



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
PUEBLA

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Maestría en Literatura Hispanoamericana

**La dramaturgia como resistencia ante la violencia en la obra *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Ynclán**

Tesis para obtener el grado de:

Maestro en Letras Hispanoamericanas

Presenta:

Inti Naxhielii Barrios Hernández

Directora: Dra. Alicia V. Olivares Sánchez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Codirector: Mtro. Ermhy Alejandro Méndez Pérez

Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Febrero 2024

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
CAPÍTULO 1. EL TEATRO DOCUMENTAL, TEATRO DE RESISTENCIA .....	9
1.1. El teatro documental .....	9
1.2. El Teatro Político de Erwin Piscator .....	13
1.3. Peter Weiss y el Teatro-Documento .....	16
1.4. Brecht y el distanciamiento .....	19
1.5. Teatro Documental en América Latina.....	20
1.5.1. El Teatro del Oprimido .....	21
1.5.2. Teatro Verbatim.....	23
1.5.3. Biodrama.....	25
1.5.4. Reenactment.....	26
1.5.5. La influencia del teatro del sur del continente en México .....	26
1.5.6. La Tragedia Griega.....	29
1.5.7. Tragedia Mexicana, el contexto de Pasta de Conchos .....	32
1.5.8. Podrías llamarte Antígona, dramaturgia híbrida del teatro griego y documental.....	33
CAPÍTULO 2. LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA PARA LA INTERPRETACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO Y LA UBICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS DE RESISTENCIA Y MEMORIA; COLONIALIDAD, TERCER ESPACIO Y NECROPOLÍTICA .....	39
2.1. Características de la Hermenéutica Analógica Simbólica.....	40
2.2. La escritura dramática, el espacio de los ausentes.....	43
2.3. El teatro como altavoz para hacer escuchar las voces subalternas .....	51
2.4. La dramaturgia, un tercer espacio.....	66
2.5. Necropolítica y cuerpos que importan.....	70
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS HERMENÉUTICO TEÓRICO .....	76
3.1. Antígona subalterna, símbolo de la lucha anticolonial.....	76
3.1.2. Las Antígonas en América Latina .....	85

3.2. Los fantasmas, la materialización de los ausentes y tercer espacio .....	99
3.3. Símbolos de tiempo, espacio y acción.....	108
3.4. El carbón, símbolo colonial .....	110
3.5. Chamana/adivinatora/oráculo/síbila .....	113
3.6. El maíz, volver a la raíz, lo anticolonial .....	116
CONCLUSIONES .....	118
OBRAS CITADAS .....	124
OBRAS CONSULTADAS.....	133

## INTRODUCCIÓN

En el año 2009 llega a mis manos la obra *Podrías llamarte Antígona*, una tragedia en la mina de carbón, de la escritora Gabriela Ynclán. Si bien el acercamiento se dio desde la visión actoral, al igual que los compañeros que participaron en la puesta en escena en ese año, tuve la oportunidad de escuchar a la Organización Familia Pasta de Conchos y conocer meses más tarde a las familias de los mineros, así como de participar a través del teatro en algunas de las intervenciones afuera de las oficinas de Grupo México<sup>1</sup> (los dueños de la mina), para exigir el rescate de los cuerpos de los mineros.

El contacto con esta obra de Ynclán y con las obras de otras dramaturgas latinoamericanas como la argentina Lola Arias, quienes retoman hechos sociales, y los llevan al texto o a la escena, fue lo que me motivó a volver al texto de *Podrías llamarte Antígona* para mis estudios de la Maestría en Literatura Hispanoamericana, ya que además en esta obra se visibiliza el papel de las mujeres en la lucha por el rescate de los mineros de Pasta de Conchos.

Acercarme a Antígona a través del personaje de Analía en la obra de Ynclán me hizo hacerme preguntas sobre lo que se escribe en el teatro mexicano actualmente: ¿De qué habla el teatro mexicano escrito por mujeres en tiempos de violencia y constante violación a los derechos humanos? ¿Puede la dramaturgia y el hecho teatral contribuir no sólo a nombrar la violencia en el país sino generar cambios? ¿Qué tipo de teatro está nombrando las violencias y en qué contextos lo hace? ¿Por qué es necesario el teatro documental y de la memoria y qué es lo que los caracteriza? ¿Por qué la Antígona de Sófocles sigue siendo una de las obras más

---

<sup>1</sup> Grupo México es el propietario de la mina de Pasta de Conchos y de otras, ya que es un conglomerado empresarial que se dedica a la explotación de minerales en varias partes de México, su dueño es Germán Larrea.

representadas en el mundo y cuenta con cientos de versiones? ¿Por qué el mito de Antígona toma el territorio latinoamericano y lo encuentra fértil para que en él se produzcan numerosas versiones de éste? ¿Puede este teatro romper además los esquemas de representación realista asentados en México? Estas son algunas de las preguntas que se responden a lo largo del presente texto y que surgen al reflexionar sobre la dramaturgia escrita por mujeres como un acto de resistencia ante la violencia en México, tal es el caso de *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Ynclán.

Ahondar en el texto de Ynclán ha implicado también ir a la obra de origen de Sófocles en donde Antígona se presenta desde la obra primera como la insumisa por excelencia, la desobediente eterna y la que se opone al poder y opta por lo trascendente, lo valioso, como luchar por los ritos fúnebres a su hermano, el respeto a lo sagrado, por lo que surge la disyuntiva entre las leyes humanas y las divinas. Manteniendo esta idea en lo general han surgido Antígonas a lo largo del mundo y dentro de éste, las Antígonas de América Latina, en donde la Antígona de Ynclán se une a ellas para volverse un símbolo de la lucha anticolonial en estas tierras.

La obra de Ynclán, escrita en el 2009, retoma una explosión en la mina de Pasta de Conchos, en la Región Carbonífera de Sabinas, Coahuila, en el año 2006. Dicho siniestro se vuelve noticia nacional ya que, de acuerdo con los medios de comunicación, 65 mineros quedaron atrapados al interior de la mina que colapsa y de la que tan sólo algunos salen con vida. Meses después en los trabajos de rescate logran sacar a un minero cuya autopsia revela que murió de asfixia y no por la explosión. El 4 de abril del 2006, Grupo México suspende las labores de rescate y cierra definitivamente la mina pese a los reclamos de las familias de los mineros al empresario Germán Larrea, uno de los hombres más ricos de México. De acuerdo con la Organización Familia Pasta de Conchos y a lo narrado en el informe *EL CARBÓN ROJO*

*DE COAHUILA: aquí acaba el silencio*<sup>2</sup>, escrito por Martínez Espinoza et al., los mineros murieron por falta de ventilación y por las condiciones deplorables de la mina, no por la acumulación de gases, como hasta la fecha manejan. Los trabajadores de la mina pudieron haber sido rescatados y muchos podrían haber sido encontrados con vida, pero era más fácil y barato, dejarlos morir. A la fecha, no han sido rescatados y otros siniestros se han presentado en la zona. Es de este suceso, que habla la obra que será analizada.

En el 2009, Gabriela Ynclán escribe una obra que de acuerdo con ella es su inserción en el teatro social: “Podrías llamarte Antígona”. La obra recupera a Analía-Antígona como el símbolo de la lucha contra el poder y conserva la estructura de la tragedia escrita por Sófocles y la búsqueda de los ritos funerarios para el hermano muerto, en este caso en la explosión de la mina de Pasta de Conchos. El personaje no sólo busca enterrar a su hermano, sino que también denuncia todas las violencias que los mineros y sus familias viven en el entorno de la extracción del carbón.

Dicha obra surge por iniciativa de la Organización Familia Pasta de Conchos que reúne a los familiares de los mineros que murieron en el siniestro y del sacerdote jesuita Pedro Reyes quienes invitan a Gabriela Ynclán a escribir una obra más en torno a lo sucedido en Pasta de Conchos, ya que meses antes, la dramaturga escribe una endiablada<sup>3</sup> para unirse a la serie de actividades que han acompañan la lucha por la justicia de los mineros y sus familias, esto para dar un poco de esperanza a las familias y visibilizar lo sucedido desde otros lugares como el arte. De acuerdo con el Jesuita Pedro Reyes, en las pláticas con la autora, Antígona aparece de una

---

<sup>2</sup> [https://mx.boell.org/sites/default/files/el\\_carbon\\_rojo\\_web.pdf](https://mx.boell.org/sites/default/files/el_carbon_rojo_web.pdf).

<sup>3</sup> La endiablada es una pieza teatral parecida a la pastorela que tiene como protagonistas a los diablos.

manera natural para contar la lucha de las viudas, las hermanas, las madres, las esposas, los familiares de los mineros; por lo que le comparten todo el material necesario para que ella pudiera desarrollarla. Cuando estaba escrita, se hizo una lectura en atril que se presentó a los familiares de los mineros, quienes se conmovieron al escuchar a los mineros hablar en la primera escena y al reconocerse en los personajes. En el 2009 la obra se estrenó con un grupo de gente de teatro que se empapó en el tema y que tuvieron también la oportunidad de conocer de primera mano, la información en torno a esta tragedia en la mina de carbón.

La de Pasta de Conchos, se suma a una larga lista de tragedias en el México de las fosas comunes, de los diez feminicidios al día, de los defensores ambientales asesinados, de los miles de desaparecidos y de los “accidentes” en proyectos extractivos como las minas de carbón. En este contexto de opresión y de violencias, surgen dramaturgias que visibilizan lo que pasa, como la de Ynclán.

Dado el contexto de la obra, es importante en una primera parte establecer su pertenencia al Teatro Documental, como una vertiente no sólo que busca documentar la realidad sino en el mejor de los casos transformarla y mejorar la vida de las personas oprimidas, por lo que es un teatro que mayormente se relaciona con grupos independientes que están involucrados en procesos organizativos o en el activismo, en donde se considera el arte como una manera de activismo. De igual manera esta obra se hermana directamente con la obra de Sófocles, no sólo por la historia sino porque conserva la estructura clásica de la tragedia griega.

Para analizar la naturaleza simbólica de la obra, se recurre al uso de la Hermenéutica Analógica y la consecuente interpretación de los símbolos que esclarecen cómo es que Antígona desde su subalternidad se opone al poder y lo transgrede, en una búsqueda de justicia y verdad, no sólo para su hermano sino para las familias mineras e incluso para la sociedad mexicana en la

que se ha roto el tejido social. Aunado a la lectura simbólica, está la revisión de las teorías que refuerzan la interpretación simbólica para reafirmar cómo el teatro también es una forma de resistencia ante la violencia y cómo es que las mujeres lo retoman para visibilizar a luchadoras sociales, como las mujeres de Pasta de Conchos, entre otras. En este sentido, es pertinente aclarar que si bien se trata de una obra de teatro, será analizada desde una perspectiva narrativa basada en los estudios poscoloniales y decoloniales.

## **CAPÍTULO 1. EL TEATRO DOCUMENTAL, TEATRO DE RESISTENCIA**

¿Qué se entiende al hablar de teatro documental? ¿Cuáles son sus características que lo hacen un teatro activista con un poder de transformación y liberación para los sectores oprimidos de la sociedad? Estas son las preguntas que guían el presente capítulo en el que se muestran los aspectos que conforman al teatro documental en sus diferentes variaciones y contextos, ya que surge en Europa, pero se exporta a América Latina en donde se recogen muchos preceptos de los creadores europeos, y se le añaden peculiaridades propias de nuestro contexto en el que se viven un cúmulo de violencias, muchas de ellas resultados de la herencia colonial y de las nuevas formas de explotación capitalista.

Es por eso que el primer capítulo se establecen los antecedentes históricos de lo que es el teatro documental y sus características, así como algunos ejemplos y explicaciones de sus diferentes vertientes, para poder ubicar la obra de *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Yncán, como una obra con características propias pero que pertenece a la familia del Teatro Documental y que dialoga además con la tragedia griega que le da origen, la *Antígona* de Sófocles, por lo que conserva rasgos inherentes tanto a Sófocles como a la estructura de la tragedia griega.

### 1.1. El teatro documental

En el este capítulo se hace un recorrido sobre lo que es el teatro documental, así como sus diferentes vertientes. El teatro documental como su nombre lo señala, es aquél que para su creación se basa en diversos tipos de documentos que pueden ser escritos, visuales, auditivos, etc. Pretende de entrada dialogar directamente de la realidad ya que se nutre de ella e intenta interpelarla para hacer cambios. Es un teatro que llama a la acción y es un antecedente de lo que

ahora se llama teatro activista, (uniendo las palabras arte y activismo). La naturaleza de éste permite generar una serie de herramientas artísticas y metodológicas en un diálogo constante con la realidad, por lo que va más allá de la búsqueda del entretenimiento, como en el caso del teatro comercial o de otro tipo de teatro que pueda proponer una estética interesante o que tenga objetivos meramente intelectuales como se suele dar en el teatro de tipo oficial que busca “lo culto”. En este segundo caso, es común ver cómo son llevados a escena grandes dramaturgos ya sea clásicos o contemporáneos en los que la puesta en escena se queda en una representación que vale la pena porque acerca al público a grandes textos, bien actuados y dirigidos; además de propuestas escenográficas interesantes, de vestuario, etcétera. Éstas son muchas veces propuestas con un alto valor artístico y otras tantas, obras de derroche con un despliegue enorme de recursos del Estado, utilizados en caprichos estéticos y que están en cartelera poco tiempo,

Hay otro teatro que, aun tomando a los clásicos, busca dialogar con ellos desde el presente, tal es el caso del dramaturgo cubano Guillermo Cabello<sup>4</sup> quien radicó la última parte de su vida en la ciudad de Puebla y que entre las puestas en escena de sus grupos (uno universitario en la Universidad Iberoamericana de Puebla y el otro profesional, llamado A tras luz), incluía teatro clásico y también a dramaturgas y dramaturgos contemporáneos. Cada que Cabello montaba teatro clásico preguntaba a sus actores: ¿Por qué montar a Calderón de la Barca hoy, o a Shakespeare? ¿Qué nos dicen estos autores en el contexto actual de Puebla, de México, de nuestro barrio? Y por eso muchas veces, Cabello adaptaba el texto, para ponerlo a dialogar

---

<sup>4</sup> Guillermo Cabello fue director del Taller de Teatro de la Universidad Iberoamericana de Puebla en los años noventa, su quehacer teatral se desarrolló en el circuito del teatro independiente, por lo que lo cito en varias partes del texto, dado que tomé clases con él durante cuatro años.

directamente con el entorno y en otras ocasiones hacia una puesta en escena “clásica” pero provocaba esta reflexión durante el montaje con todo el equipo creativo y en las charlas que abría al final con el público. Sin embargo, este tipo de cuestionamientos no son constantes en el teatro oficial mexicano o si los llega a haber, se hacen desde el privilegio. No es lo mismo montar una obra sobre la migración con recursos económicos, foro, publicidad, beca, que hacerlo muchas veces sin recurso alguno, pero con la documentación y el contacto directo con la gente implicada o siendo migrante, por dar un ejemplo. Ambas experiencias son válidas, pero en el caso de la segunda, ésta se vuelve un teatro necesario y muchas veces urgente. Este teatro es llamado teatro artista, ya que se da en el medio de la lucha social, y pretende provocar, sacudir conciencias, evidenciar las injusticias y para hacerlo muchas veces no cuenta con recursos en un entorno que de por sí es adverso a las artes porque no son vistas como motor de desarrollo económico, pero que si pueden ser ubicadas como negocio en una visión mercantilista de la cultura que va de la mano con las políticas culturales o mejor dicho con la falta de éstas, en casos como el de México, país en el que el centralismo ha concentrado las escuelas de actuación, los foros y los recursos económicos en el centro, concretamente en la ciudad de México.

Ahora bien, es pertinente decir que el teatro como tantas otras disciplinas artísticas, está atravesado por una serie de dinámicas impuestas desde el sistema neoliberal capitalista, en el que los grupos de teatro terminan siendo antes que un grupo de creación, una productora de teatro, y en el que los actores apuestan más a desarrollar una carrera como actor individual y no dentro de compañías a menos que sean las estables o con financiamiento. A esto habría que añadirse el racismo del país. No fue sino hasta el 2021 que se legisló que, en el reparto de la Compañía Nacional de Teatro, se incluyeran actores morenos. Y es en los últimos años que se reconoce en México la cultura afrodescendiente o la tercera raíz de la identidad mexicana. En nombre de la

diversidad, la tercera raíz, etcétera; también han surgido las apropiaciones desde el sistema, de estas luchas. Lo mismo pasa con el trabajo del dramaturgo, que se enfrenta a las leyes del mercado, del reconocimiento por parte de las instituciones culturales e incluso a la preferencia por montar dramaturgias de otros países, como lo es en el caso de México. Así es claro también, cómo lo local y lo global se encuentran en un tironeo constante que pone en desventaja a las experiencias locales, ya que en el caso del teatro oficial se opta más por dramaturgias extranjeras que mexicanas y si son las mexicanas serán las reconocidas en primer término. Además de que desde el gobierno es común que se copte todo aquello que además de bueno pueda ser vendible o redituable y que también de una apariencia de apertura a la diversidad, la disidencia, etc., cuando en realidad está haciendo lo contrario o se queda en el discurso o en una inclusión conveniente, adecuada a los tiempos que corren.

Estas dinámicas nombradas, vulneran más un quehacer como el teatral que generalmente es mal pagado, por lo que para muchos creadores se vuelve imperante estar dentro de los circuitos comerciales u oficiales, ser competitivos, y se dinamita así la posibilidad para un teatro libre o más aun, un teatro con conciencia que busque transformar la realidad.

Así pues, el teatro independiente se vuelve un respiradero de aire fresco en el medio del teatro comercial y oficial porque permite que el espectador conozca otras dramaturgias que no sean establecidas desde el centro y que, en el caso del teatro documental en concreto, reflexionen sobre su entorno, lo cuestionen e idealmente sientan el impulso de cambiar su realidad y lo hagan. Es un teatro que busca sensibilizar sobre temáticas sociales y que apela al documento escrito y, de entrada, al documento realidad que se presenta como algo a desentrañar en medio del bombardeo de información, del ajetreo de la vida cotidiana y sobre todo de la construcción de verdades oficiales por parte de los gobiernos, que posicionan sus versiones sobre los sucesos en

los países, de acuerdo con sus intereses, compromisos y agendas. Este tipo de teatro se vuelve una pregunta constante, porque está en diálogo con la realidad, la interpela; así como la realidad interpela también a la escena, al proceso creativo, generando así no sólo conocimiento, sino también experiencias estéticas interesantes e incluso innovadoras.

Este proceso dialógico y toda la serie de mecanismos usados por el teatro documental y que serán analizados más adelante (uso del documento, distanciamiento, etcétera;), subrayan lo valioso que es el diálogo creación-investigación, ya que se está creando desde la imaginación en diálogo con la realidad y al mismo tiempo también se está produciendo conocimiento. Además, este tipo de teatro apela a la memoria que las dinámicas del mercado pretenden borrar y por eso se vuelve importante investigarlo y entender cómo opera este y sus propuestas, que siguen siendo novedosas por sus resultados.

