



Nómadas

ISSN: 0121-7550

Universidad Central

Núñez, Javiera; Millán, Mágara
Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad*
Nómadas, núm. 53, 2020, Julho-Dezembro, pp. 33-49
Universidad Central

DOI: <https://doi.org/10.30578/nomadas.n53a2>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105172803003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad*

*Tribunal de mulheres e Antígona
González: memória, justiça, arquivo
e verdade*

*Women's Court and Antigona
Gonzalez: Memory, Justice, Archive,
and Truth*

Javiera Núñez** y Márgara Millán***

DOI: 10.30578/nomadas.n53a2

Este escrito proviene de una investigación en torno a la figura de Antígona y su adaptación constante a las realidades trágicas que se viven en América Latina, relativas a los y las desaparecidos/os, sus cuerpos y la búsqueda de estos, y los asesinatos perpetrados a través de la violencia del Estado, o las violencias permitidas u omitidas por el Estado. El planteamiento de las autoras será que para que exista justicia, se tiene que reconocer el acto que la implica, y está en juego, en primer lugar, la verdad sobre ese acto. El artículo concluye destacando la importancia de abordar desde las ciencias sociales las expresiones artísticas que reflexionan sobre las más graves problemáticas sociales.

Palabras clave: Antígona, sepultura, comunidad, justicia, memoria, verdad.

Este escrito provém de uma pesquisa em torno da figura de Antígona e sua adaptação constante às realidades trágicas que são vivenciadas na América Latina, relativas aos e às desaparecidos/os, seus corpos e a busca destes, os assassinatos perpetrados pela violência do Estado ou as violências permitidas ou omitidas dentro do Estado. O ponto das autoras será que para a existência de justiça, tem-se que reconhecer o ato que a implica, e está em jogo, no primeiro lugar, a verdade sobre esse ato. O artigo conclui destacando a importância de abordar desde as ciências sociais, as expressões artísticas que refletem sobre as mais graves problemáticas sociais.

Palavras-chave: Antígona, sepultura, comunidade, justiça, memória, verdade.

This writing comes from a research around the figure of Antigone and her constant adaptation to the tragic realities that are lived in Latin America, regarding disappeared people, their bodies and the search for them, and the murders perpetrated by State violence or violence permitted or omitted within the State. The authors posit that for justice to exist, there needs to be a recognition of the act implying it, which makes the truth behind that act at stake in the first place. The article concludes by highlighting the importance of addressing, from the social sciences, the artistic expressions that reflect on the most serious social problems.

Keywords: Antigone, Burial, Community, Justice, Memory, Truth.

* El presente artículo es producto de la estancia posdoctoral "Memoria y presencia en la Antígona latinoamericana. El trabajo de la memoria bajo el signo de la tragedia", realizada por la Dra. Javiera Valentina Núñez Álvarez con la asesoría de la Dra. Márgara Millán en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, gracias a la beca posdoctoral otorgada por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico DGAPA 2018-2020.

** Posdoctorante en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México. Doctora en Estudios Latinoamericanos. Correo: javivalentina@gmail.com

*** Profesora titular de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México. Doctora en Antropología Social, Socióloga. Correo: margara.millan@politicas.unam.mx

original recibido: 03/08/2020
aceptado: 09/10/2020

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Págs. 33~49

*Somos la memoria que tenemos y la
responsabilidad que asumimos, sin memoria no existimos
y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir.*

José Saramago, Cuadernos de Lanzarote

En América Latina el mito de Antígona ha sido apropiado y reescrito en el contexto de la violencia que lleva a la desaparición. Existe ya un acervo analítico sobre la presencia de este mito griego en la región que se documenta desde la década de 1950 y no ha dejado de proliferar¹. Las dictaduras militares en Sudamérica, y, de forma más reciente, la restitución de las identidades en contextos de violencia de Estado, han reverberado en la escena teatral y literaria, haciendo estallar los límites disciplinares del teatro para constituir alegorías que nos hablan, a toda la sociedad, desde una lengua dislocada o impactada por el horror, el dolor, la orfandad. Las reescrituras que nos convocan atestiguan un mundo roto, se levantan desde la ruina para hacer resplandecer la memoria y quieren generar presente al instalarse en una realidad cotidiana que “fabrica sentido”, como diría Josefina Ludmer.

Debido la inoperancia de lo que aún denominamos política, del espacio público atribulado por los formadores de opinión y las *fake news*, el teatro constituye una posibilidad de dialogar con la comunidad, de construir críticamente *otros* argumentos para revertir el silenciamiento y la omisión sobre los hechos de violencia y desaparición forzada que ocurren en nuestros territorios.

El teatro, mediante las reescrituras de Antígona, como veremos, ha habilitado espacios para el rito, la acción política y la posibilidad de articulación de comunidades del duelo. Se ha constituido también como espacio para la memoria, permitiendo la emergencia de lo real, y la lucha por la verdad.

De la metodología que sostiene a este ensayo

Antígona, la tragedia de Sófocles, fue representada en el año 442 a. C. y hasta el día de hoy ha sido pensada, rescrita y llevada a escena en incontables ocasiones. Su importancia para el mundo occidental se refleja fuertemente en la filosofía y otras disciplinas humanistas, tal como lo consignó George Steiner en su obra *Antígona: travesía de un mito universal por la historia de occidente* (1979). La dimensión de la presencia de Antígona en América Latina, y en otros continentes y espacios fuera del mundo occidental, es un proceso en curso. Rómulo Pianacci (2015) ha rastreado el mito de Antígona en las dramaturgias latinoamericanas desde 1951 –cuando aparece por primera vez– hasta el 2015, fecha en que publica su libro *Antígona: una tragedia latinoamericana*. La *apropiación* del mito de Antígona para plantear y recrear diversas tensiones y problemáticas en relación con el poder, la guerra, la justicia y la búsqueda de los desaparecidos es una recurrencia desde mediados del siglo XX. La Antígona latinoamericana no ha dejado de proliferar, lo que es indicativo de la exacerbación de las condiciones que posibilitan su existencia: la violencia y la guerra contra los pueblos. Por medio de las investigaciones de Steiner y Pianacci, es posible vislumbrar, por otro lado, las sustanciales diferencias entre las reescritu-

ras de la Antígona de tradición europea con aquellas de tradición latinoamericana.

La tragedia relata la historia de Antígona, hija de Edipo y Yocasta, quien se opuso a su tío Creonte cuando este ordenó dejar insepulto el cadáver de su hermano Polinices. Ello tras el enfrentamiento entre tebanos y argivos en el cual Eteocles y Polinices –ambos hermanos de Antígona e Ismene– se dieron muerte el uno al otro.

Antígona, contraviniendo las leyes del rey de Tebas, celebra ritos funerarios con el cuerpo de su hermano y es descubierta por los guardias. Al ser enfrentada por su tío Creonte ella no niega su acción, por el contrario, la reafirma y se declara dispuesta a recibir el castigo de muerte que se había decretado para aquel que diera sepultura u honrara el cadáver del traidor Polinices.

