

***¡Ni una más!* El compromiso del arte
frente al feminicidio en Ciudad Juárez**

*Rómulo Pianacci*¹

Resumen

La actriz, dramaturga y directora mexicana Perla de la Rosa, con su obra *Antígona; las voces que incendian el desierto* (2005), retoma el carácter esencial del Teatro, el de construir para su público, el de aquí y ahora, un espacio de reflexión sobre el pasado remoto, vinculado a su condición actual y su acaso porvenir.

El cine norteamericano se ha ocupado del feminicidio en Ciudad Juárez con escasos méritos. En 2006, se estrena *La Virgen de Juárez (The Virgin of Juarez)* dirigida por Kevin James Dobson. Con grandes similitudes a otras producciones norteamericanas, está poblada de estereotipos y derivaciones esotéricas. Más recientemente se ha estrenado el polémico film *Bordertown: ciudad al límite (Bordertown, EE.UU., 2007)* de Gregory Navas, y que pese a la presencia de las estrellas hispanas Jennifer Lopez y Antonio Banderas, tuvo una recepción bastante fría en la Berlinale y por parte de la crítica en general. Probablemente esta opinión adversa sea la que despierte un tema tan escabroso, del que nadie quiere oír. La película tiene más que sobrados méritos y denuncia no sólo los factores antes mencionados, sino también la violencia de género y la trata de blancas, la corrupción en los medios de comunicación, el gobierno norteamericano y al Tratado del ALCA.

¹ Rómulo Pianacci. Dr. por la Universitat de València. Prof. Adjunto UNMdP y UNCPBA. rpianacc@mdp.edu.ar

Palabras Clave: Antígona - feminicidio - Ciudad Juárez - films – denuncia

Abstract

The Mexican actress, dramatist and director Perla de la Rosa, with her play *Antígona; las voces que incendian el desierto* (2005), retakes the essential character of Theater, that is to construct for an audience, here and now, a space of reflection on the remote past linked to their present condition and its eventual future. The American cinema has dealt with the issue of femicide in Ciudad Juárez with very little merit. In 2006, opened the *Virgin of Juarez*, directed by Kevin James Dobson. With great similarities to other American productions, it is filled with stereotypes and esoteric derivations. More recently, the controversial *Bordertown* (2007) directed by Gregory Navas, and in spite of the presence of the Hispanic stars Jennifer Lopez and Antonio Banderas, had a quite cold reception in the Berlinale and on the part of the critics in general. Probably this adverse opinion is the one that arises a not so pleasant subject, that nobody wants to hear about. The film has more exceeded merits and denounces not only the factors mentioned above, but also the violence and women traffic, the corruption in mass media, the American government and the Treaty of the ALCA.

Key Words: Antigone - femicide - Ciudad Juárez - films - denounce

“Dependemos de ustedes, de los medios, son los únicos que pueden hacer algo al respecto -concluye-. La situación en México es muy difícil y nadie quiere, o puede, meterse”. Jennifer Lopez²

Introducción

¿Por qué razón Antígona sigue siendo hoy en día susceptible de ser leída desde tantas diferentes perspectivas y se siguen encontrando en ella argumentos para las cuitas contemporáneas de tantas generaciones? ¿Qué es lo que lleva a tantos autores a abreviar de la fuente de este mito?

Veinte grupos de teatro dirigidos por mujeres provenientes de Argentina, Colombia, España, Gales, Italia, Japón, Noruega, Suiza y Venezuela se reunieron en Bogotá D.C., del 3 al 9 de noviembre de 2006, para participar del Festival Magdalena-Antígona, un encuentro internacional de mujeres por la paz de Colombia, que se denominó Mujeres, Arte y Parte en la Paz de Colombia.³

² Citada por D. Lerer (2007) “Entrevista a Jennifer Lopez” en *Clarín Espectáculos*, 16 de diciembre.