## 1.2. El Teatro Político de Erwin Piscator

Pero hablar del presente, implica hacer memoria y por eso se presenta a continuación un breve recorrido sobre el teatro documental, en el que se encuentra también el texto de Ynclán, con sus peculiaridades en las que ahondaremos después. Por lo tanto, cuando se investiga y estudia sobre el teatro documental, el origen generalmente se le atribuye al europeo Erwin Piscator, quien el año de 1929 publica *The political theatre*, texto en el que liga al teatro con la filosofía marxista, y en donde dicho arte se mira como una posibilidad para generar cambios en la realidad, volviéndose así en una herramienta poderosa para poder intervenir en la historia, por lo que se Piscator habla de la necesidad de una “nueva dramaturgia”, generada a partir de fuentes documentales.

El teatro para Piscator es un teatro que interviene en la historia, ya que toma de ella a través de la documentación para llevarla a escena y después devuelve una creación que repercute en la sociedad, que busca transformarla. Así, la dialéctica se da en ese ir y venir de lo real a la representación y viceversa y para lograrlo se vale de documentos reales cuyos textos son llevados a la escena. Piscator es un hombre influenciado por la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, este suceso fue detonante para que él desarrollara sus preceptos teóricos, mismos que emigraron con él, a Estados Unidos en donde siguió su trabajo como director teatral (de Vicente).

Agregando a lo anterior, *Los Living Newspaper* o Periódicos Vivientes, fueron también un modo de teatro documental utilizado por Piscator. Estas dramatizaciones de las noticias del periódico, también se desarrollaron en Rusia, en Inglaterra y en Estados Unidos. Los periódicos vivientes de Piscator se caracterizan por la utilización de fotos en movimiento y del cine como tal. Esta relación con el cine y el teatro, la utilizaron previamente los rusos en obras como: *Suficiente estupidez en todo sabio*, dirigida por Sergei Einsestéin, sin embargo, en Piscator el cine se vuelve un elemento que unifica. De acuerdo con la investigadora Carolina Martínez-López: “Será Piscator quien sistematizará el uso de la película como elemento cohesionador en un ideal de teatro total inmersivo profundamente ligado a las vanguardias históricas, y al servicio del ideario marxista” (34).

A este tipo de teatro que incorpora de manera estratégica mecanismos del cine, como el uso de la luz y la importancia del tiempo y del movimiento se le llamó Teatro de la totalidad o Acción Escénica Total y en él se unen la tecnología, la máquina y el ideario marxista. Es así, una propuesta que incorpora varias disciplinas y en la que la arquitectura también está presente en el diseño de los teatros. El proyecto fue desarrollado por el propio Piscator y por Walter Gropius,

que fundaría la Bauhaus<sup>5</sup>. Se está pues ante un diálogo creativo que incorpora diversas disciplinas.

Dado el contexto entreguerras en el que se encontraba Piscator, él se opone a la poesía porque desde su punto de vista, lo que necesita la sociedad es la información. Este es un teatro pues que tiene fines educativos, formativos, concientizadores y transformadores ya que se ubica en tiempos de crisis. Es un teatro político que no niega la existencia de otro en el que sólo se viva lo ficcional, pero que sí lucha por su existencia y elabora también sus propias poéticas en las que Piscator como se comentó anteriormente, integró las proyecciones de cine, recurso que a la fecha es usado, así como la narración fragmentada, comentarios a través de carteles, titulares de prensa, actores que hablan directamente a la audiencia, etc., (de Vicente; Martínez-López; Prieto-López).

El Montaje *Trotz Alledem, A pesar de todo* de Erwin Piscator y Félix Gasbarra, en julio de 1925, fue una obra que incluyó fotografías, filmaciones y textos de discursos políticos. El texto usado para el trabajo teatral se trata del documento político, no de algo ficcional y es sobre la instauración de la República de Weimar, que está determinada por la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. El propio título de la obra corresponde al manifiesto del partido comunista alemán después de la derrota de la insurrección obrera de 1919 y el día del asesinato de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht. La obra habla de sucesos cuyas repercusiones las están viviendo los espectadores en el momento, es un teatro que no relata solamente los acontecimientos históricos, sino que trabaja con ellos, los lleva a escena para crear conciencia y transformar su entorno, el teatro documental buscar participar de la construcción social y no quedarse al nivel de los símbolos solamente, es un teatro que en su ideario marxista, plantea la conciencia de clase.

---

<sup>5</sup> La Bauhaus fue una escuela de arquitectura, arte y diseño que funcionó en Alemania entre 1919 y 1933.

Según el Dr. César de Vicente, Coordinador del Centro de Investigación Crítica en Madrid, España,

El teatro dejaría de inventar historias a partir de la realidad para transformar esa realidad con ella misma... Y esto obliga a hacer jugar tres elementos: la verdad (y no la verosimilitud), la historicidad (y no la ilusión o recreación de época) y una metodología materialista, generalmente designada por Piscator y Brecht como dramaturgia sociológica (y no idealista). (36)

Este teatro pues, es un teatro que requiere de una profunda investigación, porque al buscar la verdad y no la verosimilitud, requiere de rigor y de una profunda convicción que trasciende el mérito artístico y que implica un compromiso para entender qué estaba pasando y en relación con qué en la época de la obra, sin simplemente recrear como si se tratara de un decorado, es decir que va al fondo y que busca transformar la realidad de la que habla.

### 1.3. Peter Weiss y el Teatro-Documento

Otro de los pilares del teatro documental es Peter Weiss, dramaturgo alemán que considera que el teatro documental es “teatro de información”, siendo su obra: *La indagación* uno de sus trabajos más emblemáticos ya que se basa en los juicios llevados a los oficiales de Auschwitz, en la ciudad de Frankfurt entre 1963 y 1965. En dicha obra Weiss, se propone traer a la memoria colectiva lo ocurrido en los campos de exterminio nazis. *La indagación* es por lo tanto una obra de denuncia con una carga política. En su texto *Notas sobre el Teatro-Documento*, Weiss, señala

sus orígenes en el Movimiento Soviético Proletkult<sup>6</sup>, el Agitropt<sup>7</sup>, el trabajo de Piscator y el teatro de Brecht, estableciendo además catorce proposiciones o características de éste y que resumo a continuación en una lista:

1. Tiene un carácter informativo.
2. Evidencia lo que ocultan los medios de comunicación y saca a la luz a los personajes borrados de la historia oficial.
3. Tiene clara la oscuridad artificiosa que se crea desde el poder para ocultar las relaciones y motivaciones de los acontecimientos que caracterizan el presente y el futuro de las personas.
4. Es un teatro de investigación que crea ciudadanía y exige el esclarecimiento de las situaciones de las que habla.
5. Presenta un fragmento de la realidad arrancada de la continuidad viva en la que las condiciones son diferentes a las acciones políticas inmediatas, ya que hay un espacio cerrado, con actores y espectadores.
6. No rivaliza con el contenido de realidad de las manifestaciones políticas y es un hecho artístico.
7. Busca resultados artísticos, para así confrontar la realidad y poder moldear la opinión política
8. No se sitúa en el centro del acontecer, sino que toma la posición del que observa, analiza.  
Resalta los detalles que se pierden en el caos y propone soluciones.

---

<sup>6</sup> Movimiento de cultura proletaria rusa fundado en 1917 (López, *Agitprop, la Perfecta maquinaria propagandística comunista de La Unión Soviética*).

<sup>7</sup> Departamento de propaganda de la Unión Soviética.

9. Presenta los hechos a dictamen, mostrando las desigualdades y las partes que conforman el acontecimiento que se muestra y en el que unos son beneficiados por éste y otros perjudicados. Además, expone, cómo se da el enfrentamiento entre estos dos bandos de la sociedad, así como la aparición de los traidores, quienes, a cambio de su ascenso en la sociedad, traicionan al bando que pierde y también de otros que no traicionan pero que no siguen adelante por el riesgo a perder. Es un teatro en el que no se presentan conflictos individuales, sino comportamientos condicionados social y económicamente.
10. Es un teatro que toma partido, ya que muchos de sus temas llevan a una condena, como en el caso del colonialismo, con sus invasores y genocidas con los que no se tiene condescendencia, no así con los expoliados con los que se solidariza.
11. El teatro-documento puede adoptar forma de tribunal y exponer las violencias que se dan en las salas de sesiones durante los juicios, mostrando las repercusiones de éstas y el mecanismo que opera para que esto suceda, cosa que se logra a través del distanciamiento y la aparición de los diferentes puntos de vista. El público puede ser parte de los acusados o de los acusadores.
12. El teatro-documento puede utilizar noticias ordenadas cronológica y rítmicamente. A una cita le sigue la descripción de una situación que se transformará en otra, contrapuesta. Se pueden usar variaciones sobre un tema, interferencias, disonancias, etc.
13. Se recurre a las canciones, la pantomima, la caricatura, máscaras, efectos sonoros, la gestualidad. Las situaciones se simplifican y los comentarios o reseñas se hacen a través de las canciones.
14. Se requiere de un grupo estable adocetrinado política y sociológicamente, capaz de realizar una investigación científica. Según el propio Weiss: “El Teatro-Documento

aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles. (Arpes; Barrios Hernández)

En los 14 puntos que describe Weiss se encuentra gran parte de la base de lo que es el teatro documental hasta hoy en día y que permiten comprender cómo su propuesta sigue siendo vigente. Es un teatro que desmenuza lo que pasa, su contexto, los actores sociales, las diferencias entre ellos, y es por eso se habla de una dramaturgia sociológica (Arpes; Barrios Hernández). Además, para hacer todo esto, requiere que los participantes estén convencidos de lo que hacen y de cómo lo hacen porque, aunque el contenido es altamente importante, no abandona la búsqueda de la belleza, de lo artístico. Así, aunque se refleje lo que está pasando en la realidad, este reflejo se vuelve un instrumento de cambio, como lo propone Brecht.

#### 1.4. Brecht y el distanciamiento

El teatro de Bertolt Brecht, se da en el contexto del auge de los fascismos y tiene como propósito responder a la realidad y hacerlos evidentes. El teatro se vuelve pues un arma de transformación social que genera una postura crítica a través de la reflexión, pero que siempre será artística y para tales fines se vale de recursos como el “distanciamiento”<sup>8</sup>, que explica Brecht de la siguiente forma en *Un pequeño organon para el teatro escrito en 1948*: “una imagen extrañada es aquella que, a pesar de dejar reconocer el objeto, lo hace aparecer al mismo tiempo, como algo ajeno” (10). Es decir que un recurso metateatral (teatro hablando del teatro) utilizado hará que los espectadores no se identifiquen con los personajes y se pueda ver la obra de una forma crítica. Así, por ejemplo, los actores hablan directamente al público evidenciando que se está

---

<sup>8</sup> Véase el trabajo de tesis de López Tombé, *Brecht de cara a Aristóteles: Distanciamiento versus catarsis* (31).

ante una obra de teatro. De igual forma la música y el baile (lo espectacular) ayudan a crear un extrañamiento del espectador hacia la obra.

La distancia permite que los seres humanos encuentren alternativas a lo que viven. El de Brecht es un teatro que también incluye a la filosofía marxista en su concepción y contiene una fuerte crítica social sin descuidar los aspectos artísticos para no convertirse en un panfleto como algunas experiencias en el teatro propagandístico de la Unión Soviética, que abandona el cuidado de la forma, en cuando ésta constituye en sí una estrategia para la creación de la conciencia crítica en el espectador, que no es meramente racional sino que también pasa por las emociones, por el goce de lo artístico.

El teatro de Brecht es también llamado teatro épico, ya que transforma las tragedias históricas en una crítica social y sus personajes no tienen una naturaleza inamovible, sino que habitan en ellos las contradicciones y la lucha interna, tienen una historia propia pero también encarnan a una clase social. El público en vez de identificarse con ellos como en las propuestas teatrales griegas, los critica, los cuestiona y por eso a través del distanciamiento, el espectador es recordado constantemente que está viendo teatro.

### 1.5. Teatro Documental en América Latina

Una vez que se ha recorrido de manera general el teatro documental europeo y ubicado así, algunas de sus características, es necesario acercarse a nuestro continente y tener un breve panorama del territorio en el que se ubica la obra de Ynclán, debido a que en el contexto latinoamericano hay particularidades como las dictaduras militares, las guerras civiles, la herencia colonial, o en algunos países como Colombia y México, la presencia del crimen

organizado, los narcogobiernos y la violencia estatal. Este contexto violento, ha influido en los movimientos de resistencia desde el arte y convertido a América Latina en un terreno prolífico para este tipo de teatro que cuestiona su realidad y que busca transformarla, por lo que hay diferentes experiencias a lo largo del continente que mantienen no sólo la búsqueda de sus antecesores en Europa, sino que encuentran en la riqueza cultural del Abya Yala<sup>9</sup>, de un continente multicultural en donde la presencia de los pueblos indígenas es determinante y sus propias maneras de existir.

### *1.5.1. El Teatro del Oprimido*

Es en ese mismo orden de ideas que nombro a mi madre, aunque sé que hablar de ella en una tesis podría estar fuera de lugar. Sin embargo, lo hago porque durante el tiempo que estudié teatro en la escuela jamás me acercaron a la filosofía y estéticas del teatro del oprimido, sino que fue mi madre como persona cercana a los movimientos sociales quien me habló del Teatro Arena de Brasil y del trabajo de Boal, así como el impacto que tenían sus representaciones para movilizar a las personas. Elle tuvo la oportunidad de ver el trabajo del Teatro Arena en el Foro Social Mundial en Porto Alegre en el 2001. Así que más que pretender hablar de ella, hago hincapié en que el teatro documental generalmente está vinculado a los movimientos sociales, en el centro de la acción y que son pocos los centros educativos teatrales que contemplan a este teatro y sus creadores, es un teatro fuera del sistema comercial, contemplado en pocas escuelas y muchas veces en los márgenes, por su propia naturaleza. Aunque como fue nombrado

---

<sup>9</sup> Abya Yala es el nombre que el pueblo indígena Cuna de Panamá le da al continente americano y significa: Tierra Madura. El movimiento indígena ha acuñado este término para que se hable de lo que pasa en los territorios ancestrales de los pueblos indígenas.

anteriormente, el sistema encuentra muchas veces modos de apropiarse de estas experiencias libertadoras.

Boal fue un director, dramaturgo, director y pedagogo brasileño con la fuerte convicción de que el teatro es un arma contra la opresión y que tiene una fuerza transformadora. En su teatro el espectador deja de serlo y toma parte activa en el drama ya que en la propia representación se ensayan las soluciones para que el oprimido deje de serlo, es decir que ya no sólo toma conciencia, sino que encuentra alternativas para cambiar la situación. Es por eso por lo que para Boal, explica en su obra *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*, el teatro es un ensayo de la revolución, ya que el espectador se vuelve el protagonista.

Es así como ser protagonista implica tomar acciones en contra de la opresión y esto es una propuesta radical que el sistema ve como peligrosa, por lo que Boal fue exiliado de Brasil en 1970. Durante el exilio, teoriza sobre su trabajo, escribiendo en el año de 1975 *Categorías del Teatro Popular, Técnicas latinoamericanas de teatro popular y Teatro del Oprimido*. Como se lee, este hombre de teatro enfatiza el carácter popular de su trabajo en el que ya no se necesita del espacio escénico o de un teatro formal, aunque pueda usarlo, porque cualquier espacio es escénico. La pedagogía del teatro del oprimido es una propuesta liberadora, ya que ésta se construye a través del juego y en éste, el participante va reconociendo y ubicando las relaciones de opresión en su sociedad y moviendo su posición como oprimido y subalterno al cambiar su situación. Esto es posible porque la comunidad se involucra y entre todos analizan su contexto para poder transformarlo y para eso ubican opresores y oprimidos y las dinámicas de opresión que hay que desmontar.

En el caso de los espectadores, estos se transforman en *espectadores*, como lo dice el propio Augusto. Además, dado el carácter antropológico de este teatro, que recorre comunidades,

se instala en ellas, se involucra, conoce las problemáticas del lugar y se encuentra en permanente diálogo con la gente del pueblo, se incluye toda una estética que se genera de las propias culturas de las comunidades. Es un teatro documental, en el que sin lugar a duda hay documentos para nutrirse de información, pero sobre todo se lee y se documenta de la vida misma, de la palabra de las personas que comparten lo que viven, su realidad. Por eso para Boal: “El Teatro es la Verdad Escondida. Viendo el mundo, además de las apariencias, vemos a opresores y oprimidos en todas las sociedades, etnias, géneros, clases y castas, vemos el mundo injusto y cruel. Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible” (“Mensaje Del Día Mundial Del Teatro 2009”).

Y como otro mundo es posible, tiene que haber otras formas de hacer teatro que ayuden a deconstruir la injusticia y que edifiquen ya no otro mundo sino otros mundos, como dicen los zapatistas. Entre esas otras formas de hacer teatro, se encuentra el teatro verbatim, que es considerado también documental.

### *1.5.2. Teatro Verbatim*

De acuerdo con *DBpedia del español* de la Universidad Politécnica de Madrid, el significado de Verbatim es el siguiente:

Verbatim (de *verbum*, 'palabra', más el sufijo adverbial *-ātim*) es un adverbio latino que significa 'textualmente', 'palabra a palabra'. Desde un análisis lingüístico, verbatim significa la reproducción exacta de una oración, frase, cita u otra secuencia de texto desde una fuente a otra. Las palabras aparecen en el mismo lugar, en el mismo orden, sin paráfrasis, sustitución o abreviación de cualquier tipo, sin realizar siquiera un cambio trivial que pueda alterar el significado.

El teatro verbatim se caracteriza por reproducir fielmente cada palabra de un texto real que no fue pensado para llevarlo a escena, ya sea que surja de una entrevista se transcriba de alguna grabación, es decir que surge sobre todo de la oralidad. Así, se mezclan las artes escénicas y los documentos orales para presentar una problemática social, utilizando textos de grupos mayormente marginales cuyas historias no serían comúnmente llevadas a escena, y es por eso que las presentaciones se dan generalmente en circuitos que están fuera de lo comercial, aunque por su fuerza también son llevados a espacios comerciales o institucionales. El teatro verbatim permite que se acceda directamente a la palabra de las personas que viven los hechos, ya que los medios de comunicación cuentan versiones que muchas veces están planteadas desde el poder y esta es una manera de desarticular el poder y darles voz a los subalternos.

