de interpretación de sus públicos. En el caso de las artes escénicas, esta aparente despolitización se manifiesta a través de formas que experimentan con ciertos modelos contemporáneos, como la performance, arte curiosamente llamado del “aquí y ahora”, representativo de un presente aumentado que ha perdido en gran parte, con el paso del tiempo, esa fuerza reivindicativa que testimoniaba en sus inicios.

En este marco, el teatro del norte de México, también llamado “Teatro de fronteras” (Galicia y Yépez, 2011), constituye un caso particularmente significativo. Surgido en un territorio marcado por la violencia estructural, la desigualdad y la experiencia de la frontera, este ha desarrollado a lo largo de las últimas cuatro décadas un conjunto de procedimientos temáticos y discursivos que permiten pensar la escena como un espacio de resistencia simbólica y de imaginación política. La forma performativa, si podemos llamarla de esta manera, no parece integrarse con facilidad del mismo modo que se la forma alegórica o convencional del teatro, por lo que la dramaturgia del norte mexicano podría catalogarse aun como un teatro moderno o simplemente contemporáneo, aparentemente desprovisto de las ideas que “el giro performativo” entregaría durante las últimas décadas del siglo XX a las artes, y asumir, de forma binaria y errada, que está anclado en el pasado, que no tiene relación alguna con el presente y menos con el futuro. Nuestra apuesta es demostrar justamente lo contrario: mito, archivo, testimonio y representación de temporalidades diversas se amalgaman para construir un horizonte en el que se haga posible justamente un teatro que es portador de utopías, consolidando una relación innegable con el futuro, a pesar del modo catastrófico en que se impone y se mantiene esta frontera.

## El teatro del norte y la experiencia de la frontera

El teatro del norte de México tiene siempre por contenido los temas asociados a la frontera que lo circunda. Si nos concentramos únicamente en sus últimos 40 años, su tratamiento temático tiene que

<sup>2</sup> Interesa destacar aquí que, para Hartog, el pasado no desaparece, sino que regresa vaciado de su función histórica, convertido en objeto de conmemoración. Sin embargo, este pasado ya no opera como fundamento desde el cual proyectar un futuro colectivo como en otros regímenes de historicidad pertenecientes a otras épocas de la humanidad. En específico, la expectativa del futuro ya no gobierna como en la época moderna, sino que se encuentra en crisis.

ver con la historia de los migrantes que intentan alcanzar el sur de Estados Unidos, con el narcotráfico y sus cómplices, con el crimen, el feminicidio y con otros asuntos asociados al patrimonio cultural de la región que lo ha visto nacer. Tras diversos intentos de anulación, folclorización y segregación, se observa cómo justamente este teatro logra alcanzar lo que yo llamo una *emancipación estética*; es decir, los modos por los cuales se diferencia esta producción dramatúrgica de la de corte nacional en México —misma que le discriminaba— y logra conquistar públicos y escenarios internacionales, interrogando y asaltando los cánones de un teatro nacional —hecho que se puede observar a partir de los registros, estudios y documentos realizados por diversos autores como Enrique Mijares (2003), Rocío Galicia (2012), Armando Partida Tayzán (2021), Susana Báez Áyala et al. (2023), entre muchos otros.

En un primer momento, anterior al cambio de milenio y específicamente al atentado de las torres gemelas en Nueva York —lo que implicaría el reforzamiento securitario y militar de dicha frontera que México comparte en más de 3000 kilómetros con el país más poderoso del mundo, los Estados Unidos—, en este teatro reinan las historias de los indocumentados, los mitos y leyendas que refieren al pasado y a la historia de esta frontera y ciertas alusiones que podríamos catalogar como un teatro de la alteridad, donde, por ejemplo, Víctor Hugo Rascón Banda, uno de sus mayores exponentes, destaca en representar los pueblos indígenas del mismo norte mexicano<sup>3</sup>, entre muchos otros temas.

El salto emancipatorio al que en términos estéticos hago referencia no tiene, sin embargo, tanto que ver con los temas, sino con los modos. Probablemente la obra que mayormente representa dicha emancipación es *El Viaje de los Cantores* de Hugo Salcedo (2014), obra en la que el autor propone 10 jornadas o cuadros en los que posibilita la alternancia en el orden de aparición de las escenas según lo deseen los hacedores de la obra, o bien, según lo deseen sus públicos (p. 29-30) —tal que lo especifica el mismo autor en su “Nota para la puesta en escena” (p. 29).