³ De este festival participaron las siguientes obras: *Las mujeres y la guerra* de Patricia Lara (Colombia); *Antígona y actriz* de Carlos Satizábal (Colombia); *Memoria en la memoria* de Beatriz Camargo (Colombia); *El señor Fomlesen* de Lars Vik (Noruega); *Olimpia o la pasión de existir* de Margarita Borja y Diana Raznovich (Argentina / España); *Las piedras de Troya* creación colectiva dirigida por Sandra Parra (Colombia); *Azul es el humo de la guerra* de Georg Johnnesen (Noruega); *Una geisha más* de Miyuki Takahashi (Japón); *Antígona incorpórea* de César Castaño (Colombia); *Piel de violetas* de Roxana Pineda (Cuba); *El vientre de la ballena* de Cristina Castrillo (Suiza); *Cartera* de Patricia Ariza (Colombia); *Matres Matute* de Anna Redi (Italia); *Las mujeres sobreviven* de Shigeko Takamori (Japón); *Antigonías* de Patricia Ariza (Colombia); *La maestra* de Enrique Buenaventura (Colombia); *Antígona factotum* de Augusto Cubillán (Venezuela); *No hay doctor para los muertos* de Georg Johnnesen (Noruega); *La pasión de Antígona. Los perfiles de la espera* del Grupo La Máscara de Cali (Colombia); *Antígona* de

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Este Encuentro-Festival organizado por la Corporación Colombiana de Teatro, bajo la dirección general de la maestra Patricia Ariza, forma parte de las diversas programaciones del Magdalena Project en el mundo, un escenario internacional para mujeres profesionales del Teatro. El importante crecimiento de la participación de mujeres en el Teatro de Colombia, motivó que ese país fue escogido como sede para esa edición del Magdalena. Previamente se había elegido a Antígona como mito, dramaturgia y tema porque este personaje representa, desde la Grecia Clásica, la lucha de las mujeres por los afectos primordiales por sobre las voces de la guerra.

Las obras, de muy diferente factura, estilo y calidad, tienen en común el mérito de representar no sólo el amplio espectro de la problemática de las mujeres, sino antes que nada, la importante tarea social que realizan los teatristas abocados a recuperar a niños y mujeres víctimas de la droga, la prostitución, el desarraigo y la guerra; a través de las disciplinas del Teatro, la Música y la Danza. La mayoría de estas obras surgen como resultado de improvisaciones que luego serán coordinadas y organizadas por un director o directora.

El espectáculo presentado al final *The acts: I*, una *performance* de la directora galesa Jill Greenhalgh, en las notas al programa lo define como “una obra en proceso de elaboración, una experimentación. Es la búsqueda de un espectáculo. Llegamos a Bogotá con el esqueleto de una propuesta, a la que un grupo de jóvenes intérpretes le han entretejido su presencia.”

Más adelante, la directora aclara:

Es una respuesta al feminicidio que se consume en las ciudades fronterizas del norte de México. Durante los últimos trece años, más de 400 adolescentes y mujeres jóvenes, trigueñas, hermosas, esbeltas, han sido secuestradas y brutalmente asesinadas. Muchas teorías han intentado explicar esta serie de homicidios. [...] Este trabajo está sólo en el

Patricia Ariza (Colombia); *El umbral* de Cristina Castrillo (Suiza); *Patio 4º* creación colectiva dirigida por Patricia Ariza (Colombia); *Emily Dickinson* de Patricia Ariza (Colombia); *El pájaro* de Diana Casas (Colombia) y *The Acts – I* de Jill Greenhalgh (Gales).

comienzo. Son algunas de las preguntas a las que estamos buscando respuesta. Las tuyas son bienvenidas.⁴

Muchas teorías han intentado explicar esta serie de homicidios. Diana Washington Valdéz, periodista de *El Paso Times*, incansablemente ha reunido evidencia desde el comienzo de los crímenes en 1993. En su libro⁵, sugiere que los asesinatos pueden ser rastreados hasta un puñado de hombres influyentes, de posición y poder en las más altas esferas del gobierno del Estado, los negocios y el narcotráfico. Sin embargo, nada se ha intentado probar.