Tras recopilar las Antígonas latinoamericanas, en varios formatos, hicimos una selección de aquellos textos que expresaban un fuerte carácter político o que podían inscribirse dentro de la categoría de *teatro político*. Sin embargo, nos parece que algunas de las reescrituras de Antígona hacen estallar la noción convencional de *teatro político*², ya que se sitúan en los límites disciplinares o expresan directamente *teatralidades liminales*, como es el caso de *Antígona tribunal de mujeres*, del colombiano Carlos Zatzábal, y de *Antígona González*, de Sara Uribe en México, de las cuales trataremos aquí. La selección del *corpus* designado reescrituras de Antígona en América Latina nos permitió precisar cuáles de ellas respondían al concepto de *urgencia*, es decir, que atendían acontecimientos específicos de su contexto de producción.

Por otro lado, distinguimos aquellas que debido a la necesidad de reconocimiento de los hechos del pasado –tras las dictaduras de los años setenta y ochenta–, se ocuparon del problema de la memoria, como respuesta a la clausura impuesta por los gobiernos de transición a la democracia y la aplicación de leyes de amnistía que permitieron la impunidad de cientos de militares y civiles que violaron sistemáticamente los derechos humanos en países como Chile, Argentina, Uruguay o Perú. El gesto teatral acá se acompañaba de otras acciones performativas destinadas a hacer ver, denunciar y señalar a quienes fueron artífices de las desapariciones y permanecieron en la impunidad. Las reescrituras de los sesenta y setenta ponen acento en el sacrificio de

Antígona como gesto trágico que, siguiendo a Eduardo Gruner, permitiría la emergencia de lo político como una memoria excedente que reclama su lugar frente a las “memorias oficiales”³.

Se registró un tercer grupo de textos contemporáneos *cuyas estrategias escriturales y teatrales rebasan los límites disciplinares y ponen en crisis el concepto de representación*. Dichos textos tienen la característica de defender la necesidad reivindicativa de la memoria y de la verdad para generar comunidad, como respuesta a las desapariciones y los asesinatos en contextos de violencia del Estado. Es en esta categoría en la que situamos en el presente ensayo, en relación con las víctimas de la violencia de Estado en Colombia, la obra *Antígona tribunal de mujeres* del colombiano Carlos Satizábal, la cual pone en escena junto a las madres de Soacha, así como la obra *Antígona González*, monólogo elaborado por Sara Uribe como hipertexto que en sí mismo pone en diálogo a otras Antígonas, sus interpretaciones y voces testimoniales de las desapariciones en México. En ambos casos se privilegia la figura de Antígona como alegoría por sobre la fábula de la tragedia griega, lo que permite que Antígona se colectivice, se haga multitud –en el caso de tribunal de mujeres– o sea cualquier mujer, “cualquier Antígona González” en el caso de la obra de Sara Uribe.

Estas dos reescrituras expresan una urgencia precisa por la verdad y la justicia en los casos que exponen, pero sus procedimientos tienden a restablecer comunidades rotas. En su proceso de creación logran articular pequeñas comunidades del dolor, como diría Ileana Diéguez, y es el teatro –como *acontecimiento convivial*– el que facilita estos encuentros.

Nuestro interés en las siguientes páginas es transparentar los procedimientos que permiten la emergencia de comunidades en torno a los duelos y las violencias particulares que estas Antígonas convocan. ¿Qué es lo que dota al teatro y la dramaturgia de la potencia para generar encuentros comunitarios, políticos y duelos posibles?

¿Qué Antígona(s) reclama nuestro presente?

Los mitos son fuente de saber sobre la constitución de lo social. La norma, la verdad, la ley se juega en los mitos. Por ello, su revisión constante, su actualización y su

re-escritura aún en la modernidad es una parte sustantiva del trabajo de la cultura, entendida como la reflexión crítica sobre ella misma (Echeverría, 2001).

El mito de Antígona, su tragedia, sintetiza como decíamos arriba, el desafío al Estado (patriarcal) desde un lugar singular, el de los dioses domésticos (González, 2020), a partir de los vínculos del parentesco sanguíneo, desde el hogar. Podemos pensar su actualización contemporánea como la rebelión del mundo concreto de la vida frente a su conversión en vida abstracta:

Estas deidades subterráneas cuidan a la singularidad de la vida, lo que podríamos llamar la vida desnuda, la de los que, sin dejar de estar investidos de veneración, tienen la fragilidad del paria que puede ser muerto por cualquiera. El entierro de los muertos, el riesgo personal, el desdén por los reglamentos abstractos, el suicidio como acto de inmolación, es lo que antepone Antígona a la Ley mala, la ley abstracta. (González, 2020: s. p.)

Justamente por ser un mito, no es azaroso que sea un reclamo femenino el que se expresa hacia Creonte. Se trata de la voz que aún se escucha y quiere hacer valer “los ritos fundadores de la vida por encima de la guerra, incluso aquella en la que está empeñado su hermano Polinices” (González, 2020).

Este ensayo adhiere a esa deriva hermenéutica del mito: pensando, en primer lugar, que habitamos una guerra, y esa guerra presente es contra la vida común, la vida de cualquiera, y su tejido fino, sensible; contra la precarización de esa vida, su consideración abstracta; contra los cuerpos vistos como números; contra la vida desposeída de lugar, derecho, voz, historia. Nos parece que estas últimas décadas nos abocan a esa guerra, una guerra que vivimos todas y todos, aunque no es nuestra. Una guerra que instituye la *necropolítica* (Mbembe, 2012), separa los cuerpos que importan de los que son desperdiciables, dispensables (Bauman, 2005) en cuanto “costo” de esta vida reificada del valor, de un sujeto abstracto que –como oráculo moderno– se nos impone. Es la guerra del capital contra la vida y sus condiciones mismas de existencia:

No es que la razón calculista de las corporaciones sea inhumana. Tiene otra idea de la humanidad. La toma de antiquísimos saberes oscuros, quizás el de Creonte, no el de Antígona, que dicen que cada monumento del poder

(económico, financiero o también simbólico) significa tal o cual costo en vidas humanas. Incluidos en el balance anual y general. (González, 2020: s. p.)

La voz de Antígona es la conminación ética del tejido de la vida cualitativa frente a su cálculo. Reclama poner en el centro la esfera de la reproducción concreta, de quienes somos, frente al Estado y el poder. El derecho a la vida es también derecho a la muerte digna, y ello ocurre solo con el rito de la sepultura, rito intervenido de múltiples maneras por los efectos de la guerra presente; rito que impide la reproducción del sentido del vivir con otros, entre otros. En suma, interrumpe el sentido original y siempre presente de ser en comunidad⁴.

La política de la presencia

La función más arcaica del arte teatral, específicamente de la tragedia, tenía que ver con la posibilidad de que los espectadores expulsaran sentimientos nocivos de su existencia a través del *pathos* –dolor, terror, conmiseración–. En este sentido, la tragedia permanecía cercana a su origen ritual. Las historiografías del teatro latinoamericano –que funcionan de acuerdo con la idea universalizante de “teatro”– han dejado fuera de sus narrativas muchas teatralidades latinoamericanas que permanecen ligadas a la ritualidad. Observamos entonces que ciertas prácticas contemporáneas, las cuales si bien nacen bajo el alero del teatro, cuando son gestadas a partir de los mismos sujetos protagonistas de situaciones de horror o violencia tienden a superar los márgenes disciplinares del Teatro con mayúscula, al responder a la necesidad de realizar el ritual negado.

