

# **CIHUATLÁN: ANTÍGONAS DE SANTA MARTHA: TROPIEZOS Y TRASPIÉS DE ANTÍGONA EN PRISIÓN<sup>1</sup>**

**Marisa Belausteguigoitia Rius**

Universidad Nacional Autónoma de México

1→ An English translation of this article is available for free download at [www.lapes.org](http://www.lapes.org); a tradução deste artigo para o português está disponível gratuitamente para download em [www.lapes.org](http://www.lapes.org).

**CREONTE** (Dirigiéndose a Antígona.): ¿Conocías prohibición que yo había promulgado? Contesta claramente.

**ANTÍGONA** (Levanta la cabeza y mira a Creonte.): La conocía. ¿Podía ignorarla? Fue públicamente proclamada.

**CREONTE**: ¿Y has osado, a pesar de ello, desobedecer mis órdenes?

**ANTÍGONA**: Sí, porque no es Zeus quien ha promulgado para mí esta prohibición... No son de hoy ni ayer esas leyes; existen desde siempre y nadie sabe a qué tiempos se remontan... Sabía muy bien, aun antes de tu decreto, que tenía que morir... hubiera sido inmenso mi pesar si hubiese tolerado que el cuerpo del hijo de mi madre, después de su muerte, quedase sin sepultura.

– *Antígona*<sup>2</sup>

Durante el otoño del 2017, *Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*, proyecto de investigación/acción que dirijo, basado en la UNAM en la Ciudad de México, llevamos a cabo un trabajo de relectura del texto *Antígona* de Sófocles, con un conjunto de mujeres presas con el fin de crear un cortometraje.<sup>3</sup>

Este ensayo tiene como finalidad analizar esta relectura, en particular su apropiación desde una prisión de mujeres de la Ciudad de México, el Centro Femenil de Reinserción Social (CEFERSO) de Santa Martha Acatitla, en la alcaldía de Iztapalapa. Plantea las estrategias con que dicha tragedia ha sido releída y visualizada por mujeres presas, con el fin de transmitir sus demandas y hacer escuchar sus

2 → Sófocles, *Antígona* (Santiago de Chile: Pehuén editores, 2001), 12.

3 → *Mujeres en Espiral*, proyecto que dirijo desde su creación en 2008, es una iniciativa académica, interdisciplinaria y de intervención en el sistema jurídico y penitenciario mexicano y global del sur, a partir de prácticas artísticas, pedagógicas y jurídicas con mujeres en reclusión. Desde 2008 hemos creado con las mujeres en prisión murales, fanzines, video fanzines, documentales, cortometrajes, recetarios de cocina y diccionarios caneros, poesía y narrativa visual. Desde el área jurídica amparos, beneficios, amicus curiae y tres de nuestros casos siendo procesados en la SCJN, como litigio estratégico. Hemos formado pedagogas, profesionales en ciencia política, sociología, y antropología, en historia del arte y prácticas artísticas y sobre todo abogados sensibles a la condición penitenciaria y los procesos jurídicos de mujeres presas desde una perspectiva de género.

voces vía un cortometraje titulado *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*.<sup>4</sup>

A partir de la producción de dicho cortometraje intento analizar las derivas del descenso de Antígona al sur, al colocarla en dos de los escenarios más representativos de una América Latina desigual y a la vez en lucha persistente por la equidad y la justicia social: la cárcel (sistema penitenciario) y la academia (sistema público universitario), dos espacios contrastantes pero estratégicos para la construcción de la democracia y la justicia social en México.

Divido este ensayo en tres secciones. En la primera “La universidad y la cárcel: Pedagogías del tropiezo y el zigzag”, sitúo el proyecto que da lugar a la intervención de la universidad en la prisión, e introduzco el proceso pedagógico que nos permitió la relectura de la tragedia desde una prisión de mujeres. Llamo a este proceso *pedagogías del traspie*, del *tropiezo* o del *zigzag*, debido al tipo de maniobras oblicuas que las mujeres desarrollan durante la lectura de *Antígona* de Sófocles.

En la segunda sección “Atravesar el cuerpo, meter la lengua: Lecturas tambaleantes, al traspie y en zigzag”, atiendo al grito y al llamado de *Antígona*, como gesto fundacional de la tragedia. Durante el trabajo en prisión, el grito de las mujeres presas pasa de ser un lamento, a convertirse en un llamado, una protesta que urge a replantear las relaciones de poder involucradas en las tareas de cuidado que ofrecen las mujeres en el ámbito familiar y social, y en relación a las estructuras jurídicas y criminales. En esta sección analizo también las formas en que el cuerpo y la lengua de las presas, interrumpe, se “atraviesa”<sup>5</sup> y construye contornos de una Antígona que muy bien podríamos calificar como latinoamericana. En este sentido, podemos afirmar con Moira Fradinger, que la tragedia de Antígona es una de las más traducidas, representadas, reescritas y releídas en el mundo y en particular en Latinoamérica. Sobre todo, durante la segunda mitad del siglo XX y a partir de los golpes de estado, dictaduras y regímenes autoritarios

4 → Agradezco a Moira Fradinger una lectura cuidadosísima de este texto y sus valiosas sugerencias.

5 → Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987), 3.

surgidos en Latinoamérica. Los temas de la desobediencia al estado, la obediencia a las leyes de la sangre y la familia, la reclusión en la cueva (encarcelamiento), el castigo excesivo a las mujeres y la imparables búsqueda de una digna sepultura de los cuerpos de desaparecidos, por las mujeres (madres, hermanas, tías y esposas) han sido releídos y utilizados narrativa, pedagógica y políticamente en Perú, México, Argentina, Bolivia, Uruguay, Cuba, Brasil, Puerto Rico y prácticamente toda la región latinoamericana.