La obra mencionada, estrenada en 1989, demuestra la hábil capacidad de representar las temporalidades no solo del pasado, sino también del presente mismo en que se representa la pieza y, por supuesto, deja también un espacio para rearticular, en el pleno auge del posmodernismo y la performance en América latina —finales de los años 80—, el compromiso social y la utopía: “Ese Cristo que hoy sepultaremos, resucitará mañana y hará justicia entre los hombres” (Salcedo, 2014, p. 63), dice el cura de un pueblo del Estado de Zacatecas, en referencia a un personaje llamado El Desconocido. Este personaje aparece durante toda la obra y fue uno de los 18 indocumentados muertos del vagón *Missouri-Pacific*, uno de los sin papeles que no lograron el mitificado sueño americano y cuyas muertes entregaron el argumento a la obra. El cuerpo de El Desconocido no fue nunca reclamado por nadie. De todos estos hechos da cuenta no solo la ficción que construye Salcedo, sino la tragedia de un suceso real bien probado y documentado cuyas referencias a la realidad se encuentran en el mismo texto dramático (p. 29)<sup>4</sup>.

En un segundo tiempo, y pasados los atentados al World Trade Center, la dramaturgia del norte cambia sustantivamente. Los estados del norte y sus principales centros urbanos se vuelven epicentro de la “guerra contra el narcotráfico”, enfrentamiento aparente entre beligerantes no claramente identifi-

<sup>3</sup> Particularmente en las obras *La mujer que cayó del cielo* (2004a), escrita en 1999, y *Voces en el umbral* (2004b), escrita en 1979, en las que tematiza problemáticas concernientes al pueblo rarámuri.

<sup>4</sup> El autor propone en su texto dramático un extracto de noticia del conocido periódico mexicano *La Jornada*, con fecha del viernes 3 de julio de 1987, que informa la tragedia. También propone, como una especie de prólogo del texto dramático, un itinerario de viaje extraído de la realidad que recupera los hitos del accidente, desde la partida del tren en México con los migrantes en su interior hasta los funerales que hacemos referencia.

cados: Estados Unidos y México, por un lado, y las bandas criminales, por el otro. La paradoja es que estas asociaciones ilegales poseían armamento norteamericano al mismo tiempo que tenían cómplices en todas las ramas del poder ejecutivo del Estado Federal de México. La ciudad de Tijuana, lejos de ser ese “laboratorio de la postmodernidad” como fue alguna vez tildada por García Canclini (1990, p. 293), se convirtió en un centro de reproducción de la violencia criminal; Tamaulipas, por su parte, se convierte en el estado de las desapariciones; finalmente, Ciudad Juárez, durante la primera década del siglo, se hace conocida popularmente como “la capital mundial del feminicidio”. Esta guerra, ideada bajo el mandato del expresidente Vicente Fox y llevada a cabo por Felipe Calderón, termina convirtiéndose en el emblema de la fractura del pacto social mexicano y, muy particularmente, vulneró casi todos los vínculos de las diversas comunidades que habitan el norte de México.

Las dramaturgias de la frontera en el siglo XX se convierten poco a poco en dramaturgias del crimen en el siglo XXI. Así, comenzado el nuevo siglo, si su temática federativa era el cruce fronterizo y la realidad de los migrantes, poco a poco, y sin abandonar del todo el fenómeno de la inmigración, temas asociados a la guerra contra el narco, a la corrupción y al crimen organizado empiezan a tomar por asalto los escenarios del norte. Un ejemplo particular de aquello es un teatro que se escribe en respuesta al feminicidio, pero que no cobra real relevancia hasta que las mujeres dramaturgas deciden contarlas ellas mismas. Ese acto de apropiación femenina del teatro del norte fundamenta lo que yo llamo su *segunda emancipación estética*, idea que propone, nuevamente, un juego de temporalidades en sus modos de representación y una forma propia de percibir la historia, el presente y el futuro.

### **Discursividad del crimen y configuración femenina del feminicidio**

En esta dramaturgia creada por mujeres, se observa un tratamiento que difiere de la discursividad del crimen elaborada por hombres —entendida como el conjunto de estrategias narrativas y representacionales que dan forma al tratamiento dramático y escénico del crimen— y, por encima de todo, un cambio radical en la representación del feminicidio en escena. A este respecto, Guadalupe de la Mora (2005), autora dramática e investigadora del teatro norteamericano, propone una reflexión elocuente en el prólogo de una edición de la obra *Lomas de Poleo* del autor Edeberto “Pilo” Galindo (2005). Se trata de una de las primeras piezas en tratar este tipo de homicidio en el teatro del norte de México. De la Mora afirma que, al comienzo de la obra, ciertos elementos “no son estrictamente fieles a la realidad o, al menos, no pueden verificarse como tales” (2005, p. 113).