Antígona: tribunal de mujeres de Carlos Zatizábal (Colombia, 2016)⁵ es una obra que propone un ritual colectivo. En su proceso de creación, la idea de comunidad se ejerce al tratarse metodológicamente de una *creación colectiva* que cuenta con una importante tradición en el teatro colombiano a partir de Enrique Buenaventura. Esta obra trata el tema de los “falsos positivos”⁶ en Colombia. La denominación fue implementada por la prensa y la población civil para designar los asesinatos de civiles o ejecuciones extrajudiciales perpetradas por el ejército colombiano, haciéndolas pasar como bajas en combate⁷. La obra, que denuncia estos crímenes de Estado, se pone en escena con actrices y algunas de las madres de Soacha, cuyos hijos



■ Niños jugando en campo informal de refugiados. (Afganistán), s. f. | Foto: Paul Hansen

fueron asesinados y corresponden a los mal llamados “falsos positivos”. A estas las acompañan mujeres sobrevivientes del genocidio político contra la Unión Patriótica, mujeres defensoras de derechos humanos victimizadas por la seguridad del Estado y mujeres líderes estudiantiles víctimas de montajes judiciales y encarcelamientos injustos⁸.

El proceso de creación del montaje

En la obra en mención lo que relatan las madres de Soacha y las actrices está constituido por episodios fragmentarios. No es la historia de Antígona enterando a Polinices, pero sí es su deseo. El deseo de Antígona de poder enterrar a quien ama. Por otro lado, la figura de Creonte se diluye en las distintas figuras

opresoras que la obra presenta. En algunos casos son personas específicas, mientras que en otros no es sino el Estado o el aparato patriarcal que deniega toda posibilidad de justicia.

Las madres presentan sobre el escenario objetos personales que son portadores de afectividades y de relatos cotidianos que permiten conformar un retrato de sus hijos ausentes. La estrategia está sustentada por una suerte de *alegorías* del duelo, un trabajo que se realiza desde una situación de ruinas. La posibilidad del duelo se juega en las tensiones entre una presencia que está en nombre de una ausencia. La memoria aparece con cariz performativo en su iterabilidad, en su gesto de volver una y otra vez, y como poética que determina los modos en que el discurso encuentra su posibilidad de articulación. La memoria entonces vuelve sobre el



■ Grafiti. París (Francia), 2018 | Artista: Banksy. Tomada de: DW. Foto: AFP

hecho fundador del acontecimiento, sobre la disrupción que trastocó la percepción sobre la realidad, haciendo emerger “lo real”. Este ejercicio de construcción de memoria –que toma la forma de un tribunal– pretende desmontar las versiones oficiales de la *verdad* en relación con estos casos de violencia de Estado.

La memoria se presenta como un ejercicio colectivo, un tejido que entrelaza experiencias y emociones compartidas. Constituye una poética en la medida que forma parte de una tradición de acciones y gestos específicos en relación con la búsqueda de los desaparecidos en Latinoamérica. Por otra parte, es la propia naturaleza del teatro, del ejercicio de los cuerpos reunidos –que evocan o construyen mundos posibles–, lo que habilita la posibilidad de la justicia, la hace imaginable. La memoria como despliegue teatral es el vehículo que permitiría imaginar futuro, o al menos, poner en interrogación la manera en que ha sido construida la verdad nacional en Colombia.

Las teatralidades que se despliegan en esta obra se generan como estrategias ante la imposibilidad de la *representación* en su sentido moderno. El personaje como tal es rebasado por la persona, por su presencia; el gesto político no es “dar voz a quienes no tienen voz”. Por el contrario, como señala Rivera Garza (2015), estos textos:

No piden conmiseración; no están sujetos al mercado de la lastima. No tratan ni de tomar la voz ni de dar voz a las múltiples voces que ya existen, de hecho, por sí mismas. Al contrario. Más bien, en su afán de operar en disenso de un discurso bélico que antepone a la violencia de los empresarios globalizadores la violencia del Estado, estos textos implican al dolor, especialmente al dolor del cuerpo desentrañado, para participar de la reconfiguración de lo “visible, lo decible, lo pensable; y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible”. (11)

La imposibilidad del duelo aparece como impulso para el movimiento escénico, quisiera en algún sentido

incomodar los largos silencios instalados en lo social, dar cuenta de las ausencias por medio de desvíos poéticos o de una suerte de textualidades dislocadas. Una madre relata quién es su hijo, cómo fue el acontecimiento, y otra madre la observa para después tomar la palabra. La esposa refiere la persecución a su marido por ser militante. Se combinan aquí dos monstruosidades: el azar que determinó que tal o cual fuera reclutado para después hacerlo pasar por un guerrillero muerto en combate, todo ello para aumentar los números y hacer brillar la “eficiencia” del ejército. Por otro lado, la imposibilidad de cambiar esa misma lógica desde el asiento común de la política: el genocidio de la Unión Patriótica. Retumban ambos escenarios, la dilatación del tiempo: ¿me irán a hacer las mismas preguntas que hace 27 años? Y sí, la fiscalía, ese tribunal tan lejano, vuelve sobre la misma herida: ¿así que usted sostiene que a su marido lo asesinaron por una causa política?, ¿no habrá sido por una mujer? Y tenemos en frente a la misma protagonista de esos hechos, convertida en actriz para repetir una y otra vez otra verdad. Una verdad que solo puede ser dicha y juzgada por un tribunal de mujeres.

Estas voces, que se enlazan a canciones, estos cuerpos en escena de mujeres jóvenes y no tan jóvenes, donde aparecen por momentos el juego y la risa, nos acercan al dolor desde el cual se restaura la memoria. ¿Quiénes eran aquellos a quienes el Estado niega la condición común de los demás cuerpos, como Creonte al condenar a Polinices a “ser devorado por los perros y aves de rapiña”? Restituir la humanidad de esos cuerpos, su olor, sus gustos, sus sentimientos. Si bien la obra en su conjunto pone en juego una política de la presencia, en su centro coloca la política de lo sensible.

Las madres de los desaparecidos, como sujeto político, son ya una figura icónica de *nuestramérica*. Se dejan ver, cuentan lo sucedido, piden justicia. Muestran las fotos de los rostros de sus hijos, así como objetos-reliquias que les pertenecieron. *Antígonas*. *Tribunal de mujeres* propone la intervención estética del sujeto político de las madres de los desaparecidos. Es en lo singular de cada historia que se repite donde podemos un nuevo universal: el universal del horror; un horror que no será posible dismantelar por la vía de la participación política, como lo recuerda el genocidio contra la Unión Patriótica. Un tiempo que conecta 1987 con el 2008: 515 militantes desaparecidos y más de 5.000 ejecuciones extrajudiciales, lo

que pone en evidencia una maquinaria, esa del Estado como perpetrador.

¿Qué decir de la palabra, esa que enuncia la pérdida y el dolor que ocasiona, y pide justicia? Butler en su ensayo *El grito de Antígona* posiciona el carácter “delictual” de Antígona, ya que desafía la ley al enterrar a su hermano, pero después también al aceptar en público su acción. La autora denomina a esta segunda acción un *acto lingüístico* y como conclusión sostiene: “Antígona rechaza obedecer cualquier ley que no reconozca públicamente su pérdida” (Butler, 2001: 42).

Las madres de Soacha y las sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica rechazan esa misma ley, y al hacerlo su acto delictual las pone en peligro: “Aquí, si contamos, si decimos, nos desaparecen”. Ese peligro se afronta desde la siguiente declaratoria: “Nos habían arrebatado la vida pero seguíamos vivas. Vivas, pero sin miedo”.