Así pues, es un trabajo que se liga en gran medida a la historia oral que recoge los testimonios de personas migrantes, exiliadas, torturadas, etc., es un teatro testimonial que trae a escena las voces que difícilmente serían escuchadas y que al llegar a otros espacios, se vuelven palabra viva, a través del cuerpo de los actores. Este es un teatro también político, ya que hace visible, audible, lo que se silencia o borra desde el poder. Está recargado en la fuerza de la palabra, en la contundencia de esta y por eso se busca que los actores sean fieles a ella. Ana Deavere, es una actriz estadounidense que es considerada una de las creadoras del verbatim ya que, a través de las entrevistas a personas, la grabación de sus audios y sus apuntes de observación de ellas ha creado diversas obras de teatro. Su aportación ha sido retomada en diversas partes del mundo, como en Inglaterra en donde han experimentado sólo con el uso del audio para que el actor lo viva, sin que vea la gestualidad, sino que sólo trabaje a partir del audio, prestando así su cuerpo y su voz para que aparezca esa persona que fue grabada y que

generalmente es una persona común y corriente o que puede ser una persona cuya historia necesita ser contada para que no se pierda.

### 1.5.3. Biodrama

Así como en el verbatim, el Biodrama, surge de la vida de personas muchas veces comunes que se encuentran vivas y que son muchas veces incluso quienes actúan. La argentina Vivi Tellas ha impulsado este teatro, volviéndose un referente no sólo en su país, sino también a nivel internacional. Según Tellas, el Biodrama es buscar en la biografía momentos teatrales, dónde hay ficción, intriga, misterio, secretos, cambios dramáticos, exilio, desgracias, golpes de suerte.

De acuerdo con la definición de Biodrama que Tellas da, el drama se busca ya no en las grandes historias o mitos, sino en las biografías de cualquier persona, por lo que Tellas ha compartido en diferentes entrevistas, que fue después de un montaje de Bernarda Alba, que sintió que el teatro se había acabado y que tenía que volver a la vida real y así fue que nació el Biodrama, buscando la teatralidad en la vida de personas conocidas o no conocidas. Uno de los proyectos de Biodrama llamado *Los 8 de julio*, es protagonizado por personas nacidas el 8 de julio y en esa como en otras propuestas, los actores son los mismos a los que pertenece la historia (Cornago). Otra dramaturga y directora que maneja este tipo de teatro es Lola Arias, que en *Mi vida después* reúne a personas nacidas durante la dictadura que cuentan las historias de sus padres, recurriendo a diversos medios como fotos, textos de procesos judiciales, cartas, ropa, etc., (Blejmar). Se está pues ante un teatro en el que las fronteras de lo real y lo ficticio se borran, porque la realidad salta a la escena y la escena se mete en la realidad. La obra de Lola Arias trae a colación aquello de que lo *personal es político*, porque se puede conocer o sentir la dictadura desde los recuerdos de esos jóvenes y además la voz de ellos cobra importancia también, ya que eran niños en ese momento y los niños y su experiencia en dictadura muchas veces es ignorada

porque no se considera importante y es por eso que la llamada literatura de los hijos en Chile y Argentina cobra importancia.

#### *1.5.4. Reenacment*

Partiendo de la traducción del inglés, reenacment significa recreación. En relación con el teatro, se trata de un suceso escénico que, a través de una repetición completa de lo sucedido, busca conmemorar un evento trágico en el medio de algún periodo histórico, por ejemplo, una dictadura. Una muestra de reenacment, es la que cada año realiza el “Teatro Obrero” para recordar la masacre de civiles y trabajadores de la caña de azúcar, sucedida en 1985 en la ciudad de Escalante, en Filipinas. Cada año, el “Teatro Obrero” reúne a miembros de la comunidad de Escalante, así como de otros lugares de Filipinas y recrea los eventos sucedidos en 1985, en donde murieron una treinta personas y fueron lastimadas varias docenas, todos ellos protestaban por el 13 aniversario de la Ley Marcial de Ferdinando Marcos<sup>10</sup>. Si bien esta no es una experiencia latinoamericana, la comparto en tanto la conozco y porque Filipinas al igual que México y otros países de América Latina, fue un país colonizado por los españoles y sigue viviendo las consecuencias de dicha colonización.

#### *1.5.5. La influencia del teatro del sur del continente en México*

Después de este recorrido, se puede afirmar cómo es que, en los países de América Latina, el teatro documental ha sido y sigue siendo relevante en tanto se ha vuelto una poderosa herramienta para registrar los hechos que buscan ser invisibilizados desde el poder. Es por eso por lo que en los países que han vivido dictaduras como lo es el caso de Argentina, Chile,

---

<sup>10</sup> Ferdinando Marcos fue un dictador filipino que se mantuvo en el poder desde 1965 hasta 1986, su gobierno se caracterizó por la represión a los movimientos sociales.

Uruguay y Brasil, esta experiencia artística surge con una fuerza creativa poderosa que emana de la necesidad, de la urgencia de nombrar todo aquello que quieren borrar para que sea olvidado. El teatro se vuelve memoria misma, trae la voz incluso de los ausentes, como en el caso de obras que hablan de los desaparecidos por las dictaduras y del contexto social, económico y político en sus países, como ha sucedido con experiencias teatrales en Chile, con la dramaturgia de Isidora Aguirre; la experiencia del “Teatro Abierto” en Argentina<sup>11</sup>; del “Galpón”<sup>12</sup> en Uruguay y de toda la filosofía y pedagogía del teatro del oprimido, generada por Augusto Boal. En estas experiencias teatrales, la dramaturgia y el hecho teatral van de la mano con una concepción militante del teatro y también con la metodología del trabajo de grupo, que es muy representativa del teatro independiente y en la que hay un trabajo que se teje desde el colectivo y que hace frente a las dinámicas polarizadoras institucionales e incluso globales.

En México, la presencia de los exiliados uruguayos Raquel Seoane y Blas Braidot y su unión con gente de teatro mexicana fue un detonante no sólo para la creación de un espacio independiente que pese a todas las políticas neoliberales en México, sobrevive y que es Contigo América sino también para la creación colectiva como un modo de trabajo, así como para la

---

<sup>11</sup> Teatro Abierto es considerado como un movimiento de resistencia desde el Teatro, a la dictadura militar de 1976 en Argentina. La periodista Beatriz Lacoviello lo define de la siguiente manera: “Teatro Abierto fue una creación de gente de teatro, auto convocada para demostrar la existencia y actualidad de autores, actores, actrices, directores y técnicos, que venían sufriendo desde 1976 prohibiciones, amenazas, exilios, censuras y autocensuras, muertes y desapariciones como en el caso de varios creadores como (Haroldo Conti, Gleiser, Santoro)”.

<sup>12</sup> El Galpón es un teatro Independiente Uruguayo establecido en Montevideo, fundado en 1949 y que en los años 70s hizo frente a la dictadura desde el arte. Raquel Seoane y Blas Braidot fueron dos de sus miembros que se exiliaron en México en 1976 y son parte de los fundadores del Teatro Contigo América de la ciudad de México.

creación de circuitos de teatro independiente en lo que se llamó OTIM, Organización de Teatro Independiente Mexicano, y que tuvo sus últimos momentos de vida hacia finales de los noventa. Fueron parte de ese circuito grupos como “La muñeca”, de Morelia, “A tras luz, de Puebla”, “Teatro del árbol”, de la Ciudad de México, entre otros.

En nuestro país, antes de la valiosa influencia de los exiliados uruguayos, se tienen experiencias teatrales poco difundidas y valoradas, que surgen de los procesos libertarios del anarquismo mexicano impulsado por los hermanos Flores Magón. Tal es el caso de textos de teatro como *Tierra y Libertad* escrita en 1916 y de *Verdugos y Víctimas* que aborda la huelga inquilinaria de Veracruz de 1922, Este es un teatro que surge de la realidad y en el que se implican los propios protagonistas de los movimientos sociales. Además, Magón recurre también a recursos como el distanciamiento, es decir que además de una búsqueda social en sus obras, hay también una artística.

Vicente Leñero es uno de los autores más reconocidos de teatro documental mexicano y nombrado por muchos como el creador de este género en México, por obras como *Pueblo rechazado* estrenada en 1968 y que toma como base documentos en los que se pueden leer las prácticas psicoanalíticas en un convento mexicano. Se encuentra también Víctor Hugo Rascón Banda y su obra *La mujer que cayó del cielo* que tiene su origen en una nota periodística sobre una mujer rarámuri que estuvo presa e incluso internada en un psiquiátrico por haber sido catalogada como loca, cuando realmente eran las instituciones quienes no sabían que ella hablaba una lengua indígena y que por eso no la comprendían. Escrita por Hugo Salcedo en 1989 *El viaje de los cantores* es una obra que se ha adaptado en diversos años para mostrar el drama migratorio en México. La obra original toma una nota periodística como punto de partida, en la

que se narraba la muerte por asfixia de un grupo de migrantes encerrados en un camión. La misma Gabriela Ynclán tiene una obra sobre el 68, *Nomás que salgamos*, escrita en 1988 y que forma parte de la Antología de obras de teatro del 68 (Partida Tayzan).

Actualmente, diversos grupos mexicanos recurren al teatro documental para exponer realidades como los movimientos sociales armados, en el caso de *El rumor del incendio* del grupo Lagartijas tiradas al sol, estrenada en el año 2010; o de la trata sexual, en el caso de Imprudentes Teatro y sus obras: *A las faldas de la Malinche* (2018) y *Escuelita, Men's club* (2022); *Mestiza power* de Conchi León (2005), que expone lo que viven las mujeres mayas y su resistencia cultural; *Monólogos de la Maquila* (2006) del grupo Costureras de sueños que habla sobre el impacto de la moda en las mujeres que laboran en las maquilas del estado de Puebla, entre otras obras, ya que en los últimos sexenios en México, se ha vuelto ya no necesario sino urgente, hablar de lo que pasa en un país en el que las violencias son innumerables y el teatro documental ha recobrado vigencia.

#### 1.5.6. La Tragedia Griega

De igual modo la obra de Ynclán surge en este contexto de violencia, pero para poder hablar de la obra de Gabriela Ynclán, que es una tragedia contemporánea que dialoga con la tragedia clásica de Sófocles, considero necesario establecer antes algunos puntos de referencia sobre la tragedia griega, así como se hizo con el teatro documental, para poder entender así cómo es que la obra de Ynclán se enmarca en estas dos tradiciones de la dramaturgia, ya que toma aspectos de ambas para lograr que se escuchen esas voces ignoradas o silenciadas que son las de los mineros y sus familias, por lo que en este apartado se propone la revisión de algunos tópicos de la tragedia griega que ayuden posteriormente al análisis de la obra de Ynclán.

La tragedia griega es un género teatral que se basa en los mitos de dicha cultura y que son retomados por los dramaturgos trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), representando una situación seria en un tono grave y en la que, de acuerdo con los preceptos Aristotélicos, el espectador sufre una catarsis<sup>13</sup> o purga de emociones ya que al ver lo que le sucede al protagonista, siente tanto terror como compasión por éste, en tanto el espectador se identifica con el personaje por la situación que vive. En la tragedia está presente también el sentido de lo trágico ya que lo que tiene que suceder no se puede cambiar, es el destino o fatum. La transgresión por parte del personaje trágico, quien desafía las órdenes superiores (dioses, gobierno), le generan un castigo y en dicho proceso, el héroe tiene una iluminación también, al comprender que es su transgresión lo que ha ocasionado su situación actual, y entonces toma conciencia de lo que le ocurre. Aristóteles, que es quien hace todo un estudio sobre lo que es la tragedia en su Poética, la define de la siguiente forma: “Es, pues, la tragedia la representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones” (9).

El filósofo enumera las partes de la tragedia en las siguientes: fábula, carácter, pensamiento, elocución y melopeya, que constituyen las partes cualitativas, siendo para él la fábula la más importante porque corresponde al modo en que son ordenados los sucesos de la obra, por lo que una buena tragedia será la que contenga una buena fábula, ya que en ella se contienen las peripecias (el cambio de sentido de una situación) y la anagnórisis ( que es cuando el personaje trágico tiene una revelación y reconoce lo que le pasa a él en su contexto). Así,

---

<sup>13</sup> Catarsis: efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando compasión, el horror y otras emociones (*Diccionario de la lengua española*).

fábula, carácter y pensamiento son los objetos que se imitan, mientras que elocución, melopeya y espectáculo corresponden a formas o modos de imitación, ya que la elocución corresponde a la manera de expresarse y la melopeya a lo melódico. Las partes cuantitativas son: prólogo, que es antes de la entrada de coro y en la que se establecen los antecedentes de la obra porque se explica la situación; episodio que es un acto de la tragedia llevada por los actores y en la que avanza la acción; parte coral o intervenciones del coro y éxodo, que es la parte final de la obra en donde el héroe trágico sufre las consecuencias de sus actos, el castigo.

De acuerdo con el filósofo y crítico literario francés George Steiner en sus obras *La muerte de la tragedia* y *Antígonas: la travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, todos los hombres tienen conciencia de la tragedia en la vida, pero la forma teatral de la tragedia en la que aparecen el heroísmo y el sufrimiento personales corresponde a la tradición occidental y no es universal. A diferencia de otras culturas, las fuerzas externas que están presentes en la historia hacen que lo que les sucede a los héroes trágicos no pueda ser cambiado y ellos lo saben, ya que el destino no se puede cambiar; sucede lo que tiene que suceder. “Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia” (Steiner 2, *Antígonas*).

Aunque se hablará más adelante de Antígona, para Steiner, ella como cualquier otro héroe o heroína trágica sabe lo que le va a suceder, pero no cambia la dirección de su rumbo, aunque éste lleve al desastre y eso es una característica de los héroes trágicos, no sólo de ella, por eso siempre está presente la catástrofe y la tragedia, las cosas van a terminar mal ya que no hay soluciones a la vista, porque si las hubiera no habría tragedia, a diferencia de la tragedia moderna que abre las posibilidades a través del libre albedrío, como sucede en la de Yncán con el personaje del tirano, que tiene la oportunidad de cambiar sus acciones pero no lo hace.

### *1.5.7. Tragedia Mexicana, el contexto de Pasta de Conchos*

En México la tragedia es una constante porque ya lo dice la canción de José Alfredo Jiménez: “la vida no vale nada”, como se lee en la letra de Caminos de Guanajuato en esa pequeña frase que refleja mucho de lo que se vive cotidianamente en el país de los diez feminicidios al día y de los “105,000 desaparecidos”, según datos de la asociación Human Rights Watch y que ubica dicha cifra desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón, al presente año. Si bien gran parte de la violencia se debe a la presencia de grupos delincuenciales vinculados en su mayoría al tráfico de drogas; la impunidad es una constante porque los responsables de los crímenes generalmente no son procesados por las instancias del Estado encargadas de impartir la justicia, y lo que es peor, en los últimos años los familiares de las víctimas que toman en sus manos la búsqueda de la justicia que tendrían que hacer las instancias respectivas, terminan sufriendo violencia también e incluso perdiendo la vida como en el caso de la activista Marisela Escobedo, asesinada en diciembre del 2010 frente a la puerta del Palacio de Gobierno de Chihuahua mientras exigía justicia para su hija, víctima de feminicidio.

El de Marisela es un caso que muestra cómo funcionan esas redes de complicidad entre las instituciones encargadas de ejercer la justicia, las policías, los funcionarios y los victimarios. Pero es también uno de los casos emblemáticos en los que las mujeres se convierten en activistas y luchan por la justicia, como lo ha sido en Chihuahua, en donde el movimiento feminista ha sido el que ha dado la pelea para visibilizar la situación de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, conocidas antes como las Muertas de Juárez y en donde colectivos como las Mujeres de Negro, recurrieron a visibilizar la situación a través de actos performáticos como la Cruz de Clavos, (uno de los primeros antimonumentos en el país) , en donde por cada feminicidio colocan un clavo o una etiqueta con el nombre de la víctima en cada clavo porque siguen

contabilizándose mujeres asesinadas cada día y la lista parece no tener fin. Enumerar pues, todos los tipos de violaciones a los derechos humanos en México no es tarea fácil, pero no cabe duda de que los defensores de la naturaleza son de los más vulnerables, ya que su defensa toca los intereses de grupos empresariales cuyos intereses son protegidos por los gobiernos. De acuerdo con datos del Centro Mexicano del Medio Ambiente, CEMDA, del 2014 al 2022 han sido asesinados 148 defensores del medio ambiente (Xantomila). Como más adelante se desarrollará, la obra de Ynclán está inmersa en el contexto descrito anteriormente, ya que el caso que narra la obra sobre Pasta de Conchos no es un hecho aislado, sino que es parte de las violaciones a los derechos humanos en México por parte del estado o en complicidad con este.

#### *1.5.8. Podrías llamarte Antígona, dramaturgia híbrida del teatro griego y documental*

Una vez que se han revisado los preceptos del teatro documental y de la Tragedia Griega, así como ubicado el contexto trágico en el que se escribe la obra de Ynclán, se puede ubicar cómo es que la autora toma de estas dos tradiciones teatrales para lograr así que sean escuchadas las voces subalternas de los mineros y sus familias para visibilizar las opresiones e injusticias que se cometen hacia ellos. *Podrías llamarte Antígona* tal y como lo establece Piscator (de Vicente; Martínez-López; Prieto-López), toma de la realidad para su dramaturgia y busca a través de su lectura y representación tener impacto en la realidad, en un proceso dialógico. Es una obra documental porque toma un extracto del documento-vida en torno al siniestro en Pasta de Conchos ocurrido en el 2006. La autora establece además un diálogo directo con la Organización Familia Pasta de Conchos, que incluye tanto a familiares de los mineros muertos en el “accidente” como a defensores de derechos humanos laborales de los mineros del carbón. De igual modo, dicha organización pone al servicio de la autora, documentación que pudiera serle útil.

Es por eso que la obra de Ynclán al igual que el teatro documental tiene fines educativos en tanto muestra con claridad la explotación que viven los mineros del carbón, el enriquecimiento de los empresarios sin que a estos les importe las condiciones laborales de los mineros y la corrupción de los políticos. Al ver la obra se puede tener un mapa muy claro de quiénes son oprimidos, opresores y cómo funcionan estas dinámicas de opresión en complicidad con los políticos. En *Podrías llamarte Antígona* también se encuentra la búsqueda de una toma de conciencia, ya que los lectores y espectadores se pueden reflejar en la clase trabajadora mexicana promedio y difícilmente con los poderosos.

A continuación, señalo varios de los puntos que Weiss establece para el teatro documental y que se encuentran presentes en el trabajo de Ynclán.

1. La obra de Ynclán tiene un carácter informativo ya que da a conocer a través de la ficción, cómo es que ocurrieron los hechos en torno al siniestro en Pasta de Conchos, y la lucha de las familias para que rescaten a los cuerpos de los mineros.
2. Evidencia lo que ocultan los medios de comunicación y saca a la luz a los personajes borrados de la historia oficial. Este punto se encuentra también ya que Ynclán expone cómo se dio la complicidad entre empresarios y políticos (lo que no se sacó en los medios) y visibiliza a las mujeres que luchan por el rescate de los cuerpos de los mineros.
3. Tiene clara la oscuridad artificiosa que se crea desde el poder para ocultar las relaciones y motivaciones de los acontecimientos que caracterizan el presente y el futuro de las personas. Esto está presente de una de una manera contundente en la obra de Ynclán, y para eso se vale del personaje de La Chamana que le advierte al tirano que, de no cambiar el rumbo de las cosas, las decisiones que tomen afectarán no sólo su entorno sino al país

entero y a través de los diálogos entre el tirano y el secretario, muestra las complicidades en el caso y lo que se ha ocultado desde el poder.