Me atrevo a interpretar que esta afirmación revela la tendencia a la sobrerrepresentación del acto criminal por parte de los dramaturgos hombres, especialmente cuando se trata de víctimas mujeres, situación que se repite en diversas escrituras y puestas en escena dirigidas por hombres. Se trata de una dramaturgia masculina susceptible de sobreinterpretar los acontecimientos, atravesada por un sensacionalismo propio del género periodístico conocido como “nota roja”, cuyo oportunismo o devoción por el presente es redactado, cabe destacarlo, principalmente por hombres; o bien, de forma ampliada, de una dramaturgia que se inspira, en parte, de la prensa sensacionalista. Es decir, hablamos de una dramaturgia masculina que narra el crimen y el asesinato según los códigos de la exageración, lo mórbido y la espectacularización y, aunque sin quererlo, es reveladora de un machismo consciente o inconsciente o intrínseco, y que, por ende, denota una “inexactitud” (De la Mora, 2005, p. 113) o una ausencia manifiesta de objetividad. La investigadora indica que estos hechos dan tribuna:

al mito que se ha creado a partir de los meros eventos y que en mi opinión es resultado de la poca seriedad y profundidad en muchas de las publicaciones sobre esta cuestión y sobre todo a que el clima de desinformación que priva ha permitido la repetición de datos falsos, así como la estigmatización del tema a nivel internacional. (De la Mora, 2005, p. 113)

La crítica formulada por De la Mora no se dirige de manera punitiva a la obra de Galindo — aunque pudiera— sino que apunta más bien a un conjunto de relatos centrados en casos puntuales de violaciones y asesinatos que, por motivos comerciales y por una inclinación al sensacionalismo, han sido convertidos en paradigmas generales (pp. 113-114). Este fenómeno se observa a través del teatro en determinadas escrituras del crimen producidas por autores hombres. En tales enfoques, se privilegian ciertos supuestos reiterados: la idea de que las víctimas de feminicidio serían “todas menores”, “todas morenas”, o “todas de Ciudad Juárez”, e incluso la alusión directa a cuerpos marcados por mutilaciones específicas, como la ablación de los pezones. Estas representaciones miméticas —presentes tanto en *Lomas de Poleo* de Galindo (2005) como en *Jauría* de Enrique Mijares (2008)— participan de un proceso de generalización que resulta problemático y reductivo, que las dramaturgas mujeres vienen a reglar.

Esta crítica la extendiendo también a las descripciones literales del acto de violación que supuestamente precede al asesinato y, es necesario decirlo, cuyos detalles resultan difíciles de encontrar en una obra escrita por una autora o dirigida por una mujer. Estas comprenden, con gran sensibilidad, que la violación pertenece al ámbito de lo inenarrable y que, en el teatro, incluso si se quiere este performativo, estos hechos se sitúan en el terreno de lo indescriptible, de lo irrepresentable.

Sin embargo, no por privarse de aquella representación mimética del crimen se privarían estas dramaturgas de contar a sus modos el feminicidio ni de establecer diversas y nuevas estrategias de resistencias, tanto a una dramaturgia del crimen escrita anterior y principalmente por hombres como a la violencia feminicida misma. Estas estrategias pueden también observarse como modo de oponerse a los estatutos o componentes del drama convencional, no carentes de la cualidad performativa del teatro contemporáneo. En virtud de aquello, se hace evidente también en el teatro de estas autoras y directoras un juego con las temporalidades: juegan de hecho tanto con el tiempo diegético de sus fábulas dramáticas como lo hacen con la percepción del tiempo en que se despliegan las obras ante el espectador. Así, a través del caso de dos obras escritas y dirigidas por Perla de la Rosa, creadas al alero de su compañía de teatro Telón de Arena, nos proponemos dilucidar estas estrategias del mismo modo que nos permitimos observar cómo se posiciona esta compañía ante las formas de contar el presente y el pasado y también si se vislumbran formas de percibir, o bien negar o cuestionar, el futuro.

### **La compañía Telón de Arena y su revisión del pasado**

La compañía de teatro Telón de Arena, situada en Ciudad Juárez, es una de las agrupaciones más destacadas y activas del norte de México en lo que va del siglo XXI. Fundada a comienzos de este siglo, cuenta con más de dos décadas de trayectoria, durante las cuales ha desarrollado una intensa labor escénica, pedagógica y cultural. Actualmente está codirigida por Perla de la Rosa, Guadalupe de la Mora y César Cabrera, figuras reconocidas del ámbito teatral regional. Entre sus principales acti-

vidades destaca la organización anual del Festival Internacional de Teatro Sin Fronteras, evento que se ha consolidado como una plataforma clave para la difusión del teatro del norte de México y que el año 2025 realizó su décima edición. Este festival se articula en conjunto al Centro Cultural Telón de Arena, espacio desde el cual la compañía impulsa acciones de mediación, formación y vinculación con diversos agentes culturales y con la propia comunidad juarense.

Telón de Arena se posiciona como un referente fundamental en el panorama teatral del norte de México y también del resto del país. Sus montajes se pueden considerar como verdaderos visitantes de la historia nacional y transfronteriza, abarcando tanto de los hechos históricos como las mitificaciones de los mismos, por lo que han formado parte del patrimonio cultural del norte y del país azteca. Han puesto en escena obras como *Rojo Amanecer* de Xavier Robles; *El Fulgor de la Batalla*, de Guadalupe de la Mora y *Villa, mi general*, de la misma autora, solo por nombrar algunas de las piezas que se han preocupado del acontecer histórico. Se perfila con claridad una característica común tanto al autor dramático como al director de escena del norte de México: un casi auténtico trabajo de historiador.