Antígonas todas, multiplicadas por las sombras que la iluminación produce en el escenario, historizado el tiempo preciso de la repetición de la tragedia con las fotos que se proyectan atrás, las cuales dan cuenta de los actores políticos, de las personas asesinadas. La obra nos convoca a pensar qué marcos de inteligibilidad convertirán nuestras pérdidas en verdaderas (Butler, 2001: 43).

La fatalidad de llamarse Antígona, la carga de un nombre que impone un destino, se presenta aquí vinculada a la condición política de ser mujer, mas es en esta misma condena donde abrevan la fuerza y el sentido de lo común. El canto que se multiplica entre todas las mujeres en el escenario, ese canto de la labor, del trabajo compartido, permite que el relato se vuelva uno, posibilita el tránsito del dolor individual a una experiencia compartida.

Lo que expone *Tribunal de mujeres* es una vulnerabilidad común sobre la que podría fundarse una comunidad, pero para ello es necesario que el tribunal, es decir, el “pueblo” en su totalidad, adopte una posición. Esa posición es la de reconstruir juntos la verdad a partir de la memoria como ejercicio colectivo, o la de la omisión, en la que el pueblo no sabe ni ha visto nada, en la que no hay ni vida ni pérdida, en la que la voluntad tiránica se impone para desmembrar y esparcir la peste por la ciudad.

En el final de la obra *Antígona* celebra un pequeño ritual que consiste en azotar su cuerpo con un puñado de ramas, a la vez que nos hace oír los nombres de los pueblos en que han ocurrido las matanzas. Así actúa como testigo de todas las injusticias del tiempo, como una curandera que dispone sus hierbas en el suelo para dar descanso a los desaparecidos, como una obstinada, doliente, plañidera y suicida *Antígona* que no descansará hasta enterrar a Polinices.

lo buscan. El acontecimiento de la desaparición, para quienes buscan, detiene el tiempo, reclama resolución. Es un hecho sin posibilidad de clausura, mientras no se le encuentre, así sean sus restos:

Con los detenidos-desaparecidos nada de lo que habitualmente encaja lo hace. Nada: los cuerpos se separan de las identidades y hasta las palabras se disocian de las cosas. Terrible, la figura del detenido-desaparecido es una irrupción



- Mural "Matices de memoria y paz", elaborado en homenaje a quienes en el año 2002 fueron víctimas del desplazamiento forzado. Santa Bárbara, Pasto (Colombia), 2019 | Tomada de: Unidad de Víctimas

La intertextualidad como dispositivo de una búsqueda colectiva

Antígona González busca a su hermano desaparecido, Tadeo. El periplo de la obra nos conmina al vacío, estado en suspenso, espera, de encontrar al desaparecido; categoría incomprensible que nos interpela: no hay un cuerpo, no hay certeza, ¿está vivo o muerto? En todo caso, ¿dónde?

La figura del desaparecido devela un límite de mundo y de lenguaje, un límite en la posibilidad de su representación. Su ausencia es presencia, su "no lugar" un lugar que lo cubre todo, en palabras de quienes

en el sentido que supera a los instrumentos que lo dan, que desconcierta al sentido mismo emplazándose en el terreno pantanoso de las catástrofes sociales y lingüísticas. (Gatti, 2006: 27)

Antígona González busca a su hermano desaparecido. La suposición de que está muerto no le restituye su cuerpo. El cuerpo es lo único que nos puede dar la certeza de lo acontecido. Para comprender a cabalidad un andamiaje de una obra como *Antígona* González, motivada por el hallazgo de 72 cuerpos desmembrados de migrantes desaparecidos en un terreno de San Fernando, Tamaulipas, en el noroeste mexicano, entre el 23 y el 24 de agosto del 2010, debemos referir el contexto. En México se han documentado oficialmente cerca de

60.000 desaparecidos. Las instancias gubernamentales no buscan a los desaparecidos, los buscan sus familiares. Son mayormente madres y hermanas quienes buscan. Se les conoce como las buscadoras o las rastreadoras. Se han familiarizado con técnicas forenses y de reconocimiento del terreno. Se han vuelto expertas; también llevan a cabo la investigación. Su trabajo ha señalado las regiones donde más fosas han aparecido. Varias de ellas han sido asesinadas por buscar. El Gobierno ha declarado que la situación rebasa por mucho la capacidad de acción institucional de la Fiscalía y los cuerpos especializados.

Antígona González, sin saberlo, fue también una premonición. En el 2014 México y el mundo se estremecieron por un acto atroz: la desaparición de 43 estudiantes normalistas de la escuela rural Juan Isidro Burgos de Ayotzinapa en manos del crimen organizado, con participación del Ejército y los cuerpos policíacos. Clasificado como un crimen de Estado por la sociedad civil que emergió indignada en las marchas y protestas de ese año, el caso sigue abierto. El gobierno en turno construyó lo que se conoce como “la verdad histórica” del caso. A tal efecto determinó que los cuerpos habían sido calcinados, fabricó culpables bajo tortura y declaró cerrado el caso. Cada 26 de septiembre, día del trágico suceso, las familias encabezan una manifestación donde se escucha: *¡vivos se los llevaron, vivos los queremos!*

La poeta y filósofa mexicana Sara Uribe, preguntada por el origen del texto *Antígona González*, relata que la actriz Sandra Muñoz le pidió una versión de Antígona que hablara sobre Tamaulipas, estado del noroeste mexicano donde siguen sucediendo atrocidades. Uribe explica que la idea le quedó rondando. Fue el hallazgo el 11 de abril del 2011 de los 72 cuerpos de migrantes, mutilados, en el paraje de San Fernando, lo que la impulsó a tomar el reto, sobre todo por el silencio del Estado frente a semejante descubrimiento: “Esa mañana, la normalidad ininterrumpida que el Estado mismo proclamaba era un gran letrado que decía: aquí no ha pasado nada” (Villeda, 2017).

México, espacio donde se genera el concepto de feminicidio, lugar de las muertas de Juárez, país de los más de 60.000 desaparecidos. País donde “no pasa nada”. La “guerra contra el narcotráfico”, decretada por el gobierno de derecha en diciembre del 2006, ge-

neró un clima de impunidad y exacerbó la violencia *en todos los bandos*. La transformación del narcotráfico en tráfico de todo: cuerpos, trata de mujeres, niños, órganos, se manifestó en secuestros de migrantes, así como de jóvenes de poblados enteros, con el objetivo de hacer crecer el número de sicarios. Ese es el paisaje del cual surge *Antígona González*. Su urgencia radica en el silencio, en la naturalización del hecho de que cada día más de una persona es desaparecida en el país.

En su factura, este *texto* es un acto múltiple de apropiación. Apropiación de historias, de iniciativas, de narraciones sobre y en torno al suceso de la desaparición, en torno a *cómo vamos desapareciendo*. El legado de Uribe se declara en el epígrafe de inicio del escrito, en página en blanco, citando una frase de Cristina Rivera Garza: *¿De qué se apropia el que se apropia?* El texto es una invitación a apropiarse de partes, segmentos, de otras Antígonas, de testimonios recopilados en los diarios sobre el suceso de San Fernando, en un tejido de partes que apuntan al sentido que la autora da a la voz de Antígona González, en cuanto voz colectiva. Voz colectiva que busca la afección del otro, el afectar, al tiempo que el afecto; afectar el sentido del tiempo, la noción de verdad, de quien lee o escucha a Antígona González. Apropiarse entonces del dolor y la experiencia de ese quién que busca al desaparecido.