4. Es un teatro de investigación que crea ciudadanía y exige el esclarecimiento de las situaciones de las que habla. Esto lo hace Ynclán en su obra al exponer lo que pasó y motivar al lector, espectador a que deje esa posición cómoda y sea una Antígona más, alguien que cambia la situación.
5. No rivaliza con el contenido de realidad de las manifestaciones políticas y es un hecho artístico. En este sentido, la obra de Ynclán aporta a la discusión y sensibiliza desde el arte sobre lo sucedido en Pasta de Conchos y las condiciones de trabajo de los mineros, además recurre al esquema de la tragedia griega que en sí ya es un trabajo de arte.
6. Busca resultados artísticos, para así confrontar la realidad y poder moldear la opinión política. En tanto dramaturgia, la de Ynclán tiene un valor artístico en sí misma y está hecha para llevar un acto de la misma índole a la escena, una de las características es la belleza del lenguaje que es poético.
7. No se sitúa en el centro del acontecer, sino que toma la posición del que observa, analiza. Resalta los detalles que se pierden en el caos y propone soluciones. En este sentido, la historia propone con claridad la urgencia del rescate de los cuerpos como una acción principal en el camino hacia la justicia, ya que éste implicará conocer la verdad de lo ocurrido. De igual modo la obra sugiere que la sociedad civil se implique porque es la única forma en que se puede cambiar la realidad.
8. Es un teatro que toma partido, por lo que está del lado de los mineros y sus familias.

9. Se recurre a las canciones, la pantomima, la caricatura, etc. Este punto se puede notar en el uso de las canciones por parte del coro de los mineros, que son el equivalente al coro griego.

En ese sentido el diálogo con los postulados de teatro documental de Brecht, se puede decir que en la obra de Ynclán, el personaje protagónico de Analía no sólo es el paralelo de Antígona, sino también encarna a la clase social de las familias mineras del carbón, es un teatro que pone como protagonistas a los oprimidos, dialogando también así con el teatro de Boal. La obra de Ynclán surge de la necesidad de contar las historias no contadas, de visibilizar a las mujeres que luchan por encontrar a sus familiares y en este caso concreto, rescatar sus cuerpos, es un teatro que se enmarca también en el feminismo porque pone a la mujer en el centro y se propone transformar la realidad. Aunque no es un trabajo de biodrama, coincide en la idea de buscar el drama en la vida de las personas comunes.

En ese mismo orden de ideas, una vez que se ha establecido cómo es que *Podrías llamarte Antígona* es una obra que pertenece a la familia del teatro documental, se puede ver cómo Gabriela hibrida esta tradición con la Tragedia Griega, de hecho la autora escribe la obra de manera paralela a la Antígona de Sófocles, siguiendo su estructura, poniendo a la figura de Antígona al centro, por lo que es necesario decir que Analía que es la Antígona de Ynclán, contiene como ya se dijo antes, a una clase social, no es sólo un personaje con una historia sino que es parte de una clase social lo cual hace que la clase que representa, que es la clase trabajadora de la familia minera, obrera, etc., se identifique con ella porque se reconoce representada en ella. Por otro lado, es la Antígona, el personaje mítico que desafía al poder y que

tiene un profundo respeto por su familia, su *fratría*<sup>14</sup>, por lo que busca rescatar el cuerpo de su hermano, para darle sepultura. Así, en Analía se mezclan el personaje mítico y la mujer sencilla que encarna a una clase social, por lo que se puede lograr una identificación con ella por ambas cosas, por pertenecer a la clase trabajadora y también por el heroísmo de sus actos y su búsqueda de respeto hacia los rituales, pero también por buscar la verdad y la justicia. Gabriela Ynclán no renuncia a la identificación con el personaje protagónico por parte del lector espectador, sino que busca esa doble identificación, la de clase y la del personaje como tal por el valor de sus actos heroicos. Esta es pues una obra que habla de un tema serio en un tono grave, pero en este caso, lo que pasa no le sucede a alguien de la clase imperial, sino a una mujer común y corriente del pueblo.

Ynclán presenta el *fatum* en el personaje de Analía, ya que sucede lo que tiene que suceder y la heroína trágica está totalmente consciente de esto. Analía sabe que, al rebelarse contra el tirano, tendrá un castigo y deberá también renunciar a la vida que tiene planeada con Antonio, su pareja. Sin embargo, ella está segura de que debe rescatar el cuerpo de su hermano y lo hace. Al tratarse de una tragedia contemporánea, se encuentran posibilidades de cambio en dos vertientes; una en el personaje del tirano a quien la tirana le advierte que cambie el rumbo de sus actos para no perjudicar a su pueblo y así mismo y otra por parte de los lectores-espectadores que tienen la oportunidad de volverse protagonistas (espectadores) que también luchen por el esclarecimiento de los hechos y por la justicia.

---

<sup>14</sup> De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, la *Fratría* se refiere a una sociedad íntima o fraternal, donde los miembros comparten un vínculo de hermandad o camaradería.

En la obra de Ynclán se encuentra presente también la belleza del texto en el uso del lenguaje y que está presente en los diálogos de todos los personajes, pero que es muy claro en las intervenciones de los mineros. Aquí el coro es un coro de fantasmas que explica la situación, como en las tragedias griegas y que acompaña al personaje durante su recorrido hasta el final, los mineros son los compañeros omnipresentes de Antígona, porque ella lleva sus voces ante el poder para que sean escuchadas.

Al respetar la estructura de la obra de Sófocles, Gabriela Ynclán recurre también a la anagnóris o toma de conciencia del personaje y al consecuente castigo ya que Analía muere en una celda y en la obra original Antígona se suicida en una cueva en la que fue encerrada. Siendo Antígona un texto que cuestiona al poder, el castigo también lo sufre el tirano que es increpado por la chamana y quien pierde a su mano derecha en un accidente aéreo. Así pues, se puede ver que Ynclán entreteje dos tradiciones teatrales para llevar a cabo su objetivo de visibilizar la situación de los mineros de Pasta de Conchos y la lucha de las mujeres de la zona carbonífera por hacer justicia a sus deudos.

**CAPÍTULO 2. LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA PARA LA INTERPRETACIÓN  
DEL TEXTO DRAMÁTICO Y LA UBICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS DE  
RESISTENCIA Y MEMORIA; COLONIALIDAD, TERCER ESPACIO Y  
NECROPOLÍTICA**

2.1. Hermenéutica analógica simbólica como herramienta para interpretar el texto dramático.

2.2. Teatro como resistencia y memoria para hacer duelo.

2.3 Colonialidad y subalternidad, el teatro como un altavoz para que se escuchen las voces subalternas en las teatralidades expandidas y el teatro postdramático.

2.4. La dramaturgia, un tercer espacio.

2.5. Necropolítica y cuerpos que no importan.

Dadas las características y temática de la obra de Ynclán, se recurrirá a la hermenéutica analógica para interpretar los símbolos que están en la misma y que nos remiten a los conceptos teóricos poscoloniales de subalternidad, tercer espacio y necropolítica, así como de decolonialidad, memoria y resistencia.

Posteriormente se desarrolla qué lo que se entiende por Teatro de resistencia y de memoria, así como su papel en la búsqueda de un duelo posible, esto a través de los ejemplos del teatro de las dictaduras de América del sur, que también hablan de la ausencia de los cuerpos de las víctimas, así como de la necesidad de la verdad, la memoria y la justicia para sus familiares y el derecho al duelo.

Enseguida, el análisis se concentra en los estudios poscoloniales y decoloniales, ya que se pueden complementar y facilitar así la comprensión de la figura del subalterno en América

Latina, así como de la colonialidad persistente en nuestro país y las implicaciones de ésta tanto en la sociedad como en la escritura teatral. Para eso recurro a los autores Aníbal Quijano y Spivak Gayatri, de las escuelas poscolonial y decolonial respectivamente. En este apartado se discute la cuestión de las formas de representación planteadas por Spivak en diálogo con José Sánchez y Rubén Ortiz.

Posteriormente y en diálogo con los conceptos anteriores aportados por sus colegas poscoloniales, se presenta el concepto del teatro como un tercer espacio, para terminar con el concepto de necropolítica y el planteamiento de los cuerpos que no importan de Judith Butler.

### 2.1. Características de la Hermenéutica Analógica Simbólica

De acuerdo con el diccionario, el término “hermenéutica” proviene del griego *ἑρμηνευτικὴ τέχνη* (*hermeneutiké tejne*), compuesto por las palabras: *hermeneuo*, que significa “descifrar”, *tekhné*, que significa “arte”, y el sufijo *-tikos*, que se refiere a la expresión “relacionado con”. La hermenéutica está relacionada con el dios griego Hermes, el mensajero de los dioses, que también se encargaba de comunicar mensajes divinos a los hombres, por lo que se considera un mediador entre ellos. En Grecia, los intérpretes eran llamados Hermes y en la actualidad a la ciencia de la interpretación se le conoce como hermenéutica. Para Mauricio Beuchot<sup>15</sup> “la hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquéllos que van más allá de la palabra y el enunciado” (13), se puede interpretar la vida cotidiana, el arte, etcétera. Por dicha razón “son textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la

---

<sup>15</sup> Mauricio Beuchot Puente es un filósofo y sacerdote dominico mexicano, profesor emérito en la UNAM Y fundador de la propuesta hermenéutica analógica.

frase... Además, la hermenéutica interviene donde no hay un solo sentido, es decir, donde hay polisemia” (13).

Es por eso que esta ciencia busca el acceso al significado profundo en el que confluyen el texto, el autor y el lector, por lo que el lector busca el sentido que quiso darle el autor pero también él le da el suyo buscando la comprensión del texto, que puede tener interpretaciones únicas o múltiples, por lo que la hermenéutica analógica logra el equilibrio de un punto intermedio entre el univocismo (un solo sentido) y el equivocismo (múltiples sentidos), ya que aunque se da una apertura a las interpretaciones del univocismo, se limitan las múltiples interpretaciones que podría generar el equivocismo. Así, se evita una única interpretación, pero también se hace una delimitación de interpretaciones, por lo que la analogía media entre la univocidad en donde sólo existe una interpretación válida y la equivocidad en la que hay varias interpretaciones. La metodología de Beuchot se inspira en la analogía de Aristóteles y los medievales para los que los significados de un texto pueden ser infinitos, pero no la mente del hombre, que es finita y esta finitud se presenta por el contexto del individuo. La interpretación del texto busca el equilibrio entre la intención del autor y la del lector.

Para Beuchot, la analogicidad se conecta directamente con la iconicidad pues de acuerdo con los estudios de semiótica de Pierce y que éste retoma, el ícono es lo propiamente analógico, la analogía es icónica y el ícono es el signo analógico. Así pues, la analogía se corresponde con la iconicidad y el ícono con el símbolo, por lo que Beuchot propone hablar de una hermenéutica analógica simbólica, en tanto en ambos (símbolo e ícono) hay una correspondencia y contienen las mismas propiedades y son un símbolo-ícono en donde predomina lo análogo no lo unívoco. Es por eso que pone como referencias a la metáfora y a la metonimia como formas de analogía en tanto la hermenéutica analógica las abarca a ambas. La analogicidad es más amplia que estas

figuras retóricas, ya que un fragmento lleva al todo, pero no se presenta con claridad sino borroso, con claroscuros y es ahí en donde entra el intérprete, que no es un lector común sino un lector dispuesto a escuchar.

La hermenéutica analógica de acuerdo con Beuchot tiene sentido en donde no hay fijeza ni estaticidad, se presenta como limítrofe en donde están las semejanzas y las diferencias, la univocidad y la equívocidad. En este sentido, es pertinente decir que el texto teatral, es un texto abierto que se completa con el lector o el espectador quien lo significa también de acuerdo con su propia experiencia, por lo que un lector con la intención de encontrar y acompañado de esta herramienta puede encontrar otras interpretaciones en dicho texto, ya que el símbolo a través de una parte lleva o conduce al todo.

Para Beuchot el símbolo sería un lugar de paso en el que: “el símbolo nunca da un conocimiento pleno o exhaustivo sino siempre aproximado y con borrosidades, claroscuro, analógico, pero no se queda en ser deducción trascendental, que nos deja adivinando, sin tocar; no se queda en inferencia desde el lado de acá del límite, sino que hace pasar al lado de allá del mismo, sólo que no de manera completa y clara” (188). Y es por eso por lo que el filósofo reafirma al símbolo como un ser fronterizo, un híbrido o mestizo de todas las partes en juego y es por lo tanto un punto de unión entre todas esas partes y esto implica que tenga un carácter dialógico. De acuerdo con Beuchot el símbolo tanto favorece el diálogo, como la escucha y el silencio y por lo tanto requiere a un lector receptivo que no imponga, que esté dispuesto a escuchar y esto quiere decir que no hay sólo una lectura literal, sino además hay una simbólica y ambas se complementan.

Ahora que se ha comprendido qué caracteriza a la hermenéutica analógica, añado que para poder hacer dicha interpretación del texto de Ynclán, se utilizará como base para la misma,

el diccionario de símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant<sup>16</sup>, tras una selección previa de símbolos en el texto que refuerzan el marco teórico propuesto. Así pues, se propone un diálogo con la teoría y la interpretación hermenéutica de los símbolos concretos que se encuentran en la obra de teatro, ya que el simbolismo se presenta en el texto teatral y también el hecho escénico, el teatro es per se un territorio de lo simbólico y constituye un texto que tiene una intención clara de parte de su autor, pero es también un texto abierto a la interpretación del autor, que puede encontrar en él una interpretación más profunda.

## 2.2. La escritura dramática, el espacio de los ausentes

Escribir teatro que hable sobre la realidad en un contexto de violencia se vuelve resistencia en tanto permite que se escuchen todas las voces subalternas que son silenciadas en medio de los discursos oficiales en lo que sería un primer paso, ya que al conocer la realidad lo que sigue es la toma de conciencia que idealmente mueva a la acción a quienes lean o presencien la puesta en escena del texto, como se expuso en la parte referente al teatro documental. Por eso es importante establecer en un primer momento, ¿Qué es lo que se entiende por resistencia en el teatro? Y poder proporcionar algunos ejemplos que ayuden en un tercer momento a revisar la obra de Ynclán. Para esto, se recurre al concepto de resistencia del crítico cultural estadounidense Henry Giroux para quien las resistencias son: “aquellas conductas de oposición frente a las estrategias externas u obligaciones cotidianas, conductas que surgen del interés

---

<sup>16</sup> Jean Chevalier es un escritor, filósofo y teólogo francés, coautor del *Diccionario de los Símbolos* con Alain Gheerbrant.

emancipatorio y que tienen por objeto desarticular las formas de dominación explícita o implícita del sistema escolar y social” (1<sup>17</sup>).

En este sentido la obra de Ynclán es de resistencia al contrarrestar las narrativas hegemónicas, que son formas de control social que buscan legitimar la dominación, la opresión y los discursos oficiales. Además, el teatro documental de la autora nombrada tiene también una parte de educativo ya que hace una crítica a la sociedad y busca desenmascarar las estructuras de poder. Es decir que el teatro también puede reproducir los discursos dominantes, pero el teatro que contrarresta expone, denuncia y agita la conciencia no lo es y, por lo tanto, el mundo de la ficción teatral se vuelve una estrategia para desarticular las “ficciones” que el poder quiere hacer pasar como verdades y en las que la verdad se oculta. Los poderosos entonces recurren a las ficciones y a la creación de esas narrativas de ocultamiento y los artistas a los hechos reales, a los que después ficcionalizan para mostrar la verdad que quisieron ocultar los primeros.

La historia del teatro de resistencia en América Latina se ubica generalmente en torno a las dictaduras de América del Sur, en países como Brasil, Uruguay, Argentina y Chile, en los que las dictaduras militares generaron un estado de terror constante en la vida de los ciudadanos, así como la ruptura del tejido social a través de la violencia institucionalizada.

Pero es justo en medio de las situaciones de opresión en cualquier latitud del mundo, en las que surgen un sinnúmero de propuestas de resistencia desde la cultura y que son una especie de

---

<sup>17</sup> Henry Giroux es un pedagogo y crítico cultural estadounidense, impulsor de la pedagogía crítica en la que se propone que la educación no es neutral y que debe crear agenciamiento, poder y cultura. Entre sus libros se encuentran: *La escuela y la lucha por la ciudadanía*; *Estudios Culturales*, *Pedagogía Crítica* y *Democracia radical*, entre otros.

huecos por los cuáles dejar pasar el aire y continuar conectados con la vida y hacer frente a esa realidad opresora para idealmente desarticularla. Es el teórico James C. Scott quien en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia*, habla de cómo los dominados recurren a estrategias liberadoras cuando no hay un espacio para la revolución o el cambio total (56). Scott pues, indaga cómo resisten los dominados a través de diferentes estrategias creativas, y en las que los oprimidos muchas veces simulan estar de acuerdo con el opresor o no hacen su resistencia de una manera obvia, en la que podrían ser reprimidos (la disfrazan). Dichas estrategias narradas por Scott en el libro mencionado son parecidas en espacios de dominación y pueden ser, por ejemplo, descomponer tractores en una plantación, para así no entrar en un enfrentamiento directo con los terratenientes, pero detener la producción. En un contexto urbano pueden ser acciones muy simples como protestas simbólicas al interior de espacios de opresión como portar un listón de color o alguna insignia en forma de protesta, hasta otras acciones más elaboradas como intervenciones en espacios públicos, protestas novedosas como los bordados y tejidos con los nombres de desaparecidos y por supuesto el teatro, que es una de las astucias que se dan en contextos de opresión y represión como las dictaduras, ocupaciones, etcétera. De igual manera los pueblos recurren a las narrativas populares picarescas de denuncia como se hace en los carnavales en México en donde es común encontrarse con la figura de los catrines y los gachupines y esto es una forma de evidenciar dichas figuras de opresión a través del juego y el humor. En este sentido la máscara desenmascara al poder y la teatralidad es una forma de resistencia.

En el mismo orden de ideas, es visible cómo el trabajo desde el arte se vuelve resistencia durante las dictaduras del sur americano, porque ellos buscan nuevos espacios para deconstruir el poder desde su quehacer y resistir. Tal y como se nombró en el capítulo anterior, muchos de

estos creadores además tienen una militancia política que ayuda a su quehacer teatral o astucia contra la dominación, ya que tienen una conciencia social y un compromiso previos para hacer algo, pero desde el lenguaje artístico.