Esta voluntad sostenida de visitar la historia permite sacar a la luz los abusos, las omisiones y las zonas de sombra que han sido marginadas por los relatos oficiales. En este marco, la compañía Telón de Arena establece un diálogo constante con el pasado, evidenciando los vacíos de una historia que ha tendido a invisibilizar múltiples injusticias sufridas por las distintas comunidades que componen la región y sus individuos.

Este fenómeno de olvido, perceptible a escala nacional, adquiere una intensidad particular en el norte del país. Frente a ello, los dramaturgos de la región asumen la tarea de reescribir lo acontecido, apoyándose en gran medida en la transmisión oral como herramienta crítica frente a una documentación dominada por sectores hegemónicos. A través de relatos que cuestionan y matizan una historia oficial sesgada, el dramaturgo de la frontera se configura como un historiador de su propio territorio. Esta función se refuerza en el caso de las autoras dramáticas, quienes contribuyen a revisar y resignificar narrativas que anteriormente eran construidas desde perspectivas masculinas, especialmente en lo que respecta a la violencia de género.

### **Perla de la Rosa y el tratamiento del feminicidio**

Una de las integrantes más destacadas de Telón de Arena es la actriz, directora de escena y autora dramática Perla de la Rosa. Su notable trayectoria como actriz le permitió trabajar junto a importantes figuras del teatro mexicano, así como colaborar en varias ocasiones con la Compañía Nacional de Teatro. Como autora dramática, ha publicado al menos seis textos reunidos en su antología titulada *Teatro en territorio de guerra* (2022), de los cuales varios se inscriben en el contexto de la visitación del pasado. Asimismo, De la Rosa ha desarrollado una sólida carrera como directora, desempeñándose en conjunto en estas tres facetas del teatro.

En cuanto a sus obras más destacadas, llaman la atención dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la creadora recurre al tratamiento del mito, principalmente de tradición occidental; en segundo lugar, esto lo hace no tanto para volver sobre el pasado, sino para interpelar la realidad contingente de su público, entendido este como la comunidad juarense. En consecuencia, nos proponemos

analizar a continuación de qué manera la autora articula esta mirada sobre el presente y cómo, a partir de ella, construye una perspectiva que logra proyectarse hacia el futuro a través de su práctica artística.<sup>5</sup>

En su obra *Antígona, las voces que incendian el desierto*, De la Rosa (2022) propone una reescritura del mito sofocleo situada en el contexto del feminicidio, desplazando el conflicto de Antígona desde su dimensión íntima hacia un problema colectivo, ambientándola en un conglomerado urbano llamado Ciudad Tebas, que hace evidentemente referencia a Ciudad Juárez. Este espacio carga el contenido ficcional de la obra, donde también imperan la violencia estructural y la impunidad que han caracterizado a esta frontera. En esta Antígona, la hija de Edipo no entra en escena para rendir honores a la muerte de su hermano, inexistente en esta versión, sino que entra en busca de su hermana llamada Polinice, presuntamente asesinada, en un lugar marcado por la violencia contra las mujeres: “...en tantos años atisbando los caminos, una sabe cuál es su lugar, el de sus muertos. Y sin sepulcro para mi hermana Polinice, ¿cuál será el mío? ¿Cuál el tuyo? ¿O es que solo yo soy su hermana?” (De la Rosa, 2022, pp. 38-39).

La pieza subraya la condición de marginalidad de las mujeres juarenses, descritas por la heroína como “ciudadanas pobres y extranjeras. Desde niñas condenadas al exilio, a vagar guiando a Edipo, nuestro padre. Cargando su pobreza y sus culpas” (2022, p. 37), lo que pone de manifiesto una crítica directa a las dinámicas de exclusión social y de género. Este desplazamiento implica que el duelo ya no es individual, sino compartido, tal como lo sugiere el discurso y carácter de esta Antígona cuando enfrenta al dictador: el Creón de Ciudad Tebas. Este resulta que ahora no solo prohíbe el rito funerario que motivaba la desobediencia de la Antígona clásica, sino que encubre también los asesinatos y obstruye las investigaciones que darían cuenta de múltiples feminicidios —los mismos que eran negados por las autoridades mexicanas en la época que se estrenaba la obra, en septiembre de 2004.