En esa posibilidad de voz colectiva, que se presenta también en *Antígona tribunal de mujeres*, en la multiplicación de Antígonas sobre el escenario, en el espejeo femenino de la doliente y la luchadora, es donde se funda la posibilidad de comunidad, una comunidad que asuma las pérdidas de los suyos como la parte de un cuerpo que es cercenado, como una falta que no puede ignorarse, como un vacío que *debe* ser insoportable.

La autora de Antígona González recurre ella misma a la búsqueda, al desenterramiento y ensamblaje de fragmentos –de obras, relatos, la *numeralia*– en diversos soportes y formatos, *pedazos* que van configurando un espacio y un tiempo, el espacio del horror, en el tiempo presente, pedazos de una verdad no dicha, no reconocida, negada. La verdad de un dolor que nos acompaña y que al mismo tiempo ha sido erradicado, prohibido: un dolor del que no se habla. Dolor anestesiado por la recurrencia del dato: hoy desaparecieron cuatro, fueron levantados dos, se encontraron sus cuerpos en un

tiradero. Estamos frente a un montaje de textos de distinto orden que en sí mismos, en su diálogo, son el coro que revela la trama.

Archivo y acto documental

Uribe es una recolectora de palabras, de frases, que ensambla con cuidado extremo. Al final del texto que leemos, o de la obra que presenciamos como un monólogo, la autora nos muestra su caja de herramientas: las referencias, la investigación detrás del texto, que va tejiendo con igual capacidad representacional de la realidad: notas de periódicos, análisis del mito, reescrituras de este, o blogs dedicados a contar los muertos o los días de la desaparición del ser querido. Uribe conforma un *archivo* heterogéneo, un archivo que al revés que el archivo moderno, destinado a archivar la historia, generando una especie de memoria para el olvido, al ponerlo en palabras y escenificarlo en el sentido de la urgencia descrita más arriba, se convierte en lo que Bernasconi (2008) entiende como *acto documental*:

El sentido de archivo proviene del “*arkheion* griego: en primer lugar una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban” (Derrida, 1995: 10). Hoy el archivo se concibe como un arreglo socio técnico complejo conformado por una colección de artefactos más o menos organizados. (77)

Y más adelante:

[...] proponemos una comprensión del registro en el campo de los derechos humanos como *actos documentales*. Esto implica entenderlos como prácticas sociales, políticas morales y técnicas complejas (Trace, 2002: 152) capaces de conectar aquello que es visible o perceptible (una escena represiva) con aquello que es enunciado (un relato) (Foucault, 1970: 77, cursivas nuestras).

Lo que Bernasconi señala, en últimas, es la capacidad social manifestada y constituida en diferentes prácticas, para abrir el archivo y transformarlo en un acto documental.

Las dos obras analizadas llevan a cabo ese desplazamiento del archivo moderno a un archivo, diríamos, en resistencia, por negarse a ser archivado. Por negarse al olvido. En *Antígona* González esto se lleva al extremo:

la voz autoral es siempre la voz de otros. Al final, Uribe nos refiere en detalle de dónde han provenido las frases, qué tipo de archivo –de memoria– ha dispuesto para contarnos esta historia. Este “acto documental” combina distintos “artefactos de registro”. Se trata de una hipertextualidad que nos refiere a un ente heterogéneo en temporalidades y formatos, un ente que nos es común y que deviene contemporáneo gracias al trabajo de rescate, puesta en común, dialogismo. Así, el efecto logrado es que el hecho específico del daño o violencia –la desaparición de Tadeo, hermano de Antígona– sobre pasa su contexto de ocurrencia, es un hecho específico, al tiempo que no lo es, porque se inscribe en una maquinaria, una forma de operar del poder.

En *Antígonas tribunal de mujeres* el archivo, en cuanto objeto, se vuelve metonimia del cuerpo desaparecido; mas en su decadencia, en su pelea con el tiempo, en el desgaste de su materialidad termina siendo aquella ruina de la que nos habla María Zambrano: “como la traza de algo humano primero vencido y luego vencedor del paso del tiempo” (2012: 243).

Vale preguntarse qué significa aquí el objeto, cuando la madre porta la camisa del hijo, su juguete, el lápiz labial que le regaló y que atesora como si fuese depositario de una memoria que da certeza de la existencia del hijo, de su paso por la vida. ¿Qué clase de archivo es el objeto que viene a narrar? ¿se comporta como archivo? O como recuerda Marina Garcés sobre Merleu-Ponty:

[...] que la alteridad es más fácil de encontrar en los objetos que hemos inventado y utilizado que en el rostro del otro. Este huye fácilmente. Las cosas quedan disponibles aquí no como recursos, sino como interlocutoras de mundos que se hablan sin dialogar. En una sociedad en la que se habla tanto y de manera tan estúpida, a menudo encontramos en las cosas, naturales y artificiales, la inteligencia que las personas pensamos rehuir. (Garcés, 2016: 140)

Los objetos en *Antígonas tribunal de mujeres* no tienen la misma categoría, la alegoría de la muñeca rota no habita el mismo universo de los objetos personales que portan las madres; esto podría generar una tensión entre la idea de lo verdadero y lo ficticio, que, sin embargo, como aclaró Foucault:

La función de la filosofía consiste en delimitar lo real de la ilusión, la verdad de la mentira. Pero el teatro es un mundo



■ Viuda de guerra siendo transportada por su hijo. Kabul (Afganistán), 1996 | Foto: Paul Hansen

en el que no existe tal distinción. No tiene sentido preguntarse si el teatro es verdadero, si es real si es ilusorio o si es engañoso; solo por el hecho de plantear la cuestión desaparece el teatro (1999:149)

Lo importante aquí es generar mundos posibles que sean capaces de enunciar esa verdad fundamental que es en principio una verdad negada dentro del mundo de lo “real”.

Ambas obras comparten la intención documental, pero la misma cita de Antígona las ancla a una ficción, a una historia conocida, a un mito. Este escudo que les proporciona el clásico, les permite la enunciación de una verdad directa que no se ampara en las metáforas, una verdad llana, que nombra y acusa.

En *Antígonas tribunal de mujeres* podemos hablar de la construcción de un archivo comunitario que,

siguiendo la metodología de la creación colectiva, construye una narración mediante el acuerdo. Cada una de las mujeres aporta no solo su historia, sino su manera de narrar, de habitar el espacio, de escuchar. Es el director Carlos Satizábal quien finalmente orquesta estos fragmentos que van quedando y que conforman, en definitiva, la obra.

En el caso de *Antígona González*, el procedimiento es muy diferente: se compone de varias acciones de documentación, como es el caso del blog colectivo *Menos Días Aquí*, proyecto que forma parte del multiblog *Nuestra Aparente Rendición*⁹, coordinado por Rossana Reguillo y que funciona como una convocatoria abierta para:

Realizamos el conteo nacional de muertos por la violencia en México con información recabada en medios de información de todo el país. Nuestra función no es señalar cul-

pables, sino guardar memoria de todos nuestros muertos. Con respeto.¹⁰

Desde septiembre del 2010 hasta julio del 2016, al menos, ese conteo de muertos convoca a una serie de personas que recolectan historias y las archivan. Suman 58.611 relatos.

Otra fuente documental es *Antígona Gómez, no olvido porque no quiero*, bitácora electrónica de Diana Marcela Gómez, colombiana, dedicado a su padre desaparecido y muerto. De ahí Uribe toma la frase: “No quería ser una Antígona, pero me tocó”.