La tercera sección “Traspiés: Estrategias de interrupción e irrupción del otro en el texto original”, aborda las estrategias de lectura y apropiación entendidas como irrupciones en el texto, como una serie de interrupciones y tropiezos con el original. En contraste con las previstas y esperadas *notas al pie*, surgen las notas al traspié como estrategias que resultan de una lectura en *zigzag* y a *tropiezos* de *Antígona* de Sófocles por parte de un grupo de mujeres presas caracterizado por la “deslengua” y la “mala educación” en un espacio iletrado y marginal como la cárcel.

Mi interés es dejar ver las costuras y las fronteras de un trabajo académico/activista inclinado a la apropiación de la tragedia de *Antígona* por las mujeres presas, a partir justamente de los deslices, tropiezos y traspiés de estas mujeres deficitarias, en la lectura de *Antígona* de Sófocles. Para ello utilizo a autores tales como Gloria Anzaldúa, Walter Kohan, Edward Said, Diana Taylor, Pedro Lemebel, Jaques Rancière, Dolores Juliano, Jean Franco, Antonio Cornejo Polar, Bolívar Echeverría y Moira Fradinger entre los más importantes.

## I. LA UNIVERSIDAD Y LA CÁRCEL: PEDAGOGÍAS DEL TROPIEZO Y EL ZIGZAG

En este apartado me centraré en demostrar las formas en que la tragedia de *Antígona* es desviada al sur y releída en las aulas extendidas de una academia que se inclina a las urgencias sociales. Esta precipitación, representa una pendiente hacia el otro tan pronunciada que sólo puede ser deambulada en zigzag. La lectura de la tragedia de *Antígona* desde esta pedagogía no lineal, posibilita salir del espacio de

lo propiamente académico y descender oblicuamente hacia las fronteras que permitan hacer visible lo desaparecido y articular miradas, relaciones, acciones y textos para reconstruir identidades y políticas otras, que puedan ser escuchadas y atendidas.

El zigzag refiere a ese movimiento quebrado que denota un cambio de ritmo, que no se sostiene ni directo, ni recto en lo que toca a la lectura de textos literarios o académicos por las mujeres presas. Pedro Lemebel hablaba de no hacer frente, sino hacer perfil, refiriéndose a un mirar quebrado - no directo - inclinado, de perfil al texto, lo que impulsa la generación de un conocimiento ambulante, de múltiples pliegues.<sup>6</sup> La mirada indirecta y perfil (muy frecuente en la cárcel), tiene que ver con dilemas de la visibilidad en espacios extremadamente vigilados, como lo es la prisión. La mirada directa y franca puede poner en riesgo al sujeto que ve y que sabe lo que ve, pero no dice que sabe. La idea de nuestras pedagogías en zigzag es justamente producir la expresión desde esa mirada oblicua, ese saber invisibilizado, precipitado y urgente.

Esta localización sinuosa y de perfil frente a textos clásicos y hegemónicos deja ver una estrategia latinoamericana, que al decir de Josefina Ludmer, trabaja estratégicamente su posicionamiento subalterno frente a las relaciones de poder desfavorables para el sujeto subalterno. El sujeto en prisión desarrolla su saber a partir de la negación del mismo (“saber sobre el no decir” o “decir sobre el no

6 → Es necesario teorizar sobre estos ángulos de desviación de la mirada: mirar de reojo, en zigzag, de abajo para arriba, con la mirada cabizbaja (Ayra Carrión, “La mirada cabizbaja: una escena de la violencia geológica-política en Neltume,” en *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*, ed. Rita Ferrer (Chile: Ediciones Revista ATLAS, 2016)). Tomo la noción de *perfil*, *mirar quebrado* y *zigzag* de Pedro Lemebel, como miradas que marcan el sur. Lemebel nos ayuda a poner de manifiesto un estado de incertidumbre proveniente del corazón de los atravesados, estos sujetos decididos al cruce y a la interrupción. La mirada en zigzag planteada por Pedro Lemebel, señala el mirar desde una inclinación (o giro) que permita hacer visible lo desaparecido y articular miradas, acciones y textos para reconstruir identidades y políticas. Para más sobre maniobras esquivas y zigzagueantes ver Pedro Lemebel, *Loco Afán* (México: Editorial Planeta, 2009), 166-67. Ver también el artículo de Jorge Díaz, “Imagen colonizadora/Imagen refractaria. Una crítica a las metodologías extractivistas de la academia del performance,” en *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*, ed. Rita Ferrer (Chile: Ediciones Revista ATLAS, 2016).

saber”<sup>7</sup>) lo cual implica una academia que zigzaguea, que desvía y hasta suspende la linealidad de la razón y la disciplina como motor principal. Se aloja así en las fronteras de las disciplinas académicas y las prácticas universitarias, en sus recovecos y límites.

Según Rancière, en su texto *En los bordes de lo político* son los límites los que logran el contacto entre diferentes, es allí donde reside la política como la posibilidad del contacto y del pacto con el otro.<sup>8</sup> Particularmente importante es la lectura de la tragedia que llevan a cabo mujeres presas, algunas de ellas iletradas, otras de ellas hablantes del náhuatl y otras lenguas indígenas, casi todas madres y en su mayoría con secundaria sin terminar. Esas enunciaciones “deslenguadas” (mal-dichas, mal-ditas), producen escenas y personajes que transforman la trama de la tragedia y los contornos de *Antígona* convirtiéndola en agente de transformación de los contratos entre estado y sujeto. Para ello contaré (como un dar cuenta y un enumerar) de siete estrategias visuales, corporales y narrativas con las que las mujeres presas atravesaron el texto a partir de formas de apropiación – en zigzag y a tropiezos – de su realidad.