Algunos ejemplos de estas experiencias se encuentran en el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes de Brasil, en los años sesenta, en donde buscaban visibilizar la problemática nacional y que, con el golpe de Estado de 1964, fue cerrado, así como el Teatro de Arena, que utiliza la “nacionalización de los clásicos”, utilizando metáforas y mitos universales para hablar de lo que ocurría y sigue pasando en su país, así como se ha hecho en innumerables versiones de Antígona como se comentará más adelante. En Argentina una de las experiencias de este tipo de arte se encuentra en el “Teatro Abierto”, un movimiento teatral de creadores escénicos que manifestaron su oposición contra el autoritarismo de la dictadura, por lo que en 1981 los militares les quemaron el teatro Picadero. En este movimiento teatral se encuentran creadores como Roberto Cossa, Eugenio Griffiero y la dramaturga Griselda Gambaro, que estuvo junto a varios de sus compañeros en las listas negras de la dictadura argentina y que escribiera una de las Antígonas más representativas en nuestro continente: *Antígona Furiosa*, situada en la última dictadura militar en Argentina. La propuesta del Teatro Abierto motivó a creadores de otras disciplinas a hacer lo propio desde su área. Surgen así: Danza Abierta, Poesía Abierta y Cine Abierto.

En ejemplos como los anteriores se hace visible lo político en el teatro, pero incluso en otras experiencias que se propongan no hablar de política o consideren estar libres de postura política alguna, lo político está presente al decidir callar. Sin embargo, en el teatro que resiste, sí hay la búsqueda consciente de lo político, tal y como lo expresa el actor Roberto Cossa, en el texto web “EL TEATRO SIEMPRE HACE POLÍTICA” del año 2012, menciona que “El teatro

de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo. En tiempos de bonanza institucional, se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política”.

El arte escénico que surge en un ambiente de opresión política y que busca contrarrestarla, lleva pues implícita una postura política en la que la memoria es vital porque se muestra lo que está sucediendo para que haya un aprendizaje y esto no se repita. Aunque en México no se ha tenido la experiencia de una dictadura en la cual la violencia se encuentra institucionalizada, sí ha habido periodos en los que el poder político ha reprimido a la población utilizando su brazo armado, como en la Guerra Sucia, desde finales de los años 60 hasta los años 80, en los que hubo una fuerte represión política y armada a los movimientos de insurrección popular. Otro periodo de violencia se da en el Contexto de la Guerra contra el narco, impulsada por Felipe Calderón y que abarca del 2006 al 2012. De ahí a la fecha la violencia ha continuado.

En lo relativo a la cultura, la represión gubernamental más palpable en nuestro país se da en 1973 por parte de Luis Echeverría, que prohíbe los conciertos de rock tras el concierto masivo en Avándaro. Si el rock ha sido parte de la contracultura en México, lo ha sido también la literatura a través de textos como los de José Agustín y Gustavo Sainz. Y en la actividad teatral de la ciudad de México, el trabajo de grupos como Tepito Arte Acá, que se basa en la identidad del barrio y que es una muestra de la resistencia desde los márgenes a la cultura hegemónica. De igual manera en la provincia se encuentran experiencias valiosas como el Laboratorio de Teatro Campesino Indígena de Tabasco y el Laboratorio de Teatro Campesino Maya, la experiencia de Fortaleza de la Mujer Maya en Chiapas, entre otras.

En el caso del Laboratorio de Teatro Campesino Indígena de Tabasco, es pertinente decir que pese a haber surgido por la iniciativa de maestros y del gobierno del Estado, logró

conformarse como un grupo independiente. En las tres experiencias la cuestión identitaria es clave porque han llevado a escena los mitos de sus pueblos, su origen y eso es resistencia en un contexto que ha buscado homogeneizar a México como un país mestizo. Estas experiencias nombradas dan cuenta de lo que es la resistencia, ya que son oposiciones a identidades hegemónicas, como lo podría ser la identidad mestiza, en la que se unifica a las personas y se borra la identidad de su pueblo originario y se usa al español, borrando las diferencias de las lenguas, aunque el mestizaje a su vez es un territorio de hibridación y de resistencia. En el caso de FOMMA, hay además un enfoque de género ya que las historias giran en torno a las violencias que viven las mujeres.

De igual modo, el teatro de Tepito Arte Aquí se da en el corazón de la ciudad de México, pero reivindica la identidad del barrio y sus expresiones, como en su momento lo fue el teatro chicano que tiene sus orígenes en el Teatro Campesino de Luis Valdéz y la lucha campesina de los trabajadores agrícolas. Antes se encuentra el teatro de los Flores Magón del que ya se habló. Todas estas experiencias teatrales raramente se nombran en las aulas de artes escénicas, en las que predominan las dramaturgias y las técnicas de actuación europeas o estadounidenses. Y aunque el teatro chicano se da en Estados Unidos, se da como un teatro de identidad y resistencia que busca reivindicar la presencia de las comunidades mexicoestadounidenses en dicho país, a través de la figura del Pachuco.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> El Pachuco según Paz en su libro *El laberinto de la soledad*: “es un rebelde que se caracteriza por la contradicción: no tiene intención de reivindicar su ascendencia mexicana ni de integrarse en la sociedad estadounidense. Se diferencia del resto portando un disfraz que a la vez lo oculta y lo exhibe; su forma de vestirse no significa pertenencia a un culto o agrupación, es una moda exagerada que se opone a la practicidad norteamericana, si bien ese traje, paradójicamente, constituye un homenaje a la sociedad que pretende negar”. (15)

En ese sentido, las palabras de la investigadora teatral Argentina Lola Proaño, pueden ayudar a entender la relevancia de ese “otro teatro” que no está vinculado a los intereses de los grupos en el poder y que toma su lugar desde los márgenes. De acuerdo con la investigadora Jimena Cecilia Trombetta, en la revisión que hace de su libro: *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*: “Proaño comprende y explicita la fuerte incidencia del contexto histórico capitalista en ese otro teatro que lucha- desde su creatividad y su declarada utopía-por recuperar la identidad, la memoria y los derechos humanos” (208).

A través de la reflexión que aporta Proaño, se entiende que la historia del capitalismo en países como América Latina, es la historia del despojo de la memoria, la identidad y los derechos humanos y por eso, obras de teatro como las nombradas y la obra de Ynclán apelan por el respeto a los derechos humanos, la lucha contra el olvido y la recuperación de la identidad-identidades.

Memoria, identidad, derechos humanos, son algunos de los términos que caracterizan a un teatro de resistencia desde los márgenes, en el que se recogen las luchas de las personas para conocer la verdad de las situaciones que enfrentan y la búsqueda de justicia. En este sentido, revisando desde las dictaduras del sur pasando por la Guerra sucia en México y llegando al 2023, se puede encontrar cómo estos episodios plagados de violencia tienen en común, las desapariciones de las personas, siendo característico en las dictaduras dada su violencia sistematizada, las desapariciones forzadas a través de la detención y por eso a los detenidos se les llama detenidos desaparecidos. En México, del 2006 a la fecha, se registran más de 105 mil desaparecidos de acuerdo con la organización Humans Rights Watch, en su Informe Mundial 2023. Las desapariciones en México incluyen las ejercidas por el estado y las que se dan por

parte de grupos delincuenciales, aunque muchas veces trabajan en conjunto con las fuerzas armadas.

En el contexto de las desapariciones, las exigencias de los deudos son encontrar idealmente a las personas con vida y si no, al menos encontrar sus cuerpos para poderles dar sepultura. La exigencia de justicia, también está presente, porque no basta con encontrar los cuerpos sino también la penalización a la persona o personas que los desaparecieron, aunque esto jamás termine con el dolor vivido ni deje las cosas como estaban, es un daño que jamás se podrá reparar, pero que sí necesita ser reconocido, escuchado, llorado, sentenciado y como desde el poder estos espacios no se dan porque pueden ser considerados incluso subversivos, las personas buscan cómo hacer sus propios duelos y procesos de sanación a la par que continúan sus exigencias de justicia.

Si bien más adelante se analizará la obra de Ynclán, es importante decir que esta obra, aunque no es sobre desaparecidos, tiene mucho en común con otros trabajos literarios que hablan de ellos, porque habla de cuerpos ausentes, que, aunque se sepa dónde están, no se puede acceder a ellos. La memoria, no es pues solamente hablar de los hechos en los que se presentó la violencia, desaparición o injusticia, sino también es traer al presente a aquellos que no están. La literatura, la dramaturgia, se vuelven un lugar en el que a través de la letra se corporeiza a los ausentes a los cuáles se quiere encontrar, sepultar y hacerles los duelos correspondientes. La literatura se vuelve a través del lenguaje escrito, el cuerpo del que no está, la tierra que sepulta, la voz que no se oye, es un lugar de la memoria.

En ese mismo orden de ideas, cada vez es más común que se escuchen diferentes narrativas de lo ocurrido en torno a las desapariciones u otro tipo de violencias, por lo que las víctimas se han valido de los contramonumentos o antimonumentos y por eso para la

investigadora Laura Angélica Moya: “los antimonumentos funcionan como estrategias conmemorativas, es decir como el conjunto de rituales de diverso signo, que hacen presente lo ausente, actualizan la memoria y posibilitan en alguna medida la reparación simbólica” (1). En este sentido monumentos y contramonumentos tienen similitudes pero ambos surgen de diferentes lugares, mientras unos salen de la oficialidad y buscan perpetuar una idea del pasado homogénea, los contramonumentos buscan romper esa narrativa y no tanto conmemorar sino irrumpir, perturbar, recordar pero desde el lugar de las víctimas.

Es por eso que en los últimos años, los colectivos sociales han creado en la Avenida Reforma de la Ciudad de México, varios antimonumentos como la efigie del número de mineros muertos en Pasta de Conchos con los cascos mineros<sup>19</sup>. En torno a estas edificaciones que en su mayoría son representadas por números, los deudos y simpatizantes colocan las fotos de los mineros, hacen obras de teatro, misas, lecturas de poesía, etcétera, adueñándose del espacio público. En este sentido, en obras como la de Ynclán, la literatura es un espacio en el que las palabras construyen un antimonumento, un territorio posible para que vuelvan a tomar voz los mineros muertos, las mujeres víctimas de feminicidio, los levantados por el narco, los ejecutados, los migrantes centroamericanos que han sido secuestrados en su trayecto por México, etcétera, porque la lista lamentablemente es inacabable.

### 2.3. El teatro como altavoz para hacer escuchar las voces subalternas

El teatro de resistencia dirige su mirada hacia aquéllos que no son vistos: obreros, migrantes, campesinos, trabajadoras de la maquila, víctimas de la trata, mujeres, refugiados, desaparecidos

---

<sup>19</sup> El antimonumento de Pasta de Conchos se instaló el 6 de febrero de 2019 y es la representación visual del número de mineros que no ha sido rescatado (65), con una cruz en donde se lee: A una voz, ¡rescate ya!

y sus familiares, infancias, etc. Todos ellos son subalternos porque están siendo oprimidos por las estructuras del poder social, económico y político. Es por eso que en este apartado se especifican los tópicos que ayudarán a revisar posteriormente la obra de Ynclán y que reflexionan en torno a la colonialidad y las resistencias ante ella, recogiendo así lo compartido en el apartado anterior en el que se expuso cómo existe un teatro que resiste ante la cultura hegemónica con sus “verdades” oficiales y que ofrece incluso alternativas; ya que obras como la que se analiza, surgen en el medio de una mirada colonial persistente en el país, misma que ha influido incluso en la creación teatral, tanto en la dramaturgia como en las técnicas actorales, de dirección, etcétera; tal y como se ahondará adelante al revisar los conceptos de “Escena expandida” y “Teatro postdramático”. Es decir que el teatro no escapa a la influencia de la colonialidad y que ésta influye en su creación, producción, distribución, etcétera, por lo que hablar de las obras que crean resistencia ante esta mirada, se vuelve necesario y para eso es indispensable comprender las características del subalterno en la realidad latinoamericana y la importancia de un teatro que da versiones distintas a las oficiales.

La herencia colonial en nuestro país implica la continuidad de formas de opresión heredadas de la presencia española, así como de todo un legado cultural que va más allá del idioma y que abarca la religión, modos organizativos y visiones racistas que permanecen hoy en día y que influyen en el funcionamiento de la sociedad mexicana y de otros países que fueron colonizados. Aunque tal y como se mencionó en el apartado anterior, han existido resistencias y formas de hibridación cultural que generan resistencia a lo que sería una asimilación, como lo es en la religiosidad popular católica en donde se ve el sincretismo en la convivencia de la religión

católica con la indígena o en movimientos como la Teología de la Liberación<sup>20</sup>. De igual modo esta resistencia es palpable en el español de México que se mezcla con una serie de palabras que en su mayoría son de origen náhuatl.

Pese a que han pasado más de 500 años de la conquista en nuestro país, los pueblos indígenas, la población afrodescendiente y los sectores marginados por el sistema, han resistido a través de procesos organizativos, educativos, y de diversas estrategias, conservando su lengua, música etc. Uno de los más notables procesos de resistencia en nuestro país es el del EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, surgido en el año de 1994 y en el que diversos pueblos mayas de Chiapas levantaron su voz y tomaron las armas para terminar con las condiciones deplorables de explotación similares a las de la época colonial. El EZLN dejó las armas para utilizar otras estrategias, entre ellas las artes como la música, el teatro y el deporte.

Retomando este ejemplo toca ahora analizar ¿Cómo es que, desde el teatro, concretamente desde la dramaturgia se pueden buscar perspectivas decolonizadoras? ¿Cómo es que se presenta la resistencia de los subalternos en la dramaturgia escrita por mujeres como Gabriela Yncán? Para eso, primero se analizarán conceptos heredados de los estudios poscoloniales indios, que ponen al centro a los sujetos subalternos del llamado tercer mundo, así como su representación, concretamente lo que propone Gayatri Spivak en su ensayo “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” así como los Estudios Decoloniales surgidos a finales de los años noventa en América Latina en donde se ubica el principio de la modernidad en 1492 con la

---

<sup>20</sup> La Teología de la Liberación surgió en los años sesenta y es una corriente católica que busca la justicia social y que enfatiza la opción por los pobres. Ha acompañado procesos emancipatorios en países como El Salvador y Guatemala.

llegada de los españoles y el comienzo de la lucha decolonial en lo que es una larga historia de resistencia.

De acuerdo con el pensador argentino Walter Mignolo en su ensayo *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*, la colonialidad es la manera en la que la estructura colonial sigue vigente en este tiempo y es la base de la modernidad (39-47). Partiendo de este concepto, se entiende por qué en 1999 se dio un movimiento armado en Chiapas, o por qué en trabajos como la minería se sigue explotando de una manera inhumana a los trabajadores o más aun, por qué no se necesita invadir a un país, para tener injerencia sobre él, como en el caso de proyectos extractivos como las minas a cielo abierto. Se entiende el día a día en un país como México en el que el racismo sigue presente y en el que no todos los ciudadanos cuentan con los mismos derechos.

En su capítulo “Colonialidad del poder y clasificación social”, el teórico peruano Aníbal Quijano define así a la colonialidad:

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América. (325)

Después de leer a Quijano queda claro cómo el poder capitalista necesita al sistema colonial para ejercer un patrón de dominación, creando sujetos oprimidos y extrayendo la vida de la naturaleza y las personas. También se comprende cómo este patrón se comienza en lo que sería después América con la llegada de los españoles y luego se exporta al mundo entero. La

colonialidad se basa, de acuerdo con Quijano, en la idea de *raza*<sup>21</sup> y en las categorías creadas en la colonia que permiten que los unos valgan más que los otros, los dominados o subalternos: mujeres, negros, indígenas, etc., que han sido sujetos de estudio de la Escuela Poscolonial.

El concepto “poscolonial” que indica el periodo posterior a la independencia de los países colonizados, es desarrollado en principio por los teóricos Homi Bhabha, Gayatri Spivak de India y Edward Said de origen palestino hacia los años setenta. Fue Said quien planteó la hegemonía de la cultura occidental en oriente y cómo la descripción de lo oriental se da desde el poder occidental. También autores como Frantz Fanon originario de Martinica, son considerados parte de los estudios poscoloniales por su trabajo en el que revisa la negritud, la alienación del colonizado y su proceso de blanqueamiento a través de todas las representaciones que éste consume (imágenes, lengua, literatura, etc.) Así, estos teóricos de otros países aportan sus reflexiones a otras latitudes que también fueron colonizadas, como la de América Latina, para reconocer las alienaciones que siguen vigentes. Se puede decir que los estudios poscoloniales y los decoloniales se complementan y en este caso es importante entender la figura del subalterno en el contexto latinoamericano, que tiene sus especificidades, por lo que recurro a los aportes de ambas escuelas.

Ahora que se tiene claro cómo la colonialidad permanece en la globalización permitiendo que las estructuras coloniales se perpetúen a través del racismo, se puede revisar la figura del *subalterno* en el ensayo de Spivak Gayatri: “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, ya que como

---

<sup>21</sup> Los españoles crearon categorías en las personas, basadas en la “pureza de la sangre”. A dichas categorías las llamaron castas y son: criollo, mestizo, castizo, tente en el aire, etcétera y que surgen de las diversas combinaciones entre ellas.

se dijo en un principio obras como la de Ynclán, son obras de resistencia ante el poder y ante la violencia que emana de éste en el contexto concreto de México, son obras cuyos protagonistas son subalternos. Pero ¿Qué es lo que se entiende cuando se habla de subalternidad?

La subalternidad es un concepto que en su acepción más simple implica que hay alguien que está subordinado a otro de alguna manera, es decir que existe una relación vertical. El término subalterno es usado por el filósofo italiano Antonio Gramsci en su escrito *Cuadernos de la cárcel*, concretamente en el tercer cuaderno en el que expone que la subalternidad es una característica atribuida a las clases dominadas y que puede cambiar en tanto las clases dominadas tomen conciencia y accionen políticamente, en lo que es una resistencia a esa dominación.

Para entender esto, comparto el ejemplo de la obra mexicana *La mujer que cayó del cielo* escrita por el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda y que está inspirada en la historia de una mujer real que en vida se llamó Rita Quintero López Patiño. En esta obra el autor pone a la figura de la subalterna como personaje principal, ya que la historia de Rita es la de una mujer rarámuri migrante en Estados Unidos que fue presa en ese país y sometida a una serie de abusos porque sus carceleros nunca supieron, ni quisieron saber que ella hablaba otra lengua y que no era loca como la tacharon, razón por la que además le suministraron barbitúricos. La historia de esa mujer migrante, indígena, presa en Estados Unidos se repite día a día no sólo en ese ese país, sino también en el nuestro, es la historia de una subalterna que es juzgada y condenada desde una perspectiva colonial y que se encuentra bajo la jurisdicción de muchos otros (carceleros, médicos, jueces, que a su vez son subalternos de alguien). Este es un ejemplo de una obra teatral que habla de subalternos. Pero también hay experiencias concretas de teatro hecho desde los márgenes, como se ha compartido al hablar de teatro documental y de resistencia. En San Cristóbal de las Casas en Chiapas, existe el proyecto de FOMMA nombrado con anterioridad:

Fortaleza de la mujer maya, que es una organización que promueve los derechos humanos a través de creaciones teatrales que hablan de lo que viven los pueblos mayas en la actualidad. Dicho proyecto fue creado por dos mujeres mayas: Petrona de la Cruz, de Tzinacantán, Chiapas e Isabel Juárez Espinoza de Aguacatenango. FOMMA busca crear lazos comunitarios y dar a las mujeres un espacio seguro para trabajar las violencias que han vivido, a través del teatro. Las participantes son subalternas que están hablando en su lengua y desde el lenguaje del teatro y que están moviendo su posición de subalternidad para no permanecer en ella, éste es un ejemplo de teatro de resistencia hecho desde las propias personas que viven lo que se cuenta.