Estos archivos digitales, virtuales, vívidos, experienciales, se contraponen con textos como *El grito de Antígona* de Judith Butler (2001), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1997), “Antígona o la elección”, en *Fuegos* de Marguerite Yourcenar (1990), “La tumba de la perseverancia”, en *Imaginemos que la mujer no existe*, de Jean Copjec (2006), junto con el texto de Pablo Iglesias Turrión (2009).

Otro corpus de la autora Sara Uribe lo compone la compilación hecha por Rómulo E. Pianacci, *Antígona, una tragedia latinoamericana*, la obra de teatro *Antígona furiosa* de la argentina Griselda Gambaro (1986), así como la investigación de Iani del Rosario Moreno *La recontextualización de Antígona en el teatro argentino a partir de 1968*, el poema “Muerte”, de Harlod Pinter, y una serie importante de notas periodísticas y testimonios recolectados en diarios nacionales entre el 2008 y el 2012¹¹. En palabras de Uribe:

Antígona González es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas. (2012: 105)

La obra explica su origen, revela sus fuentes, en un vivo *acto de documentación*. Al hacerlo, va construyendo una comunidad:

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío. Quiero el descanso de los que buscan y el de los

que no han sido encontrados. Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí. (Uribe, 2012: 14)

Cristina Rivera Garza (2013) ha propuesto la noción de *necroescritura* como modo de trabajo escritural, en contra y frente al neoliberalismo y las subjetividades que produce. En ella la autoría se comunaliza, el archivo se convierte en *acto documental*, para recuperar el lenguaje y su capacidad de acción. Escribir como hacer algo con las palabras (Uribe, 2012), afectar, hacer mella, para no olvidar, para no desaparecer. Para religar. *Antígona González* y *Antígonas tribunal de mujeres* aparecen así como la promesa de una comunidad por venir, sustentada en la improbable traducción de mundos incommensurables.

La memoria como tarea colectiva de las dolientes

Antígona González es una voz comunitaria (política de texto) que funciona para la memoria colectiva y codifica la mitología de una urgencia, en la que se articula la narrativa del indescriptible dolor de a quienes se veja el luto:

Ana Franco Ortuño (2015)

Para la justicia, la memoria tiene que ver con el olvido que propone el Estado, la impunidad se vale del olvido, pero los cuerpos dolientes no pueden olvidar. En *Antígona González*, el olvido del Estado es *una segunda desaparición*. A la desaparición física –el acontecimiento– le sigue la perpetrada por el silencio; el olvido social que ratifica y vuelve más indigna la desaparición física. La segunda desaparición, la del silencio, nos condena a la soledad.

La acción de nombrar desde los que sobrevivimos se traduce en un actuar desde la urgencia de la restitución de la memoria, desde el impulso hacia la verdad, negada y obstaculizada por el Estado. Nombrar a quienes desaparecen, pero también a quienes buscan, a un mismo tiempo, en un acto de desapropiación. En un acto que colectiviza la propia acción de Antígona, es decir, Antígona como cualquiera, Antígona como muchas, “Antígona González”, “Antígona Gómez”, “Antígona Vélez”, “Antígona Oriental”... Antígonas, una colectividad, una legión, un ejército de buscado-

ras que en su conjunto conforman una *communitas* del dolor (Dieguez, 2016):

Antígona González, como dispositivo artístico de enunciación colectiva, es una apuesta de futuro para la reconstrucción de sujetos sociales vulnerados por entornos típicos del capitalismo actual. *Antígona González* no es una obra que represente los crímenes sino que se trata de un objeto artístico que moviliza a los sujetos sociales [...] Las coordenadas en la que surge la obra son el abandono del Estado, la despersonalización de los sujetos precarios, el régimen de excepción como una normalidad de lo político... (Cruz Arzábal, 2015: 331 y 332)

Memoria común y en colectivo, que las mujeres entre ellas van armando, el coro de *Tribunal de mujeres* establece esa delgada línea de continuidad, entre voces,

objetos, acciones que van conformando la memoria, memoria que solo se puede restituir en común.

El arte, teatro, implicado, ejerce el acto político de un estar-en común a través de un daño que nos implica –estar en común imbuidos en la imposibilidad y la negación del duelo–, y revela a Antígona en cada una de nosotras, en cuanto agentes de dignidad (Das: 2008). Esta posibilidad de comunidad afectiva y sensible aparece como potencia en un doble sentido: fuerza contra la maquinaria del silencio, posibilidad de otra comunidad:

De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir “tú me dueles” y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele. (Rivera Garza, 2015: 11)

La disputa por la justicia

¿Justicia? ¿Que si espero que se haga justicia? ¿En este país? Qué más quisiera yo que los responsables de que no estés aquí purgaran su condena. Pero ¿sabes? Lo desearía para que estando ahí en la cárcel no pudieran hacer daño a nadie más o al menos les fuera más difícil. Pero si me preguntas que si con eso consideraría saldada tu pérdida, la respuesta es no. Ni diez, ni veinte años, ni la cadena perpetua de nadie, ni siquiera la muerte de los que te hicieron esto me resarciría de tu ausencia.

Uribe (2012: 58)

Antígona González, la *Antígona* necesaria para el México de la guerra, en el país de las fosas y los desaparecidos, presenta una disputa por la ley (del padre, del Estado), una redefinición de la justicia, que pasa por desmontar la maquinaria del horror, no por vencerla. Frente al reconocimiento de lo irremediable de la pérdida, el único proceso de sanación posible radica ahí donde la justicia nos muestra distintas:

Yo lo que deseo es lo imposible: que pare la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, los que nos han vendido siempre al mejor postor, pudieran estar en nuestros zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas



■ Homenaje a las víctimas de la Comuna 13 en la fosa común “La Escombrera”. Medellín (Colombia), 2015 | Tomada de: *El Espectador*. Foto: Raúl Arboleda - AFP



■ Homenaje a las víctimas de la comuna 13 en la “La Escombrera”, fosa común. Medellín (Colombia), 2015
Foto: Raúl Arboleda - AFP. Tomada de: La FM

aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo. (Uribe, 2012: 59)

Una justicia que reconoce a los otros, a esos que “nos han vendido siempre al mejor postor”, como seres humanos, como cuerpos capaces también de dolerse. Se trata de una justicia fundada en una ética del reconocimiento, incluso del perpetrador, como una vida vulnerable, alguien capaz de dolerse (ponerse en los zapatos de sus víctimas). Una justicia sin chivos expiatorios, sin maniqueísmo, solo ella sería capaz de parar la guerra.

En el caso de *Tribunal de mujeres*, como su título lo indica, toda la puesta en escena es un juicio, es el señalamiento de que los tribunales y la estructura jurídica no son suficientes, no son lo que estas mujeres-antígonas persiguen. En este caso, se dibuja la traza de una justicia que nos podemos dar entre nosotras, la idea de la justicia como reparación y, en el fondo, el horizonte de la paz.

Judith Butler en *Vida precaria* (2004) considera que la vulnerabilidad del cuerpo nos hace comunes y que el dolor puede articularse como recurso político. Sin em-

bargo, hay “cuerpos” a los que se niega su existencia en el discurso público, de ahí que haya muertes que ofenden o cuyo duelo no puede expresarse públicamente, lo que conlleva una suerte de “deshumanización”.