La representación de la mujer en México⁶

El dilema de las novelistas Elena Garro y Rosario Castellanos es el tema que analiza la escritora inglesa Jean Franco, y por lógica consecuencia, de quienes de manera distinta, intentan inscribir a las mujeres en la narrativa nacional mexicana, y sin embargo, al hacerlo, repiten la “traición” de La Malinche al asumir un rol que “masculiniza” la postura de Antígona.

Según esta autora, México produce la leyenda de la anti-Antígona: “La Malinche” o Doña Marina, la india que fuera entregada a Cortés por una tribu de Tabasco y que se convirtiera en su amante, la madre de uno de sus hijos, y su intérprete o traductora “(la palabra ‘traducción’ está muy relacionada con la palabra ‘traición’ mediante su raíz latina)”.⁷ Algún crítico sugiere que sin ella, la Conquista hubiera sido muy difícil o quizás imposible, mientras que otro la

⁴ Traducción del autor.

⁵ D. Washington Valdéz (2005) *Cosecha de mujeres*, México, Océano.

⁶ J. Franco (1993) “Sobre la imposibilidad de Antígona y la inevitabilidad de La Malinche: la reescritura de la alegoría nacional”, en *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 160-188.

⁷ *Ibidem*, p. 171.

describe como “la mujer más odiada del Continente Americano”. Primeramente fue vista como un símbolo, tanto por los indígenas -que le adjudicaban poderes extraordinarios- como por los españoles para quienes representaba el converso ejemplar.

Sin embargo, no fue hasta que México se independiza y surge la cuestión de la identidad nacional que Doña Marina se transforma en La Malinche, pasando a simbolizar la humillación -la violación- de los indios y la traición que los conduciría a la opresión.

El escritor Octavio Paz, en su difundido ensayo sobre la identidad nacional mexicana, *El Laberinto de la Soledad* (1950), sostiene que el sujeto masculino mexicano se ha constituido desde el violento rechazo de su vergonzante madre. Ella encarna lo descubierto, lo violentado (*lo chingado*), en contraste con los sufridos, impasibles, y herméticos indios.

La cuestión de la identidad nacional se presentó, de esta manera, como un problema en primera instancia de la identidad masculina, y fueron los autores los que debatieron sus defectos y consecuencias y procedieron a psicoanalizar la nación. En el esquema de la representación nacional, las mujeres quedan por fuera del territorio de la búsqueda de la identidad masculina, o en el mejor de los casos, como en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, el espacio de la pérdida y todo lo que no pertenezca a los mecanismos de la rivalidad y venganza masculinas.

En estas circunstancias, la identidad nacional no podrá plantearse como un desafío para las novelistas, a pesar de ser una cuestión que ellas no pueden evitar. ¿Cómo podrían introducirse en la narrativa sin masculinizarse o no hablar desde una posición desvalorizada, desde el espacio de los marginados o lo racial, que no es para nada el lugar desde donde escribir?

Franco concluye que la “conjura” de las mujeres para poder jugar un papel protagónico en la novela nacional se resolverá con el reconocimiento de que no están en esta conjura en lo absoluto, sino definitivamente en otro lugar.

La dramaturga en el teatro mexicano

Tomando como punto de comparación los estudios realizados en los países llamados del primer mundo, todavía resultan escasos los estudios sobre la dramaturgia femenina en Latinoamérica y, generalmente, no es una problemática nacional que despierte interés en el ámbito académico.