## II. ATRAVESAR EL CUERPO, METER LA LENGUA: LECTURAS TAMBALEANTES, AL TRASPIÉ Y EN ZIGZAG

En lo que sigue pretendo analizar las estrategias de interrupción e intervención en el texto, entendidos como tropiezos, traspies y movidas en zigzag. Para poder leer desde el grito, el ruido y el barullo persistentes en la cárcel, requerimos operaciones en zigzag, que rompan la linealidad y disciplinamiento tanto de la academia como de la prisión. Una forma de la ruptura se da al invertir la topología de la cita y redirigir lo que se entiende por conocimiento legítimo; de la nota al pie, a la cita al traspie.

Las citas al pie fundamentan el saber en lo que se considera voz autorizada, la que cancela el ruido y el barullo y acredita el saber

7 → Josefina Ludmer, “Las Tretas del Débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985), 48, 52.

8 → Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*, trans. Alejandro Madrid (Buenos Aires: La Cebra, 2007).

autorizado; las citas al *traspie* son capaces de validar las voces no autorizadas y los archivos imprevistos (no solo por la academia, sino por un saber racional moderno). Aludo así a un concepto que sea capaz de acoger el ruido para intentar leer desde abajo, desde el lugar del sujeto que lo produce: un espacio bullicioso y desautorizado. Las notas y llamados al *traspie* tienen la función, como en la cita, de llamar a otros saberes, expertos, reconocidos o colindantes – a veces cotidianos – que dan autoridad y lugar al texto.

Bolívar Echeverría traduce esto como un acto descolonial, un contacto – roce/rajada – con la modernidad desde el sur. Este contacto con la modernidad, según Bolívar Echeverría, no representa un programa de vida adoptado por esos otros, sino que parece más bien una fatalidad o un destino incuestionable – trágico – al que someternos.<sup>9</sup> La mirada de perfil, el tropiezo o traspie y el zigzag es la forma en que el “sur” rehúsa esa modernidad que lo devasta, esa que proviene del capitalismo acendrado, el patriarcado violento y racista. Una forma de resistir esta modernidad es introducir la lógica del desvío o del secreto, vía lo indescifrable o caótico; es decir como ruido irreconocible.<sup>10</sup>

Las citas al traspie parten de una pedagogía del ensayo-error, la errancia – el movimiento oblicuo y en zigzag – y de una aproximación desde la ignorancia estratégica. Lacan habla de ignorancia docta, Walter Kohan retoma esta propuesta, interpretándola como un “como sí” ..., de actuar como si no supiéramos, una especie de pedagogía de una ignorancia que sabe: como si cada intento fuera nuevo, como si los fallos no contaran. Se juega así algo del orden de lo que es imprescindible eludir, para continuar un proceso. Sabemos que algo sucedió, se reconoce el evento, pero aun así se continúa, “como si”

9 → Bolívar Echeverría, “Imágenes de la ‘blanquitud’” en Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, y Pablo Lazo Briones, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen* (México: Siglo XXI, 2007).

10 → Para más en torno a la lógica del secreto como maniobra descolonial tomé la conferencia de Rian Lozano “Maniobrar la Ausencia,” presentado en el Coloquio *Pedagogies of Art and Violence in the Americas*, 26-29 de abril, 2019, en el King Juan Carlos I of Spain Center, New York University. Para elaborar en torno al acto de rehusar como resistencia ver Eve Tuck y Wayne Yang, “R. Words: Refusing Research”, en *Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*, eds. Django Paris and Maisha T. Winn (Los Angeles: SAGE, 2013), 223-248.

nada.<sup>11</sup> Estos tropiezos incorporan al texto principal el saber adquirido desde el desliz, la interrupción y el desvío. Atender al traspíe nos obliga a interrumpir el texto leído, zigzagueamos, nos tambaleamos, tropezamos: erramos. Walter Kohan, lo plantea de la siguiente manera:

El errante es el que se juega el cuerpo en el encuentro con otros cuerpos, el que, en su pensamiento, en sus escritos, se juega corporalmente la vida para cambiar la vida, para interrumpir la vida donde no es vida, para permitir el nacimiento de una vida otra, nueva, inexistente hasta el presente.<sup>12</sup>

Las citas al traspíe incorporan al texto principal el saber adquirido desde el tropiezo, (desliz, interrupción, desvío). La cita al traspíe consiste en una cita-encuentro, que vincula el texto original con algo del orden de lo presente, lo actual y lo local de sujetos al límite de la modernidad. Se trata de validar el saber que proviene del ruido (el eco, la gritería, las exclamaciones, los murmullos, el barullo) donde es incomprendible el mensaje. Atender al traspíe nos obliga a interrumpir el texto leído, nos desviamos, erramos. Esta maniobra nos permite incluir en la producción del corto, tanto las vacilaciones como los tropiezos y “resbalones”, que se sucedieron durante las lecturas de textos en prisión, derivados de la Antígona original de Sófocles en su descenso al sur tales como *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro y *Antígona González* de Sara Uribe.<sup>13</sup>

Un ejemplo de esto es el traspíe en el texto *Antígona González* de Sara Uribe, quien desplaza la voz de Antígona, en la tragedia de Sófocles a la de Sandra Muñoz, quien busca enterrar a su hermano desaparecido en Tampico. “Soy Sandra Muñoz. Vivo en Tampico,

11 → Así lo describe Walter Kohan “...comenzando casi siempre de nuevo, como si cada estación, cada ciudad, cada etapa de sus viajes significaría volver todo al inicio. Como si cada escuela abierta fuera la primera escuela, como si cada día entrando a una escuela fuera la primera entrada a una escuela.” Walter Kohan, *El Maestro Inventor: Simón Rodríguez* (Caracas: Ediciones del Solar, 2016), 69. Las cursivas son mías.

12 → Ibid.