El mito, en definitiva, se presenta como un pretexto para establecer múltiples paralelismos entre este y la coyuntura criminal de la frontera, promoviendo así el desenmascaramiento de una realidad inmediata y reciente. En *Antígona, las voces...*, por ejemplo, hacia el final de la obra, De la Rosa elimina los suicidios; Antígona no se inflige la muerte como en el original de Sófocles, lo que deja entrever otra lectura, ya medianamente despejada por filósofos tales como Judith Butler (2001) o Slavov Žižek (2017). Para la primera, el suicidio de la Antígona sofoclea no debe ser leído necesariamente como una derrota, a pesar de que “solo puede llevar[se] a cabo esta actuación a través de la apropiación de las mismas normas del poder a las que se opone” (Butler, 2001, p. 22), sino como la marca de aquello que el orden es incapaz de contener o de nombrar. Para el segundo, esta duda sobre la derrota debe hacernos comprender a Antígona no solo como una víctima noble, sino también una como figura que reproduce cierta lógica del poder que hay que interrogar, en respuesta a la lectura tradicional —y compasiva— que se ha hecho de este mito en Occidente. Esto lleva a Žižek (2017), quien llega incluso a escribir su propio texto dramático sobre la heroína, a sostener que la lectura compasiva de Antígona no hace sino reafirmar un orden establecido y que resulta necesario “abandonar sin contemplaciones

<sup>5</sup> Cabe destacar que muchas obras del teatro del norte, en sus más de 40 años de existencia, podrían servir de ejemplo para demostrar la visitación del pasado, del presente inmediato y con perspectivas de futuro. Nuestra elección particular por Perla de la Rosa es porque justamente su obra hace referencia al siglo XXI y a una temática dominante del teatro del norte dentro de aquel: el feminicidio.

la simpatía y la compasión por la heroína, convirtiéndola en parte del problema y proponiendo una salida que nos saque de nuestra complacencia humanitaria” (p. 40). Con todo, de forma consciente o inconsciente, De la Rosa propone una Antígona que no sucumbe ante la injusticia ni el suicidio y su fórmula es consecuente con lo que Butler llama “la huella de una legalidad alternativa que aparece en la consciente esfera pública como su futuro escandaloso” (2001, p. 62).

Al eliminar el suicidio, el poder no queda simplemente fisurado, sino que abre la esperanza a derrotarlo por completo. Se trata más bien de no proponer el cierre de un sistema como lo sugiere la versión clásica, pues por mucho que Creón quede moralmente destruido, no se destruye por completo su sistema de poder. Desde este punto de vista, el no suicidio de Antígona que propone la autora puede leerse como una presencia activa dentro del orden que pretendía excluirla. Es decir, la utopía se hace posible como lugar de dirección: una Antígona que no se suicida desplaza el registro hacia el plano performativo y transformador, ya que ella no muere para que algo quede dicho o para dejar una moraleja; ella vive para que algo cambie. Es el paso de la huella a la acción.

Al sobrevivir, esta Antígona de la frontera convierte el desenlace en el momento más épico de la pieza, cuya intensidad reside precisamente en la interpelación directa que le hace al público. La heroína se descalza para dejar sus zapatos rojos en el centro del escenario —símbolo de la lucha contra el feminicidio popularizado por la artista visual Elina Chauvet— con el fin de organizar una estrategia de resistencia comunitaria frente a esta violencia estructural y patriarcal. En ese gesto, profundamente político y performativo, la voz de la Antígona juarense desborda la ficción y el mito sofocleo para dirigirse de manera frontal a sus contemporáneos:

Te abandonó la justicia ¿Te das cuenta? No hay justicia. Y no la habrá hasta que todos tus ciudadanos, todos, ¿lo oyes? Laven las culpas de estos crímenes. Hasta que todos tus hijos lloren las amargas lágrimas de las muertas del desierto. (De la Rosa, 2022, p. 58)

### **El juego de las temporalidades y el futuro como posible**

Otra obra de la compañía Telón de Arena permite examinar las temporalidades de este teatro y su proyección hacia un horizonte utópico: Justicia Negada, igualmente escrita y dirigida por Perla de la Rosa (2022). Casi diez años después del estreno de su versión de Antígona, la autora vuelve a llevar a escena los casos de feminicidio con el estreno de Justicia Negada en julio de 2013.

La obra, compuesta por quince cuadros y un epílogo, se organiza a partir de los testimonios de tres madres cuyas hijas fueron víctimas de feminicidio. Así, la obra “es una especie de réquiem [que] intenta dar voz y testimonio de la lucha que Irma Monreal, Benita Monárrez y Josefina González sostuvieron contra el Estado mexicano en el reclamo de justicia por el asesinato de sus hijas” (De la Rosa, 2022, p. 94), cuyos cuerpos violentados aparecieron “en un campo de algodón en medio de la mancha urbana de Ciudad Juárez” (p. 94). El caso llegó ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y dio lugar a un juicio contra el Estado mexicano realizado entre los años 2007 y 2009, hecho en que se inspiró la obra.