En México, se puede rastrear la presencia de prolíficas dramaturgas ya desde la segunda mitad del segundo siglo de vida novohispana. Tal es el caso de Doña Juana de Asbaje, que según Felipe Galván: “Es precisamente nuestra dorada autora, discípula de Calderón de la Barca en términos de perceptiva, quien con su temprana aparición deja un sabor de naturalidad en la presencia femenina en las letras para la escena”.⁸

El Teatro femenino de la Revolución Mexicana es estudiado en profundidad por las investigadoras Olga Martha Peña Doria y Marcela del Río, que recogen la producción de más de una veintena de autoras, algunas de gran valía, evidenciando una presencia potente y vital de las mujeres dramaturgas en la historia del Teatro mexicano. Contemporáneamente, han logrado una mayor visibilidad desde las dramaturgas conocidas en los años cincuenta hasta las jóvenes que han tenido la posibilidad de ver su producción editada y puesta en escena en las últimas décadas.

Según la especialista María del Carmen García Aguilar: “Estos movimientos han obligado a la crítica a abrir sus mecanismos de interpretación para dar cabida a la gran producción femenina que está surgiendo, obligándose al mismo tiempo a interpretar de manera diversa sus temas, sus personajes protagónicos, e incluso hasta el uso de elementos considerados ‘débiles’ ‘domésticos’”.⁹

⁸ F. Galván (antologador) (2000) *Teatro, Mujer y País*, México, Editorial Tablado Mexicano, p. vii.

⁹ *Ibidem*, p. xix.

Sin embargo, esta situación no es necesariamente la misma para todas las dramaturgas mexicanas. Aquellas provenientes del norte del país sufren la doble condición de mujeres y norteadas o “fronterizas”. En el discurso social de la nación, el estereotipo fronterizo se cimienta, por un lado, en la necesidad centralista de poseer una “identidad nacional” como una forma de contención de la mexicanidad como producto de la pérdida de más de la mitad del territorio del país, y habitualmente se pone en evidencia con el uso de calificativos mayormente peyorativos como: desarraigados, vendepatrias o pochos. Por otro lado, en políticas culturales excluyentes, interpretaciones subjetivas de ciertos datos como el uso de anglicismos castellanizados para el uso coloquial y un cierto folklorismo en los estudios culturales.

Habitualmente se entiende por “frontera” o “fronterizo” el lado mexicano de la línea divisoria con EE.UU., pero para la investigadora Socorro Tabuenca Córdoba, “la frontera” distingue la metáfora que hoy en día utiliza la posmodernidad.¹⁰ En sus estudios, los textos producidos por mujeres norteadas son analizados privilegiando la observación de las marcas formales y discursivas que pudieran dar visos de una posible construcción de identidad fronteriza u otras huellas en las que se dé cuenta de alguna “comunidad imaginada” específica. Reconoce, además, de la dualidad presente; por un lado la resistencia al aislamiento (del centralismo), y por otro el acomodo precario y obligado ante la realidad contigua (el *American way of life*).

A lo largo de su trabajo, se propone el estudio de la marginalidad de las escritoras precisamente en los dos sentidos: como literatura de mujeres y como literatura producida desde el norte de México; evitando en lo posible esencialismos culturales y la exaltación de la literatura producida por mujeres. En su escritura encuentra una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar con estrategias diferentes, y que les permiten “autorizar su propia escritura marginal(izada)”.

¹⁰ S. Tabuenca Córdoba (1998) *Mujeres y Fronteras. Una perspectiva de género*, México, Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Finalmente concluye:

Aunque el debate de hoy día se finca en la desjerarquización de los centros de poder, en la práctica social esa desarticulación se va logrando apenas. Las discusiones sobre el valor del texto, de acuerdo al aval del centro y no al texto en sí, todavía están vigentes en México. De igual forma, los debates sobre que es “cultura” y “Cultura” predominan en los discursos de académicos y público en general; sin embargo, en este cierre de siglo, al parecer hay cierto optimismo por parte de quienes hacemos este tipo de estudios para que las comunidades imaginadas sean flexibles e inclusivas. Que éstas se vayan repensando y rearticulando a medida que surjan más voces de las distintas comunidades silenciadas.¹¹

*Antígona; las voces que incendian el desierto*¹²

La dramaturga Perla de la Rosa ha tenido en cuenta los textos de Sófocles, Brecht y Anouilh, a modo de *inserts*, y alterna paráfrasis de estos textos con fragmentos que le permiten anclar mejor el relato a la realidad que intenta denunciar.