13 → Griselda Gambaro, *Antígona Furiosa* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997); Sara Uribe, *Antígona González* (Los Angeles: Les Figueas Press, 2016).

Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío. Quiero el descanso de los que buscan y de los que no han sido encontrados. Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí!”<sup>14</sup>

Una lectura de un clásico, desde esta lógica pedagógica en zigzag, demanda la apropiación del texto “original” desde las políticas y las epistemologías del lugar (desde el sur). Esto nos permitió intervenir el texto clásico, a partir de la única forma en que Žižek (tomando de Benjamin) señala como posible: generar el producto químico, la tinta, que permite que la película original se deleve. Esto da lugar al descubrimiento del original por el advenedizo, como una lectura desde el descenso, al entender el texto como abierto a la interpretación, como si su poder sólo se pudiera develar en el futuro, cuando en manos de los lectores. Veamos:

Una cosa es segura: el único modo de ser fiel a una obra clásica es asumir ese riesgo; evitarlo, manteniéndose fiel a la letra de la tradición, es la forma más segura de traicionar el espíritu de la pieza. Dicho de otro modo, la única forma de mantener viva una obra clásica es tratarla como si fuese una obra «abierta», orientada permanentemente hacia el futuro, o, por usar una metáfora empleada por Walter Benjamin, actuar como si la obra clásica fuera una película cuyo revelador solo ha sido inventado con posterioridad, de manera que únicamente en la actualidad podemos obtener la imagen completa.<sup>15</sup>

Esta maniobra especial, derivada de la cita al pie, dando pie, abriendo a autores y experiencias no hegemónicas, construyó formas de leer llenas de interrupciones, una lectura con costuras y tropezada, tambaleante: un verdadero avance a punto de traspíes.<sup>16</sup> La vacilación

14 → Uribe, *Antígona González*, 8.

15 → Slavoj Žižek, *Antígona*, trans. Francisco López Martín (Madrid: Ediciones Akal, 2017), 8-9.

16 → Jorge Huertas en su *Antígonas: Linaje de Hembras* habla de la acción de Antígona como la una serie de tropiezos: “Aquí está, hermanas mías, resumida en la letra apretada de pocos artículos una larga historia de lucha, tropiezos y esperanzas.” Jorge Huertas, *Antígonas: Linaje de Hembras* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002), 28.

con respecto al original, paradójicamente hospedó los diferentes llamados que inscribieron cierta corporalización de la presencia,<sup>17</sup> que incluyeron la experiencia, el conocimiento y los saberes de estos cuerpos detenidos y reclusos. Así lo plantea el siguiente tropiezo de Sara Uribe con la tragedia original: “¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras? ¿...qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas? No quería ser una Antígona...pero me tocó”.<sup>18</sup>

Así en nuestras clases en la universidad y desde estas pedagogías oblicuas hemos generado encuentros (tropiezos) inesperados de experiencias personales de las presas con conceptos académicos. En clase con las estudiantes invitadas al proyecto cinematográfico *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*, de revisión de *Antígona* desde el sur, leímos a Foucault siendo intervenido por Ann Stoller, a Gloria Anzaldúa interrumpiendo Octavio Paz, a Chela Sandoval tropezándose con Jacques Lacan; a Rivera Cusicanqui, o María Lugones irrumpiendo en los textos autores decoloniales críticos (Dussel, Quijano, Mignolo) de la modernidad.

De lo que se trata es de interrumpir la academia y canon hegemónicos, con autoras que lo desvían y reubican y paralelamente producen errancias y desvíos en la disciplina carcelaria y académica. Así, cada vez que citamos a un intelectual académico reconocido, nos tropezamos con su doble o sombra “detenido” en ocasiones la nota al pie. Así es como interrumpimos el canon hegemónico,<sup>19</sup> con un texto liminal. El acto teórico (como pensamiento crítico) es así posible desde el sur – generando un proceso de ambulancia o errancia,<sup>20</sup> de interrupción del origen y destino del saber, aplazando su llegada como señala Said en su texto “Teoría Ambulante”.<sup>21</sup> De esta manera la posibilidad

17 → Diana Taylor, “Presente. Políticas de la Presencia,” trans. Antonio Prieto, *Investigación Teatral* 8, no. 12 (Agosto - Diciembre 2017).

18 → Uribe, *Antígona* González, 10.

19 → Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990), 2-10.

20 → Kohan, *El Maestro Inventor*, 67-70.

21 → Edward Said, “Teoría Ambulante,” en *El Mundo, el Texto, y el Crítico*, trans. Ricardo García Pérez (Barcelona: Random House Mondadori, 2004).

de teorizar está dada al errar, interrumpir, diferir o suspender el proceso de significación.<sup>22</sup>

Bajo estos códigos de suspensión y difracción, pudimos “enlistar” siete notas al traspié, siete diferentes desviaciones, errancia y tropiezos con el texto original,<sup>23</sup> que ahora presentamos.

### III. TRASPIÉS: ESTRATEGIAS DE INTERRUPCIÓN E IRRUPCIÓN DEL OTRO EN EL TEXTO ORIGINAL

#### PRIMER TRASPIÉ

#### Resistencia a las tareas del cuidado: Antígona y las malas madres. Construcción de un sujeto político

Cuando tratamos del descenso al sur de la tragedia *Antígona*, adquieren especial relevancia las transformaciones que se dan en su carácter de madre/hermana y en la figura de cuidadora/protectora. Las estrategias que he denominado *traspiés* (tropiezos con el texto clásico) al contraponerlas a las *notas al pie* (señalamiento de cuerpos textuales legítimos y letrados), dan cuenta de cómo la lectura de las mujeres presas transforma la trama del texto clásico, al tropezar con él por la vía de la crítica al cuidado. Es justo al principio de la tragedia cuando Antígona invita a Ismene a desobedecer a la autoridad, para proteger a la familia, donde se visibiliza esta práctica del cuidado. “Esto es lo que yo tenía que comunicarte. Pronto vas a tener que demostrar si has nacido de sangre generosa o si no eres más que una cobarde que desmientes la nobleza de tus padres.”<sup>24</sup>

Antígona reclama a Ismene su negativa a ayudar a enterrar al hermano, aludiendo su deber hacia los padres. La crítica al sistema de cuidados sitúa a Antígona en primer plano al recordar el sacrificio filial y su consiguiente captura y encierro. Antígona da su vida por su hermano. Dolores Juliano habla del “anhelo de cuidar” y de quien lo colma,

22 → Stuart Hall, “Identidad, Cultura y Diáspora”, en *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, 2010).