JOSEFINA: Claudia Ivette era una muchacha tranquila. Mi familia éramos mi mamá, mis otras dos hijas, un hijo que tenía cáncer y yo. Vivíamos juntos. Claudia trabajaba en una maquiladora cerca del centro. Un 11 de octubre ya no regresó a la casa.

BENITA: ... Laura era estudiante del quinto semestre de preparatoria, quería ser médico forense. Trabajaba para ayudarme, para algún día darme lo que ella creía que yo merecía. Así era mi hija: alegre, buena hija y, para mí, toda mi vida. Ella no regresó a la casa después de ir a una fiesta de la escuela.

IRMA: ... Esmeralda era una niña maravillosa, llena de ilusión. Le estábamos preparando su fiesta de quince años. Ella trabajaba limpiando una casa, terminaba a las cuatro de la tarde. No volvimos a saber nada de ella hasta después de nueve días, cuando la encontraron muerta, violada, mutilada, tirada entre basura. (De la Rosa, 2022, p. 98)

En *Justicia Negada*, la organización de la obra articula distintos estratos temporales —los hechos del pasado reciente, el presente del testimonio y el tiempo escénico de su reconstrucción— que se superponen en escena siguiendo un tratamiento característico de un teatro “neo-documental” (Kempf & Moguilevskaia, 2013, p. 9). El tiempo testimonial hace volver al presente escénico los recuerdos de las madres, quienes reconstruyen el hallazgo de los cuerpos, los procedimientos fallidos de identificación y el largo itinerario de búsqueda de sus hijas atravesado por negligencias, amenazas y obstáculos administrativos. Estos testimonios, a pesar de ser interpretados por actrices de la compañía, se recogen con fidelidad, respeto y con la presencia de las madres en distintos momentos claves del proceso de creación de la obra.

De este modo, la escena no se limita a narrar hechos del pasado, sino que los reactiva como una experiencia todavía abierta, marcada por la persistencia del dolor, por un duelo imposible y por la escandalosa impunidad de los verdugos. A ello se suma un tiempo judicial e histórico, ya que la obra incorpora el proceso internacional seguido contra el Estado mexicano, cuya sentencia se dicta en la sede de la CIDH en Santiago de Chile el 16 noviembre de 2009, declarando finalmente responsable al Estado mexicano por omisión en la procuración de justicia y por violación a los derechos humanos de las víctimas y sus familiares (Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2009). La obra culmina, de hecho, con la proyección de esta sentencia y las resoluciones de la Corte Interamericana, destacando si cada una de estas disposiciones fueron cumplidas, cumplidas parcialmente o no cumplidas.

Disposición 3. México debe investigar y sancionar a los funcionarios acusados de irregularidades / INCUMPLIDO.

Disposición 4. México debe investigar y sancionar a los responsables de los hostigamientos contra familiares de las víctimas / INCUMPLIDO.

Disposición 5. México debe publicar la sentencia en la prensa nacional y local / CUMPLIDO.

Disposición 6. México debe reconocer su responsabilidad internacional por el caso en un acto público / PARCIALMENTE.

...

Disposición 12. México debe capacitar permanentemente en derechos humanos con una perspectiva de género a sus funcionarios / INCUMPLIDO.

Disposición 13. México debe realizar un programa de educación para la población de Chihuahua para superar la violencia contra las mujeres / INCUMPLIDO. (De la Rosa, 2022, pp. 115-116)

Junto a este dispositivo documental, la pieza introduce un tiempo ficcional que desplaza y amplifica el referente histórico. La aparición de un espacio simbólico, atravesado por el mito de Astrea y por relatos que condensan el desamparo y la devastación producidos por la violencia, se interrumpe la linealidad de la cronología judicial, o la documentada, para confrontar estos feminicidios con un tiempo alegórico. Este juego entre documento y ficción, entre lo real y el mito, permite que la escena oscile desde la reconstrucción precisa de los hechos hacia una elaboración poética que universaliza la experiencia del duelo imposible; la búsqueda casi eterna del cuerpo desaparecido, el daño moral por parte de las autoridades y la denuncia. En este cruce neo-documental, la temporalidad escénica se convierte entonces en un lugar de condensación de la forma alegórica y la testimonial, donde conviven pasado, presente y proyección del futuro: la memoria de los crímenes, la denuncia vigente contra los culpables y la exigencia de una justicia todavía por venir<sup>6</sup>.

El desarrollo dramático-escénico de *Justicia Negada* enlaza la memoria de los crímenes, el tiempo procesual de la demanda de justicia y el presente de una violencia que no ha sido clausurada ni contenida. El juego de temporalidades en *Antígona, las voces...* se hace también evidente de forma parecida alternando mito, pasado histórico, presente y porvenir. En el transcurso de una misma escena, tanto Antígona como las actrices que portan los testimonios de las madres de *Justicia Negada*, diversifican su interlocución: se dirigen a los personajes que habitan su mismo espacio diegético y, al mismo tiempo, pueden orientar sus interpelaciones directamente hacia el público. Esta cualidad tan brechtiana como documental marca un sello distintivo del teatro del norte de México en el siglo en curso.