En ese sentido, las subalternas están haciendo escuchar su voz y se puede decir por lo tanto que pueden hablar. Al respecto, en su ensayo “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” Spivak Gayatri, plantea cómo el problema no es que el subalterno hable o no, sino que no puede ser escuchado, y que por lo tanto el acto no puede ser completado porque no le es permitido completarlo, ya que les élites no oyen ni mucho menos escuchan, es decir que no hay una condición dialógica. Para la autora la subalternidad no es entendida como identidad, sino como una posición y como tal puede cambiar, es decir que se puede dejar de ser subalterno al moverse de posición.

De igual modo, Spivak plantea cómo es la subalternidad el lugar en el que se manifiestan los rasgos de subjetividad política: búsqueda de autonomía, rechazo a las estructuras hegemónicas; así como de lo contrario: subordinación, dominación política, cultural, económica y social. Es decir, de la aceptación de esta condición. La subalternidad no es por lo tanto heterogénea y por eso un proceso de toma de poder de parte de alguien subalterno, grupo o pueblo no es algo lineal, es decir que no todos van a querer cambiar esa posición de subordinación porque el colonialismo está interiorizado y la subalternidad está presente en tanto

hay una dominación que generalmente está asumida y que es la alienación colonial de la que habla Fanon.

Para Spivak, los estudiosos occidentales terminan repitiendo las opresiones que intentan exponer al hablar de los subalternos, ya que hablan por ellos. Además, otra manera de participar en la opresión se da a través de disciplinas como la antropología que han sido vitales para la colonización, ya que sistematiza información sobre la cultura de los pueblos, misma que es usada para crear divisiones, expropiar tierras, etc. La producción de conocimiento pues, ha sido empleada también para la imposición de culturas, proyectos, etc., tal y como sigue sucediendo ahora con antropólogos, biólogos, etc. que siguen siendo claves para la imposición de megaproyectos.

Al hablar de la opresión y la subalternidad, Spivak trae a la discusión, *la representación*, término que también problematiza Spivak y para eso recoge dos términos de esta y que son *darstellung* y *vertretung*, ambos significan representar, pero implican diferentes cosas. Vertretung es: representación, hablar por otro, a nivel sociopolítico y de forma democrática; mientras que Darstellung se entiende como: Re-presentación: actuación, ejercicio de mimesis.

Así en el primer caso se puede hablar de la democracia parlamentaria que es una estructura democrática que permite que algunos representen los intereses colectivos. En el segundo caso es la acepción de representar, como se da en el arte en la que una persona se vuelve en la otra a través de la mimesis o imitación.

En diálogo con el texto de Spivak, el teórico español José Sánchez, recupera la potencia política del teatro cuando hay una transición de la Darstellung a la Vertretung y esto se da en personajes que representan conflictos humanos más grandes y en los que él advierte no es tan

fácil su actualización porque se puede caer en una de las tantas representaciones del personaje y no del conflicto humano que representa y para eso da ejemplos como Hamlet ya que abundan casos de *darstellung* sobre Hamlet pero no de *Vertregung*, en donde sí hay una representación del conflicto humano que está en el personaje. Y vuelvo aquí a lo que decía el director teatral cubano Guillermo Cabello a sus estudiantes de teatro: ¿Para qué queremos montar a Shakespeare o a Cervantes en estos tiempos, si no los vamos a actualizar a lo que nos están diciendo en nuestro contexto, hoy, aquí?

Es decir que el teatro implica también decisiones éticas, por lo que para José Sánchez la ética de la representación sería algo constante a reflexionar y lo plantea a través de una situación ficticia sobre una actriz española virtuosa que hace el papel de una migrante subsahariana, pero ella no es migrante, ni subsahariana, pero actúa excelentemente al personaje y la situación, es una virtuosa haciéndolo. José Sánchez resume en los siguientes puntos el problema del exceso de virtuosismo actoral:

- a) La legitimidad para representar a esta persona;
- b) La legitimidad para convertir a esta persona en referente o en modelo, en representativa;
- c) La incoherencia entre el virtuosismo técnico desplegado por la actriz y la desestructuración de la vida de esta persona a la que se representa. (184)

Para José Sánchez el ejemplo sobre la actriz que interpreta a la migrante subsahariana, implicaría la suplantación del otro, negando la subjetividad de éste, así como la imposibilidad de acceder a la *vertregung*. Y ante esto plantea el reclamo que puede surgir de que es mejor hacer ese virtuosismo para así visibilizar lo que no se ve, como las mujeres subsaharianas. Es decir que visibiliza a las subalternas. Ante esto responde que la clave está en la falta de virtuosismo, es decir que su historia la cuenten las propias mujeres subsaharianas y no alguien que las pueda

representar muy bien en el sentido de la *Darstellen*. Y por eso iguala a los actores y a los políticos en tanto pueden defender mejor los intereses que “los cualquiera” en el caso de los segundos o contar mejor su vida en el caso de los primeros.

La manera de ser ético en la representación de acuerdo con José Sánchez sería poniendo el cuerpo y vaciando al actor, que haría “valer un discurso silenciado” (186). Esto implica que haya propuestas de teatro desde las propias personas subalternas, como en el caso de las mujeres mayas de Fomma, el Laboratorio de Teatro Indígena y campesino de Tabasco nombrado con anterioridad, o experiencias teatrales sin actores, sino con las personas que han vivido lo que se cuenta, en lo que José Sánchez nombra como “plantear el discurso en términos no virtuosos” (186). Es decir que hacer teatro y hablar de otros o por otros implica una cuestión ética y que para hacerlo hay que ponerse en escena: “Ponerse en escena significa asumir más bien el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, comprometerse corporalmente con el discurso sea verbal, visual o físico” (186).

Es decir que la cuestión ética debe estar presente, el compromiso y el poner el cuerpo, que remite a cómo muchos de los personajes que se representan en el sentido de *Verterteg*, como las mujeres que representa Antígona, que son personajes que en la vida real exponen el cuerpo y asumen un riesgo, en escena también debe haber esa exposición de ponerse con el cuerpo para poder, como dice Sánchez hacer valer un discurso silenciado.

Ese discurso silenciado o espacio en blanco, remite nuevamente a Spivak que, en su ensayo sobre el subalterno, desarrolla ampliamente el caso de las viudas indias que se inmolaban en las piras funerarias de sus maridos. Lo que hay en torno a ellas se supo de los conservadores indios que defendían la tradición o de los colonizadores ingleses que la condenaban y que abolieron dicha práctica, siendo los salvadores blancos de las mujeres indias, pero nada se sabe

de lo que opinaban ellas y el discurso queda entre hombres colonizadores y hombres indios conservadores, pero nunca se sabe al respecto por ellas mismas, ni lo que ellas sentían y pensaban. Este ejemplo dado por Spivak deja en claro cómo la figura subalterna por excelencia es la de la mujer, silenciada históricamente.

En este sentido el contexto concreto del subalterno es importante y para eso me remito nuevamente el ejemplo de la mujer de la obra de teatro de Rascón Banda, ya que es importante resaltar que en la historia de Rita hay presentes varias interseccionalidades en la subalternidad de la protagonista: es mujer, es indígena, es prisionera, es migrante indocumentada. En este sentido la interseccionalidad<sup>22</sup> se entiende como ese “cruce de opresiones”, según la feminista maya Kawchikel Aura Cumes (Sieder 5).

Revisar la figura de Rita en la obra de Rascón Banda, permite ver que no todos los subalternos son iguales, ni su condición de subalternidad, así como la falta de una condición dialógica con el opresor, que en esta mujer es claro porque ella y los que la tienen presa hablan diferentes idiomas, pero, aunque hablaran el mismo, el diálogo entre los carceleros con Rita, o de los médicos y jueces con ella, no se hubiera dado probablemente porque la tachan de “ilegal” con lo que le niegan cualquier derecho que pudiera obtener, ya hay una barrera que la silencia.

Desde la mirada de Spivak, aunque los subalternos tengan voz, estos no tienen una posición desde la cual establecer un discurso, porque no hay una condición dialógica en la que se establezca una conversación de ida y vuelta con un interlocutor. Esto indica que los subalternos al hablar pareciera que hubiera una pared entre ellos y el poder. Sin embargo, la resistencia que

---

<sup>22</sup> La interseccionalidad implica el entrecruzamiento de varias identidades: edad, género, clase social, orientación sexual, religión, etcétera.

se ha planteado, es una de las estrategias de los subalternos que quieren dejar de serlo y encontrar justicia ante lo que viven, por lo que hacen que su voz se replique y se genere así una especie de eco, de vibración en una especie de coro tal y como pasa en nuestro país, en el que el poder podrá no oír a una madre o a varias pero a un coro de centenas de mujeres como las rastreadoras ya no se le puede ignorar, puesto que llega un momento en el que el poder tiene que ceder, tal vez no como debería, pero las posiciones se mueven de a poco y se avanza, no sólo se resiste, es crear las grietas en el sistema que proponen los zapatistas y el teatro que se mueve dentro de otras dinámicas que no son las del sistema, se vuelve una grieta. Esto implica que hacer otro tipo de teatro no es solamente hablar de temáticas sociales, que ya es un gran avance, pero implica también romper las formas establecidas de hacer teatro en nuestro país y por eso hay que volver a la idea de representación.

De acuerdo con el director teatral e investigador Rubén Ortiz, en México está establecida la idea de que el teatro es *representación* (en el sentido de *darstellung*) y ésta es una herencia del modo de componer la escena del teatro realista y costumbrista mexicanos. El realismo es un movimiento estético que intenta fijar la idea de una realidad objetiva. Es decir que intenta copiar la realidad, y según Ortiz al hacerlo y escoger los elementos que componen la escena, descarta a otros y entre los descartados están los subalternos, todos aquéllos que no pueden subir a escena. El realismo sienta las bases del teatro moderno en México, impulsado por autores como Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, entre otros. De acuerdo con Ortiz, el teatro realista mexicano establece ciertos parámetros como la idea de los espacios cerrados, del teatro como un objeto de consumo, la presentación de un objeto cerrado con el cual el espectador se identifica o no pero no participa, la apropiación de la representación por parte de ciertos grupos hegemónicos, el cierre de la distancia entre el representante y el representado, entre otros puntos.

Además, Rubén Ortiz, en su texto *Escena expandida: Teatralidades del siglo XXI*, hace un repaso de las disputas entre autores y directores quienes se adjudican la propiedad de la representación. Afortunadamente las imposiciones del teatro realista se comenzaron a fisurar a través de trabajos como los de Jodorowsky, Gurrola, la dramaturgia de González Caballero, entre otros.

Así como en el teatro, la representación se vuelve parte de la homogeneización en la sociedad y también una suplantación, ya que una sola persona puede hablar en nombre de todos, aunque no sepa siquiera quiénes son los otros, cómo son, qué necesitan, qué quieren, tal y como se da en las democracias representativas que han pasado a ser cuestionadas a través de diferentes movimientos sociales, como el movimiento de Los Indignados<sup>23</sup> en España con su lema: no nos representan o en las juntas de buen gobierno zapatistas, conformadas por representantes de sus municipios autónomos.

En este sentido, la cuestión de la representación atraviesa nuestras vidas cotidianas porque sigue siendo común que unos cuantos decidan por toda una población, tal y como pasa en los cabildos de los ayuntamientos en donde una veintena de personas deciden por todo un municipio y sin consultar. No en balde la estructura del ayuntamiento y los cabildos se instauró en la colonia y permanece vigente, perpetuando prácticas coloniales en nuestros pueblos y países. En este sistema, se estila que los ayuntamientos se encuentren en las cabeceras municipales y generalmente el cabildo y el presidente, son de la cabecera municipal y no

---

<sup>23</sup> Los Indignados es un movimiento que surgió en España en mayo del 2011, para protestar contra la crisis, el desempleo y la corrupción. También se le conoce como el 15M.

pertenecen a los pueblos originarios, pero sí toman decisiones sobre ellos a los que incluso desplazan de las cabeceras, concretamente de los centros de la ciudad, bajo argumentos racistas.

En ese mismo orden de ideas, los pueblos originarios son parte de los subalternos y tomando este ejemplo volviendo al teatro, se puede hacer la pregunta ¿Quiénes pueden estar en el teatro? ¿Todos tenemos cabida en dicho medio? La hegemonía de grupos, el control primero por parte del autor y luego por parte del director, el acceso a la diversidad en la actuación son herencias del teatro realista y de la idea de representación y todo esto se explica bajo el concepto de colonialidad. De igual modo, esto se ha extendido al terreno de la actuación y ha hecho surgir movimientos como “Poder Prieto” que buscan visibilizar la discriminación en la industria cinematográfica y teatral. Es decir que también el teatro sigue las lógicas del mercado a nivel nacional, impregnadas de visiones racistas y de las ideas de “éxito comercial”. Es por eso que son importantes los aportes de los teatristas independientes que se mueven en otras lógicas, muchas de ellas comunitarias y desde lo social y los derechos humanos como se mencionó con anterioridad.

Es por eso por lo que, así como en la vida cotidiana de los pueblos y países, la representación al estilo del *darstellen* (mímesis, suplantación) ya es algo que se cuestiona y a la que se resiste. También se ha buscado romperla en diferentes ámbitos como la filosofía, el arte y de igual modo en el teatro también se busca fracturarla. En este sentido hay movimientos de resistencia a la hegemonía que surgen muchas veces desde los subalternos e inconformes con la continuidad de estos sistemas que terminan siendo opresivos, incluso en la escena teatral. Esos rompimientos afortunados crean lo que se entiende como escena expandida, que es en donde se fractura la idea de representación del teatro moderno y se abre el paso a nuevas teatralidades. El teatro pues, ya no cabe en la caja negra (recinto teatral) que se le tenía asignada y se comienza a

quitar lo que se daba por hecho, como la cuarta pared en donde el público está del otro lado sólo como espectador, idea que rompió Brecht con las intervenciones de los actores hablándole directamente al público.

Así mismo, esta idea se abre a la dramaturgia en la que las escrituras rompen los cánones de lo establecido, apareciendo otras posibilidades como sucede con el “biodrama” de Vivi Tellas, del que se habló en el primer capítulo y en el que el texto ya está pensado en términos de lo performativo y no de lo meramente teatral, incluso porque muchas veces será realizado por no actores, ya que lo que se pretende es la vuelta de lo real del suceso, del momento, a la escena y el fin de las *representaciones* y la recuperación de la teatralidad de la cotidianeidad en la escena a través de la vida de personas como cualquier otra, es decir de los subalternos.

En ese mismo orden de ideas se pueden nombrar trabajos como los de la española Angélica Lidell en donde la creación de las obras no está sujeta al texto dramático, en lo que se ha llamado “teatro postdramático” por el teórico teatral Hans Thies Lehmann, que lo define de la siguiente manera: “Postdramático designa un teatro más allá del drama tras una época en el que éste había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama” (44). Así pues, nos encontramos cada vez más en los terrenos de lo híbrido y lo liminal y por lo tanto de la experimentación; de lo que sería el Tercer Espacio y del que se comenta más adelante. Para Katherine Elisabeth Loureiro Álvarez, de la Universidade de Santiago Compostela, el teatro postdramático: “cuestiona la noción de representación ya que la práctica teatral deja de ser la puesta en escena de un texto previo con un argumento y unos personajes inscritos en el diálogo y las didascalias para llegar a la presentación de un acontecimiento que está siendo observado” (6).

Por último y en el sentido de que sean las personas subalternas las que cuenten sus propias historias, se tiene que dar un salto a nivel de lo actoral porque el teatro no escapa solamente a la idea del teatro realista, sino que hay toda una visión colonial sobre los actores y sus cuerpos, por lo que los actores morenos o afrodescendientes, tendrán menos oportunidades de ser contratados o en el caso contrario, los papeles que les ofrecerán son los de: narcotraficante, mujer golpeada, ladrón, etcétera. Es decir, ir desde una visión ya no sólo racista sino también clasista, que es tal vez más palpable en la televisión, pero de la que el teatro no se escapa. Esto implica, de acuerdo con Ortiz, que algunos subalternos queden fuera y que el sujeto del enunciado generalmente sea un varón, blanco, adulto y heterosexual. Afortunadamente la representatividad entró en crisis y con ella los grandes relatos, el sentido de lo unitario.

Agregando a lo anterior, la crisis de representatividad social también se da en el teatro, según Ortiz, aportando varios ejemplos en los que el espectador toma decisiones concretas, como sucede en el Teatro del Oprimido. Pero además plantea situaciones concretas en las que está presente la crisis de representatividad en el teatro, como la ausencia de la instancia autoral y el distanciamiento del espectador.

Después de este recorrido, considero que el subalterno no dejará de serlo ni tendrá una voz propia que no requiera representaciones, en tanto no se descolonice y en ese sentido creo que el teatro de resistencia es eso, una propuesta descolonizadora.

#### 2.4. La dramaturgia, un tercer espacio

Se revisó con anterioridad qué es lo que se entiende por colonialidad del poder y cómo el racismo es parte fundamental para establecer dicha colonialidad que permite la aparición de las

dinámicas consecuentes de opresión, segregación, etcétera. Ahí surge también la resistencia de los llamados subalternos, conformándose nuevos espacios fronterizos o híbridos con otras identidades que van más allá de los espacios geográficos, lo que se ve con más claridad en las comunidades migrantes que reafirman o confrontan su identidad en los lugares de destino y que incluso descubren nuevas identidades que surgen a través del contacto con otras culturas, incluyendo las hegemónicas. Es decir que surge un espacio de negociación de lucha en donde los colonizados se oponen a las dinámicas de los colonizadores y la hegemonía se fractura, por lo que Homi Bhabha expresa que hay un distanciamiento de las singularidades de “clase” “género” y aparecen más bien posiciones dentro de dichas categorías, tal y como se comentó al hablar de la subalternidad, en relación con el texto de “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” Y en el que Spivak Gayatri habla de cómo la subalternidad no es algo estático y que se mueve al cambiar la posición del sujeto en su contexto. De acuerdo con Homi Bhabha: “Estos espacios entre-medio o in between proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad singular o comunitaria que inician nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (29). Estos espacios entre-medio son, por lo tanto, espacios de resistencia.

Para explicar el concepto del Tercer Espacio o espacio entre-medio, Homi Bhabha retoma la idea de la escalera como un espacio liminal que se encuentra en el entre-medio de las designaciones de identidad ya que en ella se contienen el abajo y el arriba, las diferencias tonales entre el blanco y el negro, la derecha y la izquierda. En la escalera hay posibilidad de movimiento, de hibridez y se rompen las jerarquías. Así como en la escalera, en los entre-lugares surgen identidades híbridas y que se contraponen con el poder colonial, tienen margen de acción desde ese lugar. Es decir que la división entre colonizados y colonizadores se vuelve difusa,

porosa y en esa porosidad aparecen la resistencia y la identidad en una continuidad, es decir no como algo estático ni monolítico.