23 → Žizek, *Antígona*, 8-9.

24 → Sófocles, *Antígona*, 4.

como un asunto de género. Los cuidados son una “especie de ampliación de las tareas de ‘maternaje’, esto es de las tareas que se realizan después del parto y que no tienen relación directa con los aspectos biológicos de la maternidad, es una manera de extender a los adultos los beneficios que disfrutaban de pequeños.”<sup>25</sup>

Moirá Fradinger en texto *Binding Violence*, traza el descenso de Antígona al sur como una transformación de la tragedia en un relato que narra la construcción de mujeres como sujetos políticos colectivos.<sup>26</sup> La crítica europea, dice Fradinger, no ha reconocido estas transformaciones, que desde los años 60 se han dado de forma particular en Latinoamérica, como una intervención o relectura válidas de la tragedia clásica. No han mirado estas derivaciones desde una intervención de género, es decir relativas a las relaciones de poder que se dan entre lo masculino y lo femenino, además de las otras muchas derivas raciales, etarias, lingüísticas que la tragedia ha derivado en el sur. Fradinger demuestra extraordinariamente como los cuerpos pasan de representar la madre que busca a su hijo a representar los desaparecidos de todos y todos los cuerpos que buscan sepultura. Al parecer el descenso al sur transforma a Antígona, la cuidadora y protectora, en un sujeto político que colectiviza su agencia.

De esta manera la maternidad y las mujeres que la enarbolan se constituyen en sujetos políticos. En *Antígona Vélez* – por ejemplo – se establece que “Han olvidado que Antígona Vélez fue la madre de sus hermanos”.<sup>27</sup> En una charla en la Universidad Libre de Berlín, Fradinger afirma que Antígona representa también “una colección de mujeres sobreviviendo en su intento de ser mujeres.”<sup>28</sup> La Antígona de Huertas en *Linaje de Hembras* o la *Antígona González* de Sara Uribe, representan a madres que no corresponden a la tradición, que cuestionan a la familia y a la nación. En su descenso al sur, el cortometraje *Cihuatlán*:

25 → Dolores Juliano, *Tomar la palabra. Mujeres, discursos y silencios* (Barcelona: Editorial Bellaterra, 2017), 97.

26 → Moira Fradinger, *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins* (Stanford: Stanford University Press, 2010).

27 → Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez* (Villa Constitución, Córdoba: Ediciones Clásicas Literarias, 1998), 40.

28 → Moira Fradinger, “Charlas Margarita von Brentano” presentado el 30 de mayo en la Universidad Libre de Berlín.

*Antígonas de Santa Martha* precipita al sujeto femenino, como un sujeto colectivo, más como mujeres que buscan descanso y reparación que como madres que lamentan la pérdida de un hijo, hermano o familiar de manera individual. Trascienden así este sujeto único – el materno – que entierra a otro cuerpo individual, característica que según Fradinger parece sostenerse mayormente en Europa.

*Antígona* se constituye – desde estos traspiés – como sujeto de la apertura, la ambigüedad, la multiplicidad y la interrupción de la versión original de una hermana/hija que desobedece y muere en soledad.

## SEGUNDO TRASPIÉ

### El cuerpo y lengua de las mujeres presas: tropiezos con la lengua propia

Varias de las presas con las cuales trabajamos en este cortometraje tienen como primera lengua el náhuatl. Algunas de ellas lo introdujeron como la lengua que debiera hablar Antígona. La intervención del náhuatl tuvo lugar en zigzag, como pequeños desvíos del español hacia lenguas indígenas, allí tuvimos que detenernos y pensar en conjunto. Estos tropiezos de la lengua otra con el texto de *Antígona*, nos llevaron a considerar altos riesgos en la apropiación de su drama, con lenguajes, guiones, personajes y escenificaciones no sólo alternas, sino alteradas. Permitieron incluir autorías que obstaculizan y redirigen los textos leídos.

Un ejemplo de esta difracción fue la intención de las mujeres presas que el personaje de *Antígona* en el cortometraje fuera morena, hablara en náhuatl y estuviera entrada en carnes y en años. Antígona sería indígena, sería morena, hablaría náhuatl y estaría presa. Surgiría de *Cihuatlán*, lugar que una de las mujeres indígenas del taller tradujo como cueva, en náhuatl.

Un singular traspié se dio al decidir el título del corto. Algunas de las mujeres presas se habían apropiado ya de la lógica del tropiezo y quisieron sacar a *Antígona* de la cueva, como en la versión de Griselda Gambaro y ponerla a circular por la prisión.<sup>29</sup> Así conciliaron el título

29 → Gambaro, *Antígona Furiosa*, 1.

del cortometraje alrededor de la traducción de cueva como Cihuatlán y concluyeron con el título: *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*.

El texto original – el clásico – es así capaz de ser marcado por la experiencia, la lengua, el color y la experiencia con la que es posible interrumpir, aplazar y suspender el significado original; y es que Antígona del Sur, es experta en suspensos, errancias y difracciones. Gestos con los que recomienda Said leer y producir teoría. Leer desde la apropiación efecto del desvío y la interrupción del significado esperado o hegemónico.