Su versión del mito es sumamente arriesgada, ya que trastoca el sentido original del mito al reemplazar el personaje de Polinices, de alguna manera nudo

¹¹ Ibidem, p. 97.

¹² P. de la Rosa (2005) “Antígona; las voces que incendian el desierto” en G. de la Mora (ed.), *Cinco Dramaturgos Chihuahuenses*, México, Fondo Municipal Editorial Revolvente - Municipio de Juárez, pp. 185-228.

del conflicto de la historia, por una mujer asesinada bajo las condiciones de violencia generalizada que esta ciudad enfrenta desde hace más de diez años. Ubica necesariamente su *Antígona* en la clase más desprotegida, ya que los asesinatos en Ciudad Juárez, a los que se quiere aludir, han sido en la mayoría de los casos contra mujeres de esta condición.

Esta *Antígona* se estructura en un Prólogo y dieciocho escenas, algunas de muy corta duración. El Prólogo, a cargo de Mujer 1, nos ubica en un tiempo y lugar, hoy en día en Ciudad Juárez:

Soy una mujer en esta ciudad, donde todo es de arena. Desde hace años enfrentamos la Guerra. Ser mujer es estar aquí en peligro. Por ello, decidimos construir refugios bajo la arena. Cubrirnos de arena. Ampararnos bajo la arena para continuar viviendo. Se trata de ocultarnos, de desaparecer de la vista del enemigo. No todas han tomado la decisión, algunas piensan que están a salvo... hacer como que no pasa nada... o como Clara, se arman de valor y salen a las fábricas... Alguien tiene que trabajar...¹³

La situación de Guerra -con un enemigo difícilmente identificable, posiblemente por ser bandas rivales de traficantes- las obliga a permanecer prácticamente enterradas en vida. Y la que se arriesga a salir sola “sin la protección de un hombre”, cualquiera sea el motivo, morirá como Clara. Esta víctima será arrojada atada y acuchillada en la puerta de su propia casa. Sus hermanas, Isabel y Elena, presas del pánico, no son capaces de socorrerla y niegan el conocerla. Sólo les queda lamentarse.

Aparece luego *Antígona*, cargando una maleta, en su regreso a la desolada ciudad: “de los gimientes vientos, la del sol despiadado, la de los ríos

¹³ *Ibidem*, p. 188.

secos... la que perdió la voz.” La única voz que resuena es la de Creón, que en su edicto advierte a los ciudadanos en nombre del bienestar y la soberanía de Tebas que niega los rumores de la desaparición de cientos de mujeres y que no existen cuerpos sin identificar. Será considerado un enemigo “aquel que insista en dañar nuestra imagen, lesionando así nuestros legítimos intereses”. Sólo un Consejero se atreve a comunicarle que en otras ciudades ya corre la noticia de la situación, y que se hundan en el desprestigio frente a sus aliados de Argos. Sugiere remover algunas cabezas del Ejército, “las más aborrecidas por los tebanos”, sin romper las alianzas que mantienen el control y evitar así que todo se desborde.

Tiene luego lugar la escena entre Antígona e Ismene. Se encuentran en el desierto, junto a varias personas, que buscan los cuerpos de las víctimas. Como sucede casi habitualmente en esta escena, Antígona se muestra como la más decidida: “Que no acabe nuestra agonía, mientras el olvido y la infamia sigan condenando nuestros corazones.” Pero en este caso, la débil Ismene se atreve a reprocharle la postura del que no se pudo exilar:

Si Polinice está viva, ella decidirá cuándo regresar. Después de todo ella siempre hizo lo que quiso, y no sería la primera... [...] Que para ustedes, para mi padre. Para ti, siempre fue fácil marcharse. Al fin que Ismene se quedaría en Tebas, esperándolos. Cuidando a la pequeña Polinice, llevando la casa y dándoles noticias de cómo iba todo. [...] ¿Ahora, regresas a cuestionarme, a culparme de lo sucedido?”¹⁴

Finalmente, Antígona haciéndose eco de los rumores que en la morgue existen más de doscientos cadáveres no identificados, decide recurrir a Hemón para que le franquee la entrada. Él la ha esperado también durante años, dice seguir amándola y que nunca comprendió el porqué de su partida. Una vez en el

¹⁴ Ibidem, pp. 197-198.

sitio, y eludiendo al Guardia, descubren en una bolsa negra el cuerpo de la víctima más reciente.