Según Erika Soto Moreno (2010):

... pensar que, tal vez, la legalidad a que se refiere Butler sea de una naturaleza diferente a la conocida hasta hoy, una legalidad que no esté basada en lo universal, lo general, las normas universalizables. Ello hace que sea relevante remitirnos de nuevo a Derrida y recordar que, de acuerdo con él, “la justicia debe [...] dictar un respeto sin regla y sin conceptos, un respeto infinito por la singularidad”.¹²

A diferencia del derecho, que trabaja con lo calculable, con la subsunción de casos particulares a leyes,

... la justicia es incalculable, exige que se calcule con lo incalculable; y las experiencias aporéticas son experiencias tan improbables como necesarias de la justicia, es decir, momentos en que la decisión entre lo justo y lo injusto no está jamás asegurada por una regla.¹³

La singularidad del otro, representada tanto por *Antígona González* como por *Antígonas*, *Tribunal de*

mujeres, reclama, pues, una indecibilidad que es inherente a la justicia, más allá de la tranquilizadora presencia de las normas, y que abriría, para Butler, una puerta a esa legalidad alternativa.

A manera de conclusiones

¿Qué subjetividad movilizan *Antígona González* y *Antígonas. Tribunal de mujeres*? ¿Cómo perder el miedo? ¿Cómo seguir buscando, buscándonos?

Las Antígonas hoy presentes en el devenir contemporáneo de México y Colombia no mueren, no han cumplido con su cometido: encontrar a su hermano, encontrar a sus hijos. Tienen que ver con la construcción de otros marcos de inteligibilidad de la vida y su fragilidad, de la justicia, y conforman otro tipo de comunidad.

¿Qué pulsión mantiene viva a estas dos Antígonas referidas acá? La primera nos dice: “nos han arrebatado la vida y seguimos vivas, pero sin miedo” (*Tribunal de Mujeres*). La segunda nos dice:

... por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que, si te olvido, un solo día bastará para que te desvanezcas. (Uribe, 2012: 39)

El miedo solo es posible perderlo en colectivo. Juntas somos más fuertes, nos dicen las mujeres organizadas. Ambas obras refieren cómo las mujeres han construido colectividades que las han fortalecido: a unas las vemos en escena, ellas están ahí, representando lo que han vivido, trayendo a escena los objetos reales, representando el vacío real, *re-presentando* no solo el dolor y la exigencia de la restitución, sino también la fuerza de la resistencia y la rebeldía. A la otra la vemos en el *acto documental* que refiere esas colectividades y construye a la vez una nueva comunidad –la del relato, la de lo dicho, la del trabajo del recuento–.

El poder de estas dos obras radica sobre todo en su manera de hacerse en colectivo y seguir ampliando esa noción de un dolor común, que nos impele a la acción: la acción de nombrar, de no olvidar, de exorcizar el miedo. Para ello, utilizan distintos archivos: *Tribunal de mujeres*, el de los objetos, que *re-presentan* a los

muertos y desaparecidos, objetos que vibran con el recuerdo de las madres y que nos hacen verlos, sentirlos; *Antígona González*, el archivo documental fragmentario, mezclando testimonios, otras Antígonas, ensayos teóricos, voces que van generando sentido. Ambos archivos nos devuelven la verdad, una verdad otra, que tiene pliegues y dimensiones vividas y sentidas, una verdad que nos afecta. Es esa verdad la que sustenta y reclama otra justicia, la que se construye al hacer lo imposible: detener la guerra.

Epílogo

Dentro del campo de las ciencias sociales, es urgente darle un lugar a los procesos artísticos en los cruentos escenarios sociales en que impera la falta de justicia y el tratamiento necropolítico de los cuerpos precarizados. Más allá de poder afirmar o cuestionar la importancia del arte en los oscuros tiempos que vivimos, consideramos que estos gestos, estas *Antigonías*, quieren producir afectos, se instalan en el *ser-con otro*, con el fin último de entendernos como comunidad posible.

En este sentido, devuelven al teatro su carácter ritual y lo actualizan, habilitando su función en la restitución de la conciencia de la vulnerabilidad propia y del otro, abriendo espacios que exponen el duelo y su imposibilidad individual. El espacio que puede abrir el teatro para dar agencia a la minoría –como la *potencia de un devenir* deleuzeano¹⁴– es sin duda donde se juega su posibilidad política. Pensar sobre estas cuestiones desde las ciencias sociales, con una perspectiva que proviene del arte teatral constituye, sin duda, un acercamiento plural a la representación de *la verdad*. Antígona retorna al imaginario colectivo frente a las urgencias del presente. La necesidad de parar la guerra, “una guerra que no es nuestra guerra”; la necesidad de instituir colectivamente otra noción de justicia. Parar la guerra, la violencia, y renovar la noción de justicia dependen de romper el silencio, negarse a la represión del dolor, romper el miedo. La necesidad de simbolizar un orden no patriarcal, no capitalista, donde esas violencias no existan, pasa por reclamar el retorno de los cuerpos desaparecidos y su derecho a la sepultura. Todo ello hace a Antígona portadora de un sentido y de un actuar que el tiempo ha legitimado.

Notas

1. En una primera fase de la investigación se realizó un catastro de las reescrituras de Antígona desde los años cincuenta hasta la fecha, considerando todos los textos que nos fue posible encontrar: publicados, inéditos o llevados a escena. Como resultado consignamos alrededor de 60 Antígonas latinoamericanas, las cuales fueron rastreadas en libros, revistas de teatro, sitios web, entre otros. Algunas de ellas fueron obtenidas directamente de los/las autoras cuando los textos permanecían inéditos. También consignamos los blogs que hacen presencia desde la figura de Antígona.
2. Nos referimos al *teatro político* que se tipifica desde la óptica marxista y que tuvo una presencia muy importante en América Latina en el siglo XX.
3. Véase el artículo de Javiera Núñez, “La Antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia”, en: *Revista Alpha 50*. En esta línea se encuentran las obras: *Antígona en el infierno* de Rolando Steiner (Nicaragua, 1958); *Antígona* de Sarina Helfgot (Perú, 1964); *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968) y *Antígona* de José Gabriel Núñez (Venezuela, 1978), entre otras.
4. Horacio González (2020) refiere este pequeño artículo a la situación de la pandemia como un contexto que deja al desnudo la contradicción central del modo de vida capitalista: la producción o la vida; la ganancia y la acumulación o el cuidado de la vida. Esto que ha puesto de relieve la pandemia a escala mundial, recuperando de la discusión que los filósofos pusieron en la mesa pública, la postura tan criticada de Agamben contra la militarización del cuidado de la vida: “El cuidado intenso de las vidas no debe ser ni una rutina, ni una estadística ni un patrullaje. Debe tener también su economía política, su proyecto de distribución de responsabilidades colectivas, su plan maestro para el habitar, el educar, el curar y el vivir, que es la escucha para estar activos ante los legados culturales. Lo que Agamben quiere decir —lo interpreto y lo suavizo— es que si perdemos el cuidado más hondo, el del abrazo y la visita a nuestros muertos, esto es, el tema de las grandes leyendas de la humanidad, nos será más difícil el rudo debate con los mercaderes de la muerte estadística, que como parece abstracta, la consideran como la cuota necesaria para seguir dominando el mundo”.
5. Véase el registro de la puesta en escena en <<https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0>>.
6. “Positivo” es una figura retórica utilizada en la jerga militar para designar el éxito en una misión. “falso positivo” refiere al fracaso de esta.
7. Véase <<https://www.semana.com/nacion/articulo/falsos-positivos-mortales/95607-3>>.
8. Véase <<http://corporacioncolombianadeteatro.com/producto/antigonas-tribunal-de-mujeres/>>.
9. Véase <www.nuestraparaenterencion.com>. Encontramos ahí reunidos los blogs de Lydia Cacho, Diego Osorno, San Juana Martínez, Marcela Turati y el sitio de *Periodistas de a pie*, entre otros.
10. Declaración de inicio del blog *Menos días aquí*.
11. “Narcoviolencia, en la ruta de la muerte”, de San Juana Martínez publicado en *La Jornada* el 17 de abril del 2011, referido a testimonios de mujeres entre 41 y 83 años de San Fernando; “Los desaparecidos”, nota del *Diario de Coahuila* del 10 de agosto del 2008; “Pagaron rescate pero no sabrán nada de Rodolfo”, *El Universal*, 15 de abril del 2011; “Vale más saber lo que sea”, nota de San Juana Martínez del 24 de abril del 2011 en *La Jornada*; “Una foto, lo que quedó de Jaime”, testimonio de Guadalupe Hernández en *El Universal*, 15 de abril del 2011; “San Fernando, en agonía por el narco”, nota de Marcos Muedano, *El Universal*, 8 de mayo del 2011; testimonios de sobrevivientes de la masacre de Tamaulipas recopilados en “Con desolación y sin anestesia”, de Carlos Marín en *El Asalto a la Razón*, 4 de noviembre del 2011; y “Claman por sus familiares desaparecidos en Coahuila”, *El Universal*, 7 de agosto del 2012.
12. Referencia de la autora a Derrida (1999: 88).
13. Referencia de la autora a Derrida (1997: 39).
14. “La conciencia, la toma de conciencia es una gran potencia, pero no está hecha para las soluciones ni para las interpretaciones [...] por debajo de la ambición de las formulas, existe la más modesta apreciación de lo que podría ser un teatro revolucionario, una simple potencialidad amorosa, un elemento para un nuevo devenir de la conciencia (Deleuze, 2003: 101-102).