El tropiezo de algunas de las mujeres presas con la lengua materna – el náhuatl – permitió entonces tomar posición frente al texto original. Tomar posición es tomar posesión del cuerpo. Cuando aparece la lengua, aparece también el cuerpo como una política de la aparición y de la corporalización, entendidas como “políticas de la presencia”.<sup>30</sup> Hacer presente la lengua náhuatl posibilita hacer presente el cuerpo propio. La lengua – el náhuatl – habla su propia trama. El cuerpo hecho presente – material – gestado en inclinación a la presencia, desde lo más entrañable y propio: la lengua materna. Hablamos de este cortometraje, transitó de ser actora del entierro, a ser el propio cuerpo preso que busca descanso. Las mujeres presas pudieron transitar de considerar a Polinice como el objeto de cuidado y amor a considerarse ellas como objeto de amor, cuidado y descanso.

Este desplazamiento a ser su propio objeto del cuidado permitió descifrar los entramados patriarcales, los jurídicos (los vinculados a la Ley) y del castigo, señalando los dos sistemas que las convirtieron en cuidadoras antes que sujetos (el familiar patriarcal y el sistema de justicia y penitenciario). La lengua propia, permitió el desliz del cuerpo de Polinice al cuerpo propio: son ellas las que necesitan ser cubiertas y cuidadas. El cuerpo de Polinice puede convertirse entonces en un cuerpo marcado por lo racial y por el género, hablado por ellas, en su propia lengua.

30 → Taylor, “Presente,” 11.

## TERCER TRASPIÉ

### La protesta y la desobediencia: Antígona como Pagadora

Aunque los gritos son comunes en la cárcel, el grito que vocea la desobediencia – como el de *Antígona* de Sófocles – no lo es. Con el fin de poder significar el delito y así la forma de desobediencia desde otras derivas que no fueran las jurídicas, procedimos a la “suspensión” de la sentencia jurídica y sus argumentos y a la ampliación emotiva y narrativa de la experiencia de la presa en relación al acto que las llevó al encierro (narcomenudeo, robo, homicidio), en general delitos vinculados a la familia, su protección y cuidado.

Las mujeres presas han acuñado una categoría, un tipo muy común de acto por el que las mujeres ingresan a los penales: *Pagadoras*. Las *pagadoras* son mujeres que se integran a la cadena del sistema delictivo muchas veces vía la demanda de algún familiar: esposo, padre, hermano.<sup>31</sup> El papel de la pagadora – y así de mujer/madre cuidadora – se aprecia en el siguiente fragmento de *Antígona* de Sófocles. Me refiero a una forma de entender la desobediencia o la comisión de un delito, ligado a “los que están abajo”, la familia y no al poder, “los que están arriba”:

Haz lo que te parezca. Yo, por mi parte, enterraré a Polinice. Será hermoso para mí morir cumpliendo ese deber. Así reposaré junto a él, amante hermana con el amado hermano; rebelde y santa por cumplir con todos mis deberes piadosos; que más cuenta me tiene dar gusto a los que están abajo, que a los que están aquí arriba, pues para siempre tengo que descansar bajo tierra. Tú, si te parece, desprecia lo que para los dioses es lo más sagrado.<sup>32</sup>

Las mujeres presas entendieron este pasaje como una razón para su desobediencia y así para comisión del delito vinculado con la

31 → Elena Azaola, “Mujeres invisibles: las cárceles femeninas en América Latina”, *Revista Nueva Sociedad* 208 (marzo-abril 2007).

32 → Sófocles, *Antígona*, 5.

preservación del cuidado familiar. El develar que la obediencia a la familia configuró el delito trastocó su identidad como mujeres y como delincuentes. No eran criminales no observantes de la ley, eran mujeres obedientes a otro sistema, a otra ley: la patriarcal.

Apuntamos aquí con Jean Franco a lo que ella denomina como “lucha contra la apropiación del significado llevada a cabo por el estado.”<sup>33</sup> Las citas al traspie pueden reforzar estas luchas por la reinterpretación, contra la apropiación del significado jurídico y político de las acciones vinculadas a la criminalidad de las mujeres. Me refiero al carácter *pagador* de estos actos: las mujeres suelen entrar al crimen vía la invitación o coacción de los hombres de sus familias y a la cárcel vía un juez que sanciona su participación como autónoma y central. Dos caras del mismo poder que las somete a una ley ciega y ajena a su actuar.

#### CUARTO TRASPIÉ

##### Interrupción del tiempo y espacio carcelario

El desvío del tiempo muerto, el tiempo del castigo en prisión es uno de los tropiezos fundamentales que permitió la relectura de *Antígona*. La cárcel tiene una particular relación con el tiempo, lo controla a partir de tres llamados o recuentos diarios: hay que dejarlo todo y acudir bajo amenaza de castigo a hacer fila y gritar “Presente”. Los cuerpos en la cárcel se juegan a partir de un oxímoron: un grito que evidencia su presencia, en un cuerpo ausente por involuntario.

El cortometraje *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha* se construyó en talleres en prisión todos los lunes de 10 a 5 (2017-2018), a partir de talleres de escritura de guiones, lectura crítica y uso de cámara. El cortometraje invita a la presencia voluntaria del cuerpo de la presa – de otra manera siempre cuerpo involuntario y ausente – e inaugura un tiempo autónomo y libre, en donde las presas están donde quieren estar y habitan un tiempo productivo, en lugar del tiempo muerto en el espacio controlado del castigo. Estudiantes de pedagogía, derecho, artes plásticas, antropología, ciencias políticas, becarias, tesisistas, servicios sociales, activistas, artistas e investigadoras, debaten y

33 → Jean Franco, “Sobre la imposibilidad de Antígona”, en *Las Conspiradoras: La representación de la mujer en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 175.

trabajan con las mujeres presas. Las estudiantes fabrican también la presencia en el salón de clase en la universidad, aquella construida dentro del aula, la que aparece en los límites del saber académico y lo que urge resolver como sociedad.