Así pues, Bhabha define al tercer espacio como:

un espacio liminar (escalera, puente, baranda, pórtico, pasaje o membrana) que permite hacer asociaciones entre ciertas divisiones binarias y establecer sendas entre una cosa y otra. Los terceros espacios son espacios intersticiales, entremedios que despliegan y desplazan la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de la diferencia; es decir, negro/blanco, yo/otro. (20)

En este sentido, experiencias como las descritas en los capítulos anteriores serían de un tercer espacio, como las comunidades zapatistas (caracoles) en los que las identidades se reconfiguran en el reconocimiento de la identidad indígena, pero abriéndose a otras experiencias culturales, intercambios, etcétera, que generan un lugar único, diferente, nuevo. El teatro es también ese tercer espacio en el que hay parte de la realidad, pero también de la ficción, entendiendo que dos polos opuestos se unen en un lugar nuevo, que es la escena teatral. Esta conciencia de lo que es un tercer espacio cobra otras dimensiones cuando se habla de teatro de la memoria, teatro de resistencia, del cual ya hemos dado ejemplos ya que una presentación de teatro se puede volver también un espacio de denuncia o de sanación. Así mismo, el teatro postdramático y la escena expandida son experiencias de tercer espacio en donde surgen nuevas teatralidades.

Otro ejemplo del teatro como tercer espacio, se presenta en las experiencias del Teatro del Oprimido, como en el formato de Teatro Forum, en donde los procesos de transformación de la realidad se visualizan y se llevan a escena después de haber hecho un mapeo y de haber

reconocido las opresiones que vive la comunidad. La intención de dicho teatro es que el oprimido deje de serlo y por eso lo que idearon y visualizaron a través del juego teatral, se trata de llevar después a la realidad concreta de las personas. El teatro deja de ser sólo teatro ya que se crean lazos de amistad, de militancia, etcétera y surge un espacio entre-medio del teatro y la vida. El teatro comunitario en América Latina es también muestra de esto ya que es la gente de agrupaciones o barrios la que hace teatro y lo hace en su entorno y no importa si se es o no actor.

Así como el teatro comunitario, hay otros tipos de teatro que también generan un nuevo lugar que ya no es el de los artistas y los espectadores, sino en el que se mezclan esos “roles”, como puede ser el Teatro Playback, en el que la dramaturgia es aportada por el público, y los actores llevan a escena lo contado. Es un teatro híbrido porque unos hacen lo que tradicionalmente harían los otros y además hay un espacio de confianza en el que se rompe la cuarta pared o también hay un espacio de incomodidad en la que el espectador deja de serlo y deja su lugar de confort.

De igual modo, la noción del espacio entre-medio, será analizada en *Podrías llamarte Antígona*, así como podría hacerse con otra obra de teatro como las que se han mencionado anteriormente en las que testimonios por ejemplo de juicios, son llevados directamente a la dramaturgia, cosa que pasa en el teatro documental, es decir que son textos que estarán en la “ficción” pero que no son ficcionales. Se encuentra entonces que no hay identidades monolíticas dentro de los propios textos y que las categorías se deslizan, surgiendo una especie de dramaturgia de tercer espacio y que es una dramaturgia en la que también hay analogía ya que las identidades textuales se mueven, se hibridan y entre cruzan. Del mismo modo desde la dramaturgia de resistencia, ya se encuentra otro espacio en el que pueden confluír las estructuras

dramáticas clásicas con otras formas de escritura contemporáneas como se verá más adelante en el caso de Antígona. Se vuelve pues el lugar de la hibridez y de la analogía.

## 2.5. Necropolítica y cuerpos que importan

Hablar de colonialidad y de su impacto en los países colonizados, así como de las búsquedas de liberación, implica también reconocer que se está en el terreno de la violencia. De acuerdo con la Organización Panamericana de la Salud, la violencia es el: “uso intencional de la fuerza física o el poder, amenazante o real, contra uno mismo, otra persona o contra un grupo o comunidad, que ocasione o tenga una alta probabilidad de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, alteración o privación”<sup>24</sup> (3). La violencia puede ser directa, estructural y cultural de acuerdo con la visión de los derechos humanos, pero también existe la violencia lenta que nombra Rob Nixon y que está relacionada generalmente con procesos extractivos de devastación ambiental, como el propio carbón que es parte fundamental en *Podrías llamarte Antígona*. Para Nixon, en su texto *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, la violencia lenta es: “la violencia que ocurre gradualmente y fuera de vista, una violencia de destrucción retrasada que es dispersada a través del tiempo y espacio, una violencia friccional que es típicamente para nada vista como violencia” [traducción propia] (1). En este sentido es pertinente recordar que la explotación del carbón es una de las formas primeras de extractivismo colonial en la que la muerte de los mineros se ha vuelto “común”, pero no sólo eso, es una muerte que está prevista porque los trabajadores del carbón son sacrificables y por lo tanto su cuerpo es descartable.

---

<sup>24</sup> Informe Mundial sobre la violencia y la salud de la OMS en 2002.

Es por eso que propongo también la revisión del concepto de necropolítica aportado por el filósofo camerunés Achille Mbembe y que es parte de los estudios poscoloniales al igual que Spivak y Bhabha. Mbembe propone los términos de *necropoder* y *necropolítica* como aquellos mecanismos a través de los cuales se decide quiénes pueden vivir y quiénes deben morir. Para Mbembe, en la etapa poscolonial la violencia se vuelve un fin en sí, a diferencia de la etapa colonial en donde ésta era un medio para tener ganancias y rentabilidad, por lo que el sistema político, económico y social determina entonces qué personas son descartables y esto se aplica en los países del tercer mundo que son países que fueron colonizados o que están siendo colonizados como en el caso de Palestina o incluso las poblaciones de los márgenes que habitan el primer mundo.

Lo que sucede en territorio palestino es lo que Mbembe llama soberanía vertical, en donde la ocupación no es sólo territorial sino también aérea y del subsuelo que está controlado y vigilado por altas tecnologías. Todo esto se sustenta nuevamente en el racismo y en la idea de los colonizadores de que ellos son mejores que los habitantes del territorio ocupado. Además de que estas personas no tienen poder sobre su cuerpo, movilidad y vida misma, como en la Palestina ocupada en la Franja de Gaza en donde las personas viven prácticamente en un Getho sin libertad alguna y con un control de los medios de supervivencia como el agua y la luz, todas estas acciones constituirían la necropolítica en tanto el poder decide quiénes viven y quiénes mueren y que se traduce actualmente en la limpieza étnica que está realizando Israel en dicho territorio. En países como México, la necropolítica no es ajena, ya que “la vida no vale nada”, tal y como dice la canción de José Alfredo y se incrementa la presencia de gobiernos estatales corruptos y violentos, con la presencia de la delincuencia organizada y los cárteles del narcotráfico.

Es por eso que al igual que como se vio en el concepto de la colonialidad del poder, el racismo se vuelve un eje para los colonizadores, por lo que se entiende que de una forma similar Mbembe retome el término de biopoder de Foucault<sup>25</sup>, ya que éste divide a los cuerpos en grupos que deben morir o no de acuerdo a diferencias biológicas, y esto está ejemplificado en el nazismo y la búsqueda de una raza aria pura y el descarte de personas con problemas físicos o incluso en los campos de concentración, en donde se reservaban el “privilegio” de no matar a todos los judíos, conservando aquellos que les servían para alguna labor.

Por otra parte, en el neoliberalismo, la colonialidad persiste y en ella las formas de explotación creadas por el colonialismo también se han sofisticado, otras han permanecido intactas como la explotación del carbón y de la cual se hablará después en el análisis de la obra de Ynclán en donde se profundiza entre otras cosas sobre la muerte de los mineros en el trabajo de las minas de carbón, ya sea por “accidentes” o por las enfermedades contraídas. La violencia descarnada de la necropolítica es altamente visible en algunos casos como en el de Palestina en donde se hace evidente el terror y las masacres, y en otras es más difícil de ubicar como lo es la violencia lenta planteada por Nixon en la siguiente frase:

Es decir, la violencia lenta se refiere a ese otro tipo de violencia que no puede ser considerada como estructural, sino como “lenta”, menos visible y persistente en el tiempo, y que es el producto de años de contaminación medioambiental, del militarismo y las guerras, de políticas desarrollistas y destructivas del medioambiente, del imperialismo

---

<sup>25</sup> El término de biopoder lo desarrolla Foucault en el año de 1976, en el primer tomo de su libro: *Historia de la sexualidad*.

y de la carga ecológica impuesta sobre el Sur Global como principal garante del desarrollo insustentable del Norte Global [traducción propia]. (2)

Esta violencia sucede en las llamadas zonas de sacrificio, mayormente indígenas en donde se encuentran los basureros tóxicos de las industrias, las aguas contaminadas y proyectos extractivos como el del carbón. Esta es una violencia que no se ve con tanta claridad, pero que causa la muerte de personas que para el sistema son desechables. Toda esta violencia está plasmada en los diferentes territorios, tanto el territorio geográfico como en esos otros pequeños territorios llamados cuerpos, los cuerpos de las personas, ahí se puede leer la violencia, tanto en las nuevas configuraciones de los paisajes (minas a cielo abierto, deforestación, pueblos sin gente, cuerpos de agua contaminados, etcétera), como en los cuerpos de las personas (cuerpos desplazados, cuerpos migrantes en tránsito, cuerpos en fosas, cuerpos que no se sabe en dónde están). En la necropolítica los cuerpos de los subalternos no importan a menos que sean para producir, pero siguen siendo descartables, como los de los mineros a los que dejaron morir en Pasta de Conchos.

Por lo dicho anteriormente es que en esta última parte retomo a Judith Butler y sus preceptos, explicados en su obra *Cuerpos que importan*, sobre los cuerpos inteligibles (que pueden entenderse) y los abyectos<sup>26</sup> (excluidos), así como la cuestión de la materialidad del cuerpo ya que es la que permite que se visibilice a las personas, pero también la que les valida en el mundo, mismo que está atravesado por relaciones de poder, por lo que el cuerpo está construido también desde ahí y por lo que no todos los cuerpos importan porque desde el poder

---

<sup>26</sup>Abyecto, de abyección que en latín significa arrojar fuera o desechar. La abyección impide la realización absoluta de la existencia (*Hisour Arte Cultura Historia*).

hay cuerpos abyectos o no válidos y que de acuerdo a Butler están en zonas “invivibles” e “inhabitables” de la vida social, por lo que afirma: “Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales – y en virtud de las cuales- el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida (20). Si bien lo que plantea Butler lo hace en torno a la reflexión sobre la materialidad del cuerpo y la performatividad<sup>27</sup> del género<sup>28</sup>, así como la cuestión del sexo en dicha relación, ayuda en la presente investigación a entender por qué algunos cuerpos importan y otros no, dado que el poder regula la materialidad de dichos cuerpos y por lo tanto de su subjetividad pero es justo en estos cuerpos abyectos que el poder materializa desde la performatividad y en los que se encuentra una resistencia a la normatividad, al poder, hace que las vidas de esas personas puedan ser habitables, son cuerpos que resisten, que importan, que subvierten la norma y la transgreden desde su propio cuerpo. En este sentido, los cuerpos que se oponen al poder importan y esos son cuerpos que corresponden a las personas subalternas que luchan contra las opresiones que sobre ellas y sus cuerpos se ejercen. Si bien esto lo enfoca Butler al género y al sexo y nombra a las personas homosexuales, transexuales, etcétera como los cuerpos cuya abyección crea el propio poder; su razonamiento ayuda al presente estudio a

---

<sup>27</sup> Los actos performativos son enunciados que contienen una acción. El concepto fue desarrollado por el filósofo del Lenguaje J. L. Austin e implica la conexión entre el lenguaje y la acción. Es decir que no sólo se trata de enunciar sino de actuar. Butler retoma a Derridá para quien los actos performativos no corresponden a lo individual sino a convenciones sociales.

<sup>28</sup> Para Butler el género es performativo porque reproduce una serie de efectos: “actuamos, caminamos, hablamos de maneras que consolidan la impresión de ser hombre o mujer. Actuamos como si ese ser hombre o ser mujer fuera una realidad interna o algo que es verdadero acerca de nosotros, un hecho. Realmente se trata de un fenómeno producido y reproducido todo el tiempo” (“¿Qué significa que el género es performativo?” 00:00:40-00:01:27).

entender qué cuerpos importan y qué cuerpos no importan desde la visión del poder, pero a encontrar la subversión desde la resistencia de esos cuerpos que enfrentan al sistema en el cual son subalternos. Por eso los cuerpos de los desaparecidos por las dictaduras, por ejemplo, pueden ser también estos cuerpos abyectos y la literatura se vuelve una forma de subvertir esta abyección, materializándolos en otras posibilidades en el texto dramático concretamente, como se desarrollará adelante al hablar de la obra de Ynclán, al hablar de los cuerpos de los mineros o del cuerpo de mujer que está resistiendo en primera línea la opresión.

### **CAPÍTULO 3. ANÁLISIS HERMENÉUTICO TEÓRICO**

En el presente capítulo se hará la revisión desde la hermenéutica analógica, de los símbolos presentes en la obra de Yncán que refuerzan el enfoque teórico que se propuso en el capítulo 2. Para esto se han escogido primeramente los símbolos que ayudan a este enfoque, ya que, aunque la obra de teatro tenga múltiples símbolos, han sido escogidos los principales y en los que los conceptos teóricos se presentan. Los símbolos que se han escogido para el análisis son: Antígona, Fantasmas, Carbón, Chamana y Maíz, Tiempo, espacio y acción, por lo que el capítulo se divide en los siguientes apartados:

3.1 Antígona, la subalterna que representa la resistencia, la transgresión al poder, la lucha descolonizadora y la anticolonial.

3.1.2. Las Antígonas en América Latina

3.2 Los fantasmas como una manera de hablar de los ausentes y como un tercer espacio.

3.3 Tiempo, espacio y acción en Podrías llamarte Antígona

3.4 La explotación del carbón, símbolo de la colonialidad

3.5 La chamana como oráculo, inconsciente colectivo y mujer de poder.

3.6 El maíz como un medio de adivinación y como un elemento que establece el contexto de la obra.

3.1. Antígona subalterna, símbolo de la lucha anticolonial

Para entender lo que simboliza Antígona y por qué ha trascendido en tiempo y en concreto en la obra de Yncán, se recurre como ya se dijo a la hermenéutica analógica. Por eso es necesario en

un principio entender su origen como hija de Edipo y Yocasta en una unión incestuosa. De hecho, su padre al enterarse de su origen se arranca los ojos, quedándose ciego, ya que además mató a su padre. Antígona es quien asume después de este hecho, el cuidado de éste hasta que muere para después volver a Tebas en donde se da el enfrentamiento con su tío Creonte, al cual desobedece para hacerle los ritos funerarios a su hermano Polínices, por lo que Creonte la castiga y la manda a encerrar en la tumba familiar en donde ella se ahorca.

En el diccionario simbólico de Chevalier y Gheerbrant se lee:

En Antígona está presente el cuidado familiar incluso a niveles de fijación, rehusando así a una vida propia, pero también está presente Antígona como símbolo de una mujer emancipada que deja en el panteón familiar el despojo de la inocencia aplastada por los hábitos y coacciones sociales. Es Antígona la rebelde, pero en la medida que se indigna contra la tiranía familiar, permanece aun psicológicamente dependiente y prisionera. Antígona debe ser lo bastante fuerte y lo bastante libre para asumir plenamente su independencia en un nuevo equilibrio que no sea el de una hibernación trivializante. La leyenda así prolongada simboliza la muerte y el renacimiento de Antígona, pero de una Antígona llegada a ser ella misma a un nivel superior de evolución. (108)

Ahora bien, en la interpretación simbólica de Chevalier y Gheerbrant, se encuentra la importancia de la familia para Antígona. Pero también cómo ella se libera de las normas sociales rebelándose incluso contra su tío. Ambas cualidades hacen de ella una mujer leal, regida por el amor, la fidelidad a los suyos pero que además puede ver más allá de lo inmediato porque está pensando en lo justo (hacerle los ritos funerarios al hermano) y en lo trascendente (que su hermano no tenga problemas en su paso al Hades) y para hacerlo no hay nada que la detenga, ni

las leyes, ni los castigos, ni las privaciones que vendrán dado que sabe que los ritos a Polínices traerán consecuencias para ella.

La obra de Sófocles se escribe en el año 441 A. C y se considera una de las obras más representadas en el mundo. La historia del autor griego se basa en el entierro a manos de la protagonista, de su hermano Polínices muerto en batalla y cuyo cuerpo está a la intemperie por las órdenes de Creonte tío suyo y gobernante de Tebas. Antígona reclama el derecho al entierro y a los ritos funerarios que se le deben. Se contraponen pues en la obra, las leyes divinas de los cultos a los muertos y las leyes cívicas. Antígona reclama derechos que para pueblos de diferentes culturas son importantes: hacer el duelo y sepultar a los seres queridos. A lo largo del mundo, las diferentes versiones de Antígona han conservado esta contraposición y destacado la importancia de la desobediencia civil y la rebelión contra el poder, encarnadas en ella.

Al leer la interpretación simbólica y lo planteado en la obra de origen, que es la de Sófocles, se puede entender por qué hay dos características que podrían parecer contrapuestas al hablar sobre Antígona y lo que ella significa. Para algunos, Antígona representa la sumisión, en tanto cuida al padre y después se preocupa por el cuerpo de su hermano, siendo leal a la familia hasta un nivel en dónde la vida de ella se pierde porque tiene sentido a partir de Edipo y Polínices<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Un ejemplo de este caso se puede encontrar en la *Anti-gona* de Pachakuti, de la Boliviana Katy Bustillos en la que Antígona se la pasa cuidando al padre-rey enfermo, que es a su vez un Evo Morales en el contexto boliviano. La autora propone la muerte de Antígona (Anti-Gona) sugiriendo así que debe morir la sumisión que se representa en este personaje como una característica de sacrificio.

En otra lectura de Antígona, que es la que prevalece y por la que es un símbolo de muchas luchas, se puede identificar su esencia transgresora, como lo es en el caso de la obra de Gabriela Ynclán, en la que al igual que en la de Sófocles, Analía (Antígona) desobedece las órdenes del tirano y se opone a lo ordenado por Creonte. Antígona es valiente porque se enfrenta al tío, (es decir que sí puede hacer a un lado a la familia) pero también a las leyes civiles establecidas por el poder, representadas en el patriarca; ya que para ella las leyes divinas de hacer los ritos a los muertos, están por arriba de las órdenes civiles. Antígona es también transgresora al optar por la muerte ya que esa es una decisión propia y además no tiene demasiadas opciones, y su muerte es un acto libre, decidido, como se puede encontrar con claridad en la *Antígona* de María Zambrano. En Antígona pues, está presente el sacrificio, pero no en un sentido de abnegación, sino de trascendencia. Además de que Antígona reclama algo que se ha perdido que es la fidelidad a los cercanos, en este caso a la familia, su hermano, pero también la fidelidad a ella misma que hace lo que cree y que por lo tanto es congruente con lo que decide y realiza, incluso al suicidarse como pasa en la obra de Sófocles, o morir en una celda, como en la obra de Ynclán. En ambos casos, Antígona o Analía deciden su destino.