Referencias bibliográficas

1. BAUMAN, Zigmunt, 2005, *Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias*, Buenos Aires, Paidós.
2. BERNASCONI, Oriana, 2018, “Del archivo como tecnología de control al acto documental como tecnología de resistencia”, en: *Cuadernos de Teoría Social*, Vol. 4, No. 7, pp. 68-87.
3. BUTLER, Judith, 2001, *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure Editorial.
4. BUTLER, Judith, 2004, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
5. COPJEC, Jean, 2006, “La tumba de la perseverancia: sobre Antígona”, en: *Imaginemos que la mujer no existe*, México, FCE.
6. CRUZ ARZABAL, Roberto, 2015, “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona* González de Sara Uribe”, en Mónica Quijano y

- Héctor Fernando Vizcarra, *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras/Bonilla Artigas, pp. 315-335.
7. DAS, Veena, 2008, *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Instituto CES, Colección Lecturas CES.
 8. DELEUZE, Gilles, 2003, *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur.
 9. DERRIDA, Jacques, *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos, 1997
 10. DERRIDA, Jacques, 1999, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones.
 11. DIARIO DE COAHUILA, 2008, “Los desaparecidos”, 10 de agosto.
 12. ECHEVERRÍA, Bolívar, 2001, *Definición de la cultura*, México, FCE-Ithaca.
 13. EL UNIVERSAL, 2011a, “Pagaron rescate pero no sabrán nada de Rodolfo”, 15 de abril.
 14. EL UNIVERSAL, 2011b, “Una foto, lo que quedó de Jaime”, 2011, en: *El Universal*, 15 de abril.
 15. EL UNIVERSAL, 2012, “Claman por sus familiares desaparecidos en Coahuila”, 7 de agosto.
 16. FOUCAULT, Michel, 1999, “La escena de la filosofía”, en: *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, pp. 149-174.
 17. FRANCO ORTUÑO, Ana, 2018, “Poéticas de la negatividad”, en: *Periódico de Poesía*, Vol. 10, No. 106, s. p.
 18. GARCÉS, Marina, 2016, *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.
 19. GATTI, Gabriel, 2006, “Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)”, en: *Confines*, Vol. 2, No. 4, pp. 27-38.
 20. GONZÁLEZ, Horacio, 2020, “Antígona. La inhibición de acompañar a los familiares en velorios y entierros”, en: *Página 12*, 23 de abril, tomado de: <<https://www.pagina12.com.ar/261547-antigona>>.
 21. GRÜNER, Eduardo, 2005, “La tragedia, o el fundamento perdido de lo político”, en: Atilio Boron y Álvaro Da Vita (comps.), *Teoría y filosofía política. La recuperación de los clásicos en el debate latinoamericano*, Buenos Aires, Paidós, pp. 13-50.
 22. IGLESIAS TURRIÓN, Pablo, 2009, “Los muros de Tebas. La política como decisión sobre la vida o Agamben contra Agamben”, en: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 24.
 23. MARÍN, Carlos, 2011, “Con desolación y sin anestesia”, en: *El Asalto a la Razón*, 4 de noviembre.
 24. MARTÍNEZ, Sanjuana, 2011a, “Narcoviolencia, en la ruta de la muerte”, en: *La Jornada*, 17 de abril.
 25. MARTÍNEZ, Sanjuana, 2011b, “Vale más saber lo que sea”, en: *La Jornada*, 24 de abril.
 26. MUEDANO, Marcos, 2011, “San Fernando, en agonía por el narco”, en: *El Universal*, 8 de mayo.
 27. MBEMBE, Achille, 2012, “Necropolítica. Una revisión crítica”, en: Helena Chávez McGregor (curadora), *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, México, MUAC, pp. 130-139.
 28. MENOS DÍAS AQUÍ Proyecto colectivo. *Contamos muertes por violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz* [blog], tomado de: <<http://menosdiasaqui.blogspot.com>>.
 29. NUESTRA Aparente rendición, s. f., tomado de: <<http://nuestraaparenterendicion.com/>>.
 30. PIANACCI, Rómulo E., 2008, *Antígona: Una tragedia latinoamericana*, Irvine, California, Ediciones de Gestos
 31. PIANACCI, Rómulo E., 2015, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada.
 32. RIVERA GARZA, Cristina, 2013, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, México, Tusquets.
 33. RIVERA GARZA, Cristina, 2015, *Dolerse: Textos desde un país herido*, México, Surplus.
 34. SOTO MORENO, Erika, 2010, “El grito de Antígona. En torno a los límites de la comunidad”, en: *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, No. 43, pp. 503-518.
 35. STEINER, George, 1987, *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona, Gedisa.
 36. URIBE, Sara, 2012, *Antígona González*, Oaxaca, Sur.
 37. VILLEDA, Karen, 2017, ““¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” Diálogo con Sara Uribe”, en: *Nexos*, 16 de febrero, tomado de: <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=12147>>
 38. YOURCENAR, Marguerite, 1990, *Feux*, París, Gallimard.
 39. ZAMBRANO, María, 2012, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica.



- Mural con la leyenda "Gana premios" en la ciudad de Bujumbura, epicentro de fuertes ataques a la población civil. Bujumbura (Burundi), 2015 | Foto: Phil Hatcher-Moore