El trabajo fronterero entre academia y prisión permite la negociación de los tres llamados a la lista en prisión. Las mujeres que trabajan en el aula pueden – en ocasiones – faltar a un llamado. En esta aula errante<sup>34</sup> entre presencias voluntarias e involuntarias, salones de clase académicos y carcelarios, se fabrica tiempo y espacio libre en prisión.

#### 4.1 INTERRUPCIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO ACADÉMICO

En el desplazamiento de la academia a la cárcel, las formas de disciplina académicas también se interrumpen. Los días que entramos a la cárcel (todos los lunes, desde hace 2 años), se debe utilizar un día completo de trabajo (las estudiantes negocian sus ausencias en otras clases, punto central del trabajo). La filmación requiere de tiempo y muchas veces tiempo continuo.

El trabajo en cárceles demanda atención al espacio, atención a lo que se dice en medio del ruido imparable, a un trabajo en un espacio abierto y constantemente interrumpido y vigilado. La Palapa que habitamos como salón de clase – en la sala chica (espacio de las mujeres que esperan sentencia) – no tiene muros, está en el medio del patio y recoge olores, ruidos y presencias. El trabajo desde las perspectivas de las pedagogías zigzagueantes y errantes demanda construir un aula con un tiempo y un espacio libre, que sea capaz de trabajar con todo tipo de mujeres y que han cometido todo tipo de delitos, sin distinción, ni selección

Las palabras del texto de *Antígona* de Sófocles emergen y desde ese tiempo y espacio recreado como libre se recogen y resignifican. Jason Wozniak nos habla de la reinención del aula como un presente de tiempo: “en la escuela el futuro está abierto, los estudiantes tienen tiempo para convertirse en lo que ellos quieran llegar a ser; se les da

34 → Kohan, *El Maestro Inventor*, 67.

tiempo para convertirse de múltiples formas”.<sup>35</sup> En este espacio se interrumpe al juicio valorativo frente a mujeres consideradas criminales, se incorpora el análisis crítico, haciéndolas presentes y con posibilidades de convertirse – ficcionalmente – en lo que ellas no habían anticipado en llegar a ser.

Como ejemplo de esta conversión, en una de las escenas del cortometraje, las mujeres presas eligen vetar el azul y el beige (colores presidiarios que denotan mujeres sentenciadas y sentencias en proceso) y filmar vestidas de colores al escapar de la cueva. El color cancela el proceso y así al sujeto del delito, quien descubre otros tiempos y espacios al no morir colgada, como lo marca la tragedia: “Atendiendo estas órdenes de nuestro amo enloquecido, corrimos y miramos en el fondo de la tumba. Vimos a Antígona colgada por el cuello: un nudo corredizo, que había hecho trenzando su cinturón, la había ahorcado.”<sup>36</sup>

## QUINTO TRASPIÉ

### Las presas como expertas

Un evento definitivo, que dio pie (traspíe, al trabajar con lo que se atraviesa) a la trama del cortometraje, fue el sismo en México en 19 de septiembre de 2017. Justo en los días previos trabajábamos en el final del cortometraje. Teníamos filmadas las escenas de la sepultura de Polinice, la que remiten a la desobediencia de la sepultura con el grito de protesta y la escena colorida en la cueva, pero no teníamos un final que diera cuenta de la fuerza de la presencia de las presas, de sus traspíes al integrar el náhuatl, de los tropiezos al trabajar la crítica a las prácticas del cuidado y de la interrupción del espacio y el tiempo disciplinario y punitivo.

Las escenas de desolación en los espacios de la Ciudad de México vistas en televisión debido al sismo, los edificios derruidos y los familiares buscando los cuerpos de sus seres queridos, permitieron que las mujeres presas anticiparan su lugar como mujeres calificadas para la sobrevivencia y el cuidado desde otro ángulo. Antígona en la cueva,

<sup>35</sup> → Jason Thomas Wozniak, “Introducción del traductor a la edición inglés”, en Kohan, *El Maestro Inventor*, 25.

<sup>36</sup> → Sófocles, *Antígona*, 28.

ahorcada, no iba a ser su destino. Saldrían de la cueva – a todo color – a trabajar para buscar y desenterrar los cuerpos sepultados por el sismo. Se convertirían en Antígonas excavadoras o desenterradoras.

El terremoto les permitió anticiparse como mujeres expertas en derrumbes personales y colectivos, mujeres desenterradoras y buscadoras de cuerpos perdidos, entre ellos el suyo. Los sismos del 19 de septiembre de 2017 fueron vividos en el encierro como peligros de los cuales salieron ilesas, en parte por la forma en que encararon las normas penitenciarias, desobedeciéndolas al negarse a regresar a sus celdas inmediatamente después del sismo.

Desde este lugar de resistencia y desobediencia grupal, las presas se constituyeron como un colectivo de Antígonas y desde allí construyeron el final del cortometraje. Ellas *las Antígonas de Santa Martha*, las trágicas, las expertas en desplomes, especialistas en derrumbes y cataclismos conocían el camino a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Todos los lunes recorrían el camino a su salón de clase al participar en los talleres con el proyecto *Mujeres en Espiral*. Pidieron que el cortometraje finalizara con ellas al frente de un auditorio, hablando a la comunidad universitaria acerca de estrategias para evitar ser sepultadas por los escombros de una sociedad y una ciudad, que se derrumba. No sepultar sino desenterrar era su tarea.