Es una joven de bello rostro, tan sólo parece que duerme. La toma en sus brazos.

ANTÍGONA: ¿Duermes? Dulce desconocida. No eres Polinice y no sé por qué mi corazón hasta hace unos momentos atormentado, siente un breve alivio. Será que me someto a la incoherencia de buscar lo que no quiero encontrar... No es verdad. Sé perfectamente lo que busco y también desde hace tiempo sé lo que había de encontrar. Sólo tenía la pequeñísima esperanza de encontrarte así, tan dulce y bella; tan humana, a pesar de encontrarte así, querida Polinice, así como esta tierna desconocida.¹⁵

La llegada del Guardia los obliga a esconderse, dejando a la muchacha sobre el piso. Él la levanta, le besa los pies e inicia una breve danza fúnebre. Más tarde, en su segundo intento, Antígona regresará sola y esta vez, al ser sorprendida por el Guardia, recibirá el mismo tratamiento que la muchacha muerta, antes de ser entregada a Creón.

El agón entre ellos dos tendrá, casi sin variantes dignas de destacar, el tratamiento habitual en este tipo de reescrituras.¹⁶ Sólo aparece una nueva argumentación por parte de la muchacha: “No insinúo. Escucha bien lo que te digo. Tú eres responsable de la impunidad, bajo la cual se comete este genocidio.” Cuando sale Creón quedará solo, cavilando. El Consejero tampoco se atreverá a hablarle. Sólo Hemón intentará infructuosamente hablar por Antígona, y tal como hace en Anouilh, sufrirá el desengaño de este hombre que “un día despertó siendo Rey de Tebas y eso significa todo.”

¹⁵ *Ibidem*, p. 210.

¹⁶ Al respecto ver R. Pianacci (2004) “Antígona, una tragedia latinoamericana” en F. De Martino y C. Morenilla, *El caliu de l'oikos*, Bari, Levante Editori, pp. 459-486.

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

La escena final se desarrolla en el páramo, adonde han huido Antígona y Hemón. Renuevan su declaración de mutuo amor, cuando se oye un chirriar de llantas y una descarga de disparos. Él la salva cubriéndola con su cuerpo. La muchacha iniciará su errancia una vez más:

Estás de luto, ciudad mía. Debes estar de luto. Han asesinado toda esperanza. Te ha abandonado la ley. [...] Te abandonó la justicia. ¿Te das cuenta? No hay justicia. Y no 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.¹⁷

Las arenas de Tebas y Ciudad Juárez

Habitualmente, la interpretación de *Antígona* sufre una radical alteración en Latinoamérica, en donde Polinices es identificado con los marginados; y el rol de los que honran a los muertos y no permiten que sean olvidados es asumido por el escritor que “masculiniza” la postura de Antígona.

Como en otras versiones latinoamericanas del mito, la lucha de esta Antígona no es por dar sepultura a un muerto, sino por el contrario, encontrar a uno de los más de doscientos cadáveres de mujeres desaparecidas, sin poder aceptar la declaración de las autoridades como “inexistentes”. Negar la muerte de la hermana equivaldría a negarle existencia, olvidarla.

Esta Antígona no obra solamente por fuerza de la piedad y del deber fraternal, sino que privilegia la denuncia del genocidio, y sobrepasa el deber

¹⁷ P. de la Rosa, op. cit., pp. 227-228.

individual para situarse en el ámbito de lo colectivo: “Nadie se salva solo”. Este colectivo que asume una sola voz, y dramáticamente consigue unir dos realidades paralelas: Tebas y Ciudad Juárez. Ciudades de arena cuya principal similitud es que han sido abandonadas por la Justicia, ya sea de los mortales o de los dioses.