Interesa destacar que el trabajo de la compañía Telón de Arena se ha realizado bajo la escucha de los familiares de las mujeres víctimas de feminicidio, quienes han tenido una participación central en los montajes. *Antígona, las voces...* por ejemplo, ha sido representada en compañía de algunos de ellos y de las madres en el mismo campo de algodón donde fueron encontrados los cuerpos de las ocho mujeres asesinadas en el caso del Campo Algodonero. Este modo de proceder pone directamente en juego el tiempo mismo en que sucede la obra ante los ojos del espectador —con todo lo que aquello afectivamente implica para la comunidad nortea— y hace que el alcance de la obra sea aún más político y performativo.

El testimonio de las madres y el discurso de Antígona en estas obras preservan la memoria y dan voz al pasado, lo que constituye una característica fundamental del presentismo de Hartog, término con el que empezamos nuestra reflexión. “La memoria, las conmemoraciones y el patrimonio se impusieron y se convirtieron en las palabras clave de este momento que yo llamo *presentista*”<sup>7</sup>, dice el historiógrafo francés en entrevista con Olivier Mongin y Jean-Louis Schlegel (2017, p. 45). No obstante, las evocaciones a la memoria y las prácticas conmemorativas del teatro del norte no funcionan como meras referencias a un pasado o a una identidad preexistente, sino que además interpelan el presente inmediato y proyectan una mirada hacia el futuro; exigen justicia y la urgente reparación del pacto social mexicano.

<sup>6</sup> En México no hubo un registro oficial de casos de feminicidios ni de sus condenas penales hasta el año 2015. Se sabe que en “el año 2016 el 10 % de estos crímenes derivó en una condena penal”. (Taraud, 2022, p. 11)

<sup>7</sup> Tanto el énfasis como la traducción son de autoría propia. Original en francés : « La mémoire, les commémorations et le patrimoine s’imposèrent et devinrent les maîtres-mots de ce moment que j’appelle *présentiste*. »

La diferencia que quizá impida catalogar este teatro como estrictamente presentista radica, si es que extendemos a los planos del arte el concepto de Hartog, en que la crisis del tiempo que caracteriza nuestra época en Occidente no paraliza a este teatro en sus tentativas de abrir otros futuros posibles. En el caso de la escena del norte de México, no se trata de un proyecto marxista o de alguna ideología cerrada, síntoma de una gran narrativa o relato (Lyotard, 1979) posible de observar en el teatro documental alemán del siglo XX, por ejemplo. Se trata más bien de la cabida sempiterna que posee este teatro, a pesar del peso de la fractura político-social que carga esta frontera forjada por las guerras e invasiones que la han habitado, que lo hace susceptible de abrir un nuevo horizonte posible —ya sea este encarnado por el no suicidio de Antígona o por la figura de Astrea, donde la justicia diferida permanece aún en espera, pero que se mantiene como una promesa latente.

Lo mismo sucede con otras obras provenientes de la pluma de Perla de la Rosa y a cargo de la compañía Telón de Arena, tales como *El enemigo* (2013) y *A la orilla del río* (2018)<sup>8</sup>, y, así mismo, con un gran número de obras de creadoras y creadores del teatro del norte de México. Otro caso ejemplar lo constituye nuevamente *El Viaje de los cantores*, cuyo texto incorpora, a partir de su remontaje en 2013, dirigido por Mauricio Pimentel, una nueva escena titulada “Años, lustros, después...”, añadida 24 años después del primer estreno. Hugo Salcedo justifica esta modificación “como resultado del intensivo y apasionante Taller desarrollado en Pátzcuaro, Michoacán, [donde] se redactó la escena que sigue, misma que fue integrada en este montaje estrenado en septiembre de 2013 y que ahora también se integra al texto” (Salcedo, 2014, p. 66). Esta añadidura parte de la necesidad de actualizar la obra ante las nuevas realidades fronterizas como el aumento de la migración femenina y los efectos latentes de la ya cuestionada guerra contra el narcotráfico. Este gesto demuestra una vez más cómo la dramaturgia del norte resulta depositaria del juego de temporalidades del que venimos hablando, sin abandonar jamás dicho anhelo de utopía y proyectando una responsabilidad colectiva que se orienta hacia el porvenir.

## Conclusiones

El teatro del norte de México desarrolla una dramaturgia que podría definirse como policrónica, en la medida en que articula múltiples temporalidades en un mismo espacio escénico: memorias históricas, testimonios contemporáneos, mitos fundacionales y proyecciones utópicas. En este cruce, el dramaturgo asume el papel de una suerte de historiador de la frontera, revisitando episodios olvidados y recuperando relatos provenientes de comunidades y sujetos excluidos. Desde las obras de Víctor Hugo Rascón Banda (2004a; 2004b) hasta las dramaturgias contemporáneas de Perla de la Rosa (2022) o de Hugo Salcedo (2014), se configura una reescritura del pasado que no solo reconstruye la historia, sino que la reinterpreta desde el presente y abre simultáneamente un horizonte de transformación hacia el futuro.