Después de la desobediencia en colectivo – un acto que subraya el perfil de Antígona – deciden que el final del cortometraje sea una trama que evidencie su poder más allá de la familia y del estado (aquí niegan a Antígona y su sumisión a la familia). Ninguna se pone la soga al cuello, más bien la utilizan para salir del encierro. Se traman escenas semejantes a las descritas por Griselda Gambaro cuando Antígona se quita la soga del cuello y sale a conversar a los cafés y las calles de Buenos Aires.<sup>37</sup>

Como final del cortometraje resolvimos que las mujeres presas transmitieran sus saberes en el seno de la UNAM, de la academia universitaria. Utilizando la técnica del Croma, las llevamos al Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC/UNAM) a dar unas

<sup>37</sup> → Gambaro, *Antígona Furiosa*, 1.

conferencias como expertas en derrumbes, exhumaciones y desenterramientos. Querían hacerse presentes en la escena de la pérdida y la urgencia social, como agentes y como expertas y ayudar a sanar tanta pérdida. El final del corto narra esta intervención del saber de las mujeres reclusas en la universidad a partir de la producción de un *Manual para sobrevivir los derrumbes*, una serie de acciones y estrategias de sobrevivencia para no acabar enterradas, como fue el caso de Antígona de Sófocles y de ellas en prisión.

El final del cortometraje transforma el ruido y el barullo de la cárcel en palabras claras, dichas a una comunidad universitaria, en intervenciones verbales precisas acerca de los saberes- tropiezos con el texto- que han desarrollado mujeres que lo perdieron todo. Surge en un momento estratégico cuando en México aumentan los derrumbes físicos y sociales, las desapariciones, la necesidad de buscar cuerpos y dar sepultura a los encontrados, cuando México se sume en el sismo del 19 de septiembre de 2017.

## SEXTO TRASPIÉ

### Pedagogías de la protesta

El lunes que siguió al temblor, las presas nos reciben con un relato excepcional. Nos cuentan que las custodias siguiendo la disciplina carcelaria, querían hacerlas regresar a sus celdas inmediatamente después del sismo. La imposibilidad de movimiento en prisión es de suyo sobrecogedora, en un sismo es impensable. Ellas se resisten, desobedecen y organizan un plantón en la sala chica, espacio de clase donde la UNAM se hace presente cada lunes. Protestan. Gritan. No iban a permitir que las encerraran hasta que certificaran que no había riesgo.

Nos contaron orgullosas como fue que desobedecieron. ¿Cómo obligaron a la institución a escucharlas? Generaron una colectividad que es capaz de rehusar un mandato en prisión, es capaz de protestar en colectivo. El acto de desobediencia marcado por la tragedia de Antígona se reactualiza en el cortometraje, pero con un desvío, se desobedece para resguardar la vida propia, no la de los otros. El cuidado se torna hacia sí mismas.

Las citas al traspíe y la inclinación/precipitación de la academia hacia sus límites nos permitieron procesar y descifrar lo inentendible y confuso - el ruido en la cárcel y el silencio de las mujeres presas - en demandas, en llamados claros y precisos a la justicia, a la igualdad y a la generación de nuevas alianzas, sobre todo aquellas que fomentan la confianza y la solidaridad entre mujeres y sectores frontera con la academia. En un zigzag y a tropiezos - desviando - se construye la trama que permite la palabra de mujeres presas en las fronteras de la academia.

## NOTA AL TRASPIÉ

Muy poco después de haber presentado el cortometraje en algunas salas de la Ciudad de México, nos percatamos de que *Cihuatlán*, no quiere decir cueva. Columba nuestra activa participante quien aprendió español en prisión, nos convenció no sólo de la pertinencia de un título en náhuatl para el corto, sino de su equivocado significado. Ningún diccionario, ni hablante autorizado del náhuatl reconoció en *Cihuatlán* la traducción a cueva. *Cihuatlán* es, nos enteramos después, el lugar donde Columba nació. En náhuatl *Cihuatl*, quiere decir 'Mujeres hermosas', *Cihua-tlán* significa lugar, *Lugar de mujeres hermosas*, un pueblo y municipio de la Región Costa Sur del estado de Jalisco, México. La prisión como *lugar de mujeres hermosas*, pudo consolidarse efímeramente con el trabajo de traducción, de apropiación y relectura de una obra griega por mujeres deficitarias.

Es importante señalar que Columba es acusada de homicidio, sabemos que ha sido encarcelada sin pruebas convincentes y que lleva 8 años en prisión. Su proceso jurídico ha sido lento y lleno de arbitrariedades. Columba fortaleció su español en la cárcel, después de su juicio decidió no hablar más su lengua. Según lo que nos cuenta, el juez la trató de ignorante al defenderse en náhuatl y no en español. No tuvo traductora, lo que se considera una violación a sus derechos como detenida. La intervención en zigzag de Columba refleja de manera extraordinaria la posibilidad de interrumpir los saberes dominantes e incluir su experiencia, su saber en el cuerpo textual. Lo que entendemos como pedagogía del tropiezo.

Fueron estos tropiezos, movimientos errantes y en zigzag los que abrieron espacios y tiempos inesperados tanto para las mujeres en prisión, como para estudiantes, artistas, activistas e investigadoras en la academia. Antígonas morenas, hablantes del náhuatl, vestidas de colores y sin la soga al cuello, llegaron a la Universidad a esparcir su polvo dorado sobre los cuerpos de decenas de estudiantes como ritual de desenterramiento y de un despertar inolvidable.

El culpable no ha dejado ningún indicio. Cuando el primer centinela de la mañana dio la noticia el hecho nos produjo triste sorpresa; el cadáver no se veía; no estaba enterrado; aparecía solamente cubierto con un polvo fino, como si se lo hubieran echado para evitar una profanación.<sup>38</sup> ■

38 → Sófocles, *Antígona*, 9.