La actriz, dramaturga y directora juareense Perla de la Rosa, con su obra *Antígona; las voces que incendian el desierto* retoma así el carácter esencial del Teatro, el de constituir para su público, el de aquí y ahora, un espacio de reflexión sobre el pasado remoto, vinculado a su condición actual y su acaso porvenir.

¿*Mea culpa* hollywoodense?

El cine norteamericano se ha ocupado del tema con escasos méritos. En 2006 se estrena *La Virgen de Juárez (The Virgin of Juarez)* dirigida por Kevin James Dobson. Con grandes similitudes caras a otras producciones al *thriller* norteamericano, está poblada de estereotipos, derivaciones esotéricas y terror gótico. Investigando los asesinatos de mujeres en ciudad Juárez, la periodista Karina Danes (Minnie Driver) conoce a Mariela (Ana Claudia Talancón) una de las pocas supervivientes de esos depravados ataques, y que tiene una etérea y carismática personalidad. Durante su recuperación, Mariela tiene visiones de la Virgen María y sufre fenómenos de estigmas. Pronto cuenta con seguidores de culto que buscan una esperanza. Cuando se va al Este de Los Ángeles la transformación de Mariela ya es total. Se convierte en una especie de Juana de Arco para los grupos neo cristianos de Los Ángeles. Karina sigue esta increíble historia y se ve involucrada, mientras trata de entender como este ataque pudo haber transformado tan radicalmente a la joven mujer. Basada libremente en los

asesinatos no resueltos de Ciudad de Juárez, la película relaciona asuntos políticos, fanatismo y religión con asesinatos y violencia en Méjico y el Este de Los Ángeles.

Más recientemente se ha estrenado el polémico film *Bordertown: ciudad al límite* (*Bordertown*, EE.UU., 2007) de Gregory Navas. Los protagonistas Jennifer Lopez y Antonio Banderas encarnan a un par de periodistas, que se enfrentan a toda clase de dificultades con las autoridades, la policía local, las mafias y los ricos del lugar; cuando tratan de averiguar sobre las misteriosas desapariciones en Ciudad Juárez de “las maquiladoras”.¹⁸

La estrella y productora norteamericana declara en un reportaje: “La gente que sufre estas tragedias es pobre, silenciosa, se queda callada y muchas veces no hace nada. Muchas chicas murieron y no fueron reportadas. Y lo que queremos es que exista la justicia”.¹⁹ Por su parte, el astro español relata que el director “me envió un paquete de las madres de Ciudad Juárez, con cartas de ellas pidiéndome colaboración. ‘Necesitamos que apoye nuestra causa’, me decían. Y fue muy fuerte todo. Así que viajé a Albuquerque por una semana y lo hice por el costado humano”.²⁰

El crítico español J. A. Ruiz Company escribió: “Pero los buenos propósitos y las intenciones iniciales pronto se vienen abajo ya que ni las interpretaciones ni el exiguo y pobre guión justifican sus casi dos horas de duración, hartamente reiterativas e insuficientes.” La película tiene más que sobrados méritos ya que denuncia no sólo a los factores antes mencionados, sino también la violencia de género y la trata de blancas, la corrupción en los medios de comunicación, los gobiernos y empresas a ambos lados de la frontera y al Tratado del ALCA. Pese a la presencia de las estrellas hispanas, el film tuvo una recepción bastante fría en la Berlinale y por parte de la crítica en general.

¹⁸ Así se denominan a las jóvenes mexicanas con trabajo fraudulento y en condiciones precarias.

¹⁹ D. Lerer, op. cit., p. 15.

²⁰ *Ibidem*.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Probablemente esta opinión adversa sea la que despierta un tema tan escabroso, del que nadie quiere oír.