En este contexto, el tratamiento del mito y la dimensión utópica construyen modos dramáticos que reorganizan la experiencia del tiempo. Reconfigurados en diálogo con la violencia contemporánea, los mitos permiten ampliar la interpretación del presente, mientras que la utopía opera como una fuerza latente que impide clausurar el horizonte de lo posible por muy caótica y catastrófica que sea la

<sup>8</sup> Años de estreno.

realidad de esta frontera. Incluso en dramaturgias atravesadas por el contenido de la criminalidad como temática persiste la capacidad de imaginar una modificación del orden social, no como programa cerrado, ideológico, sino como impulso crítico orientado hacia una reparación por venir de la fractura social.

Desde esta perspectiva, podría sostenerse que la experimentación temporal propia de la dramaturgia del norte constituye una forma de resistencia frente al presentismo que caracteriza nuestra época, en la medida en que rompe con la lógica de un tiempo cerrado sobre el presente, sin por ello dejar de integrar formas propias de la postmodernidad teatral, como aquellas derivadas del giro performativo de las artes. La escena del norte funcionaría entonces como un dispositivo capaz de interrogar el presente y proyectar imaginarios alternativos, configurando este teatro como un verdadero laboratorio de imaginación poética y política. En un contexto en el que el presente tiende a imponerse como único horizonte, este teatro demuestra que la escena puede seguir siendo un espacio privilegiado para pensar el tiempo en su complejidad y para reimaginar el futuro. La dramaturgia de la frontera continúa anhelando una reparación, un porvenir otro, portador de utopías que venga a perturbar nuestra indiferencia.

## Referencias

- Báez Ayala, S. L., Chávez Baray, S. M., Beltrán Henríquez, P. & Martínez, O. (Coords.). (2023). *Utopías y topías feministas: Pensamiento crítico, vulnerabilidad social y violencia hacia las mujeres en la frontera México-EUA*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; The University of Texas at El Paso.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. El Roure Editorial S.A.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2009, 16 de noviembre). *Caso González y otras ("Campo Algodonero") vs. México. Excepción preliminar, fondo, reparaciones y costas*. (Serie C No 205). [https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_205\\_esp.pdf](https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf)
- De la Mora, G. (Ed.). (2005). *Cinco dramaturgos chihuahuenses*. Gobierno Municipal de Chihuahua.
- De la Rosa, P. (2022). *Teatro en territorio de guerra*. Paso de Gato.
- Galindo, E. (2005). Lomas de Poleo. En G. De la Mora (Ed.), *Cinco dramaturgos chihuahuenses* (pp. 109-167). Gobierno Municipal de Chihuahua.
- Galicia, R. (2012). Territorio de conflicto: La dramaturgia actual del norte de México. En R. Sáenz (Coord.), *Teatro del norte / Teatro de frontera: Antología de ensayos y ponencias* (pp. 13-36). Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Galicia, R. y Yépez, G. (2011). *Casi muerte, casi vida: Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*. CONACULTA; INBA.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Seuil.
- Kempf, L. & Moguevskaja, T. (Eds.) (2013). *Le théâtre néo-documentaire: Résurgence ou réinvention ?* Presses universitaires de Lorraine.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit.
- Mijares, E. (Comp.). (2003). *Dramaturgia del norte: Antología*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Mijares, E. (2008). Jauría. En R. Galicia y E. Mijares (Comps.), *Hotel Juárez: Dramaturgias del feminicidio*. Union College; Editorial Espacio Vacío; Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Mongin, O. & Schlegel, J.-L. (2017). Comment rouvrir les futurs ? Entretien avec François Hartog. *Esprit*, (431), 44-51. <http://www.jstor.org/stable/44135874>
- Partida Tayzán, A. (2021). *Teatro del Norte y Fronterizo*. Asociación Mexicana de Investigación Teatral.
- Rascón Banda, V. H. (2004a). La mujer que cayó del cielo. En E. Mijares (Ed.), *Víctor Hugo Rascón Banda: Antología* (pp.289-330). CONACULTA; FONCA.
- Rascón Banda, V. H. (2004b). Voces en el umbral. En E. Mijares (Ed.), *Víctor Hugo Rascón Banda: Antología* (pp. 157-188). CONACULTA; FONCA.

Salcedo, H. (2014). *El viaje de los cantores*. Universidad Autónoma del Estado de México.

Taraud, C. (2022) *Féminicides: Une histoire mondiale*. Éditions La Découverte.

Žižek, S. (2017). *Antígona*. Akal S.A.