Para la psicóloga francesa Anne Dufourmantelle en su libro *La mujer y el sacrificio*, el sacrificio comienza con el “ya no” cuando se ha presentado algo que es irreparable a lo que llama trauma, es decir que algo de gravedad pasó como una guerra, un crimen y se cree que puede haber una reparación. Para Dufourmantelle hay dos tiempos: “antes y después del sacrificio y los sujetos que se sacrifican son parecidos a un kamikaze, ya que abandonan su identidad propia para entrar en un círculo más amplio en el que se encuentra el valor de su acto” (22). Así sucede con Antígona, cuando ella sabe que han dejado el cuerpo de su hermano expuesto para que sea devorado por los buitres y sin ritos funerarios, ella decide hacerlo

contraponiéndose a las órdenes de Creonte y sacrificando su persona, sabe que lo sagrado está por encima de las leyes de la ciudad. En el caso de la obra de Ynclán, Analía baja a la mina en la que están los mineros para rescatar a su hermano, después le da sepultura de acuerdo con los ritos católicos y eso tal y como ella sabe, tendrá consecuencias, ya que desobedece. Finalmente es detenida por el tirano quien la encierra en una celda. Por lo que se entiende lo que explica la psicóloga en su reflexión en torno al sacrificio: “cuando con su sacrificio, el sujeto se destaca de la vida y de su propio yo para acceder a una ley otra, distinta de la que condena los valores de la vida, acepta solo ser un vector simbólico por medio del cual se cumple el evento” (24).

De igual modo, Dufourmantelle sugiere que ese sacrificio hace que el sujeto renuncie a lo que lo hacía un ser vivo entre los vivos, pero gana “una forma de eternidad y de recuerdo en la memoria de todos, que vale por todas las muertes” (24). Antígona pues, trasciende y lo mismo la Analía de Ynclán ya que sus vidas no serán iguales después de haber desobedecido, no habrá vida en pareja, ni hijos, ni una vida cotidiana, porque la vida terrenal pierde sentido, y su acto hace que pase a la eternidad. Lo mismo sucede con Analía tras rescatar el cuerpo de su hermano minero, hacerle los funerales y encarar al tirano, lo que queda es el destierro o la muerte, pero ya no la vida como ella la tenía contemplada viviendo en el pueblo y haciendo pareja con Antonio. Antígona ha ganado a pulso una forma de eternidad, no sólo por ser un personaje que puede ser llevado a escena, sino que por lo que simboliza, se ha vuelto el emblema, el símbolo utilizado para hablar de las luchas de resistencia a lo largo del mundo.

En el mismo orden de ideas, se puede ver que lo que dice Dufourmantelle ayuda a comprender cómo es que Antígona renuncia a su vida planeada con Hemón, al igual que Analía en la obra de Ynclán, que renuncia a tener una vida con Antonio. Pero su acto sacrificial la hace trascender en el tiempo porque es un acto notable, heroico que va más allá de ella y que se

resignifica en el colectivo, lo que hace cobra importancia para la sociedad porque es en cierta forma un llamado a ésta para desobedecer lo injusto, hacer aquello en lo que se cree, trascender. Lo que hace Antígona, la pone en un espacio entre la vida y la muerte, por lo que tiene un parecido con los fantasmas, es una mujer que está del todo viva, pero que por su sacrificio se pone cerca del espacio de los muertos, mientras que los fantasmas de Ynclán están muertos, pero están tan presentes que parecieran estar vivos. Mientras Antígona viva se acerca a la muerte, los mineros muertos se acercan a la vida. Podemos ver así, que, en ambos casos, en el de Analía y en el de los fantasmas de los mineros, se da el *tercer espacio* planteado por Homi Bhaba, porque que hay un espacio fronterizo entre la vida y la muerte y entre lo sagrado y lo profano. Los fantasmas y Analía están entre la vida y la muerte, y el acto sacrificial de ella abre ese espacio fronterizo que separa lo sagrado y lo profano; siendo lo profano lo que tiene que ver con la ciudad, con las leyes de los hombres, mientras que lo sagrado, es lo relacionado con el duelo, los ritos y el sacrificio mismo. Y es en este sentido se entiende que personajes como Antígona sean una especie de kamikazes ya que en su acto de sacrificio su cuerpo también se entrega porque dan sus vidas, pero no en un acto de sumisión y aceptación sino de rebeldía, desobediencia, transgresión y resistencia, parecido al de las viudas (con sus diferencias de contexto cultural) que se inmolan en India de las que hablaba Spivak. En la obra de Ynclán, Analía mantiene el compromiso de rescatar a su hermano, no acepta el olvido ni el dinero que les ofrece el gobierno para dejar las cosas atrás. Para ella hay una cuestión de justicia implícita, ya no sólo de fidelidad a su hermano muerto en la mina cuyo cuerpo hay rescatar y enterrar. Analía es resistencia porque se opone al poder, al discurso oficial de que los mineros murieron en una explosión y no pueden ser rescatados. Ella no acepta lo que le dicen y busca al hermano, no aceptar es parte de la resistencia. Analía trasciende porque se vuelve la memoria de ese pueblo minero. Así como los

cuerpos de los mineros son los cuerpos abyectos descartados por el sistema, el de Analía lo es en tanto cuerpo de mujer pobre, pero al ponerse en primera línea y en oposición al poder, se vuelve un cuerpo inteligible. De igual forma ella busca que los cuerpos de los mineros sean inteligibles al ser rescatados. Se entiende así la frase final de la obra: “Hay que rescatar a los muertos para rescatar a los vivos. Lo que indica que mientras la sociedad siga sin actuar, todos seremos cuerpos que pueden ser descartables” (23).

En este mismo orden de ideas, es necesario aclarar que en la antigua Grecia, las mujeres pertenecían al espacio del hogar, el Oikos o espacio de casa y esto implica que ellas no sean ciudadanas como los demás, son subalternas que ni siquiera tienen una voz, porque están relegadas a las actividades relacionadas con el cuidado de la familia y están al pendiente de nacimientos, muertes, casamientos y por tanto de los ritos que se encuentran alrededor de estos sucesos y que forman parte de la vida pública pero ellas permanecen en el espacio privado. En este sentido, las mujeres son un tercer espacio en el mundo griego porque están en el medio de lo público y lo privado, pero no participan en el primero, aunque sí hacen una serie de labores que permiten su existencia. Son mujeres constantemente silenciadas, cuerpos abyectos también pero que mantienen vivo el funcionamiento de la sociedad. En el caso de la obra de Yncán, Analía también es una mujer que está en el espacio del oikos porque le lleva la comida al padre, al hermano, probablemente al novio con el cual pensaba casarse y formar una familia, es decir que está en casa, en las actividades ligadas a la familia pero que sostienen la vida pública de los hombres (el trabajo, la mina, etc.) Su espacio no es el público, pero al contravenir las leyes de Creonte, entra en la Polis y toma el espacio público, aunque no era su cometido, como pasa de manera parecida con las madres de las mujeres asesinadas, por ejemplo, que toman la tribuna pública, para hablar de su caso, buscar justicia y cambiar las cosas.

Para Carlos Antonio Lossada, psicoanalista argentino que estudia a Antígona desde esta perspectiva, lo que hace ella, la hace aparecer en el espacio de la polis, pero no de una manera discursiva sino a través de la acción: “Por la potencia de su acto se ve compelida a aparecer, a salir afuera del Oikos, al espacio abierto de la Polis, a ocupar como un espectro la tribuna del Ágora. Entonces su callada acción, vocifera”. (23). Antígona no le pide a Creonte que le haga ritos fúnebres a Polínices y que cambie de parecer, Antígona simplemente hace lo que tiene que hacer, entra al espacio público a través de la acción y no de las palabras. De igual modo Analía en la obra de Ynclán, no intenta convencer al poder porque lo conoce, tampoco trata de convencer a su hermana, habla con ella, pero no espera si quiera que la ayude, le comparte su plan porque ella ya está decidida a bajar a la mina para recuperar el cuerpo de su hermano y lo hace, por lo que su acción y sus palabras concuerdan.

Es pertinente decir que el espacio de confrontación entre Antígona y Creonte, en el cual ambos exponen los argumentos de sus decisiones es lo que para los griegos se conoce como El Agón<sup>30</sup> y en el caso de estos dos personajes, al igual que con Analía y El Tirano, ninguno cambiará de opinión, ya que no se establece un acto dialógico porque ambos consideran tener la razón, aunque en el caso del tirano, éste tratará de imponerse por la fuerza porque tiene el poder pero no la autoridad, lo contrario a Antígona quien tiene autoridad por su convicción pero no tiene poder, ella no cede. Antígona sale de los espacios privados de la familia (Oikos) y de las mujeres (Gineceo), para tomar un lugar en la arena pública pero no para permanecer en esta, lo hace incluso sin estar del todo, casi como un fantasma fuera como dice Lossada, y no para estar ni para permanecer porque no le interesa tener un espacio en la vida pública porque los

---

<sup>30</sup> El Agón era el espacio de concurso o confrontación en la Antigua Grecia. Puede referirse a concurso deportivo o a un debate de ideas.

propósitos de ella se conectan con lo sagrado: el amor filial, la justicia y ese respeto por lo sagrado, paradójicamente la convierten en una hereje, ya que ella hace su voluntad, es un ser libre aun en el medio de su prisión, por lo que finalmente escoge la muerte para liberarse también. En la obra de Ynclán se entiende que se deja morir.

Es así como retomando lo dicho anteriormente, habrá que decir que *La resistencia* es una acción que pareciera de entrada pasiva pero que en sí ya implica un movimiento que comienza siendo de ideas y que se da cuando la persona no acepta lo que se le quiere imponer y que no es justo. Analía, no acepta la negativa del rescate del cuerpo de los mineros por parte del Tirano y usa la acción directa cuando baja a la mina y rescata el cuerpo de su hermano. Es una mujer que sustenta su palabra en las acciones y al hacerlo está poniendo su cuerpo al frente, arriesgándose a ser golpeada, reprimida por el poder, encarcelada, desaparecida o asesinada. Analía es pues una muestra de lo que simboliza Antígona en esta América Latina de dictaduras, guerras sucias, ejecuciones, desapariciones forzadas, falta de derechos laborales, imposición de proyectos extractivos como las minas, el petróleo y el carbón. Antígona se ha vuelto el símbolo de la resistencia ante el colonialismo, la necropolítica, la violencia lenta, el totalitarismo, la ocupación. Ella deja de ser sólo un personaje para representar (aunque esto pueda pasar en alguna propuesta teatral que se contente con hacer una puesta en escena tradicional de alguna versión de Antígona). Pero Antígona sobrepasando siglos y nacionalidades, ya ha dejado de ser personaje y se vuelve verterstung de valores humanos. La Analía de Ynclán se vuelve el símbolo de la lucha de las familias mineras del carbón que no sólo exigen el rescate para sus muertos, sino justicia laboral, condiciones dignas de trabajo, no seguir muriendo para que otros vivan bien. Analía desvela la verdad de la explotación del carbón y expone la ambición de los empresarios y así como esa Analía/Antígona, cientos de mujeres en la vida real y en el hecho teatral a lo largo del

mundo porque en ella se ven reflejadas las luchas de antes y las de ahora que siguen siendo luchas contra el poder y el colonialismo y por la libertad, por lo que siguen siendo vigentes en un mundo en el que las dinámicas coloniales no sólo continúan sino que se han reforzado en experiencias como la de la ocupación de Palestina por parte de Israel, que en la narrativa es un país democrático. En este sentido en el mundo hay una guerra de narrativas y la de Ynclán es una de resistencia.

### *3.1.2. Las Antígonas en América Latina*

La obra de Sófocles es de gran valor no sólo por su belleza, sino porque se captan en ella diversos conflictos que hemos nombrado como los que hay entre las leyes divinas y las humanas, entre la vida de la polis y la vida privada, las leyes injustas. y la búsqueda de los derechos humanos entre otros, por lo que en dicha obra surge Antígona como un símbolo universal. Es por eso por lo que no solamente es una obra que se ha representado cientos de veces en la versión de Sófocles, sino que ha provocado reescrituras de esta en diferentes épocas y contextos, así como lenguajes (cine, poesía, ballet, ópera, pintura, etc., y ciencias como filosofía, antropología, psicología, entre otras.) Además, la han incorporado como un referente en la lucha por los derechos humanos y de la naturaleza, por lo que se recurre a ella para hablar de defensoras sociales, ambientales, madres buscadoras, etc. Es por eso por lo que se hace referencia al símbolo del mito, tanto en los estudios de derechos humanos, las notas periodísticas, estudios forenses, como en el propio teatro. Son también muchos quienes se han interesado por ver el recorrido del personaje a lo largo de la historia, por lo que no es una, sino muchas Antígonas y no se entienden por separado, ya que al igual que en la vida real, ellas acuerpan las luchas contra el poder.

Entre las Antologías que se han hecho de la heroína griega, se encuentra la realizada en 1984 por el crítico literario y profesor de literatura George Steiner, llamada: *Antígonas, la travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, escrita en 1983. En su texto, Steiner revisa diversas versiones de la obra en teatro, ópera y ballet en el mundo, pero no sólo eso sino que en éste nombra a las Antígonas como *eternelles* (eternas en francés) y trata de responder a su pregunta: “¿Por qué un puñado de mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido de yo y del mundo?” (15).

La pregunta que hace Steiner es pertinente porque Antígona está presente en Europa también y sigue siendo visitada, revisada, traducida, reescrita por filósofos, antropólogos, psicólogos, dramaturgos, directores, cineastas etc. Sin embargo, la pregunta que lanza Steiner está considerando por occidente el mundo judeocristiano europeo y de ese mundo a Europa concretamente, lo cual se entiende por la amplitud que implica hablar de las Antígonas de todo el mundo. Sin embargo, en este trabajo hay que plantearse que América Latina que ha sido incluida en occidente, heredó gran parte de esa cultura por los procesos de colonización, pero tiene características propias porque América es un Tercer espacio, un lugar de hibridez y una frontera constante entre la cultura occidental y la de los pueblos originarios. Es decir que su revisión es sumamente valiosa y pertinente en el recorrido de Antígona en Europa, pero toca recorrer los pasos del símbolo en el contexto latinoamericano concreto porque las Antígonas de América hablan de las personas de ese lugar y desde esos territorios ya que responden a las realidades de una América que no sólo es latina por la herencia cultural occidental sino porque su contexto es un mosaico de hibridación en la que las culturas de los pueblos originarios han estado en resistencia, ante las culturas imperantes de los colonizadores.

Volviendo a Steiner, es conveniente decir que él no sólo recopila las obras en torno al personaje y habla de ellas, sino que su libro, escrito a modo de ensayo, va hilando la obra y sus resonancias con diferentes ciencias, así como la existencia de Antígonas en otras disciplinas artísticas. Su valioso recorrido está ubicado en Europa y las Antígonas Latinoamericanas están ausentes a pesar de que ya existían versiones en América, tal y como remarca la investigadora Irene Cambra Baadi al hablar del trabajo del teatrista Rómulo Pianacci en relación con el de Steiner y que es sin duda medular en el trabajo arqueológico en torno al personaje en cuestión. Entre las obras de diversas disciplinas, ensayos y traducciones que menciona Steiner se encuentran: la traducción de la obra original por Holderlein, *Antígona*, película de George Tzavellas realizada en 1961; *Antigone*, ópera compuesta por Arthur Honneger presentada en 1952; *La Antígona* de Brecht y la de Anouilh<sup>31</sup>, entre otras.

Otro trabajo en torno a Antígona de suma importancia es el estudio realizado por Pianacci: *Antígona: una tragedia latinoamericana*, en la que el autor recoge 38 versiones de Antígona en México, Colombia, Venezuela, Perú, Argentina, Brasil, Chile, Nicaragua, Puerto Rico, Paraguay, Uruguay y República Dominicana. Estas Antígonas latinoamericanas de acuerdo con el propio Pianacci, “abandonan el rol pasivo tradicionalmente catalogado como femenino, hacia un enfrentamiento resueltamente político y esperanzadoramente triunfante” (17).

En la lectura de Pianacci y de versiones de Antígona de nuestro país, es evidente cómo en América Latina el contexto es determinante. Las Antígonas de Abya Yala buscan a sus desaparecidos, algunas en los contextos de las dictaduras militares, como lo es el caso de las Antígonas argentinas en donde se puede reconocer entre otras, la historia de las madres de plaza

---

<sup>31</sup> Jean Anouilh es un dramaturgo francés reconocido por obras como su versión de Antígona.

de mayo, otras buscan a sus hijos desaparecidos por el narcotráfico o por el propio gobierno en ejecuciones extrajudiciales, como en el caso de México. Estas heroínas en el contexto latinoamericano apelan a la memoria y luchan contra el olvido, son el equivalente en cada país a esas voces que quieren ser silenciadas con un “ya, supérenlo”. Antígona es memoria en movimiento que se vuelve voz que transgrede al poder y que sacude a la sociedad y aunque esto no difiere con la obra de Sófocles y muchas de las obras europeas, es en América Latina que Antígona encuentra un lugar ideal que es la lucha decolonizadora desde las ideas conceptos y anticolonial en los hechos, ya que el poder está sustentado en la colonialidad como se explicó al abordar los preceptos de Quijano. Es por eso por lo que para Pianacci, se recurre a Antígona para interpretar el discurso de los conflictos en diferentes épocas. Uno de esos conflictos son las guerras y la violencia persistente, por lo que el autor nombra a un festival que se llama “Magdalena Antígona”, en 2006 en Bogotá, así como al Encuentro Internacional “Mujeres, Arte y Parte en la Paz de Colombia”, en el que se escogió a Antígona como detonante de este porque es una voz para la paz. Solamente en ese festival se presentaron siete versiones en torno a ella.

En el recorrido de Pianacci, se nombran versiones emblemáticas como la del peruano José Watanabe, que se estrenara en el 2005 y que lleva múltiples representaciones en el CELCIT en Buenos Aires Argentina y que se reestrenó en septiembre de este 2023; *Antígona Vélez* de Marechal, *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro también argentinas y cuyo tema gira en torno a los desaparecidos en la dictadura, la lucha de las Madres de Plaza de Mayo y la post-dictadura.

En América Latina, la serie de violencias que se viven y que se articulan, como la violencia del Estado y el narcotráfico (en Colombia y México), la económica, la de género, etcétera; hacen que diversos actores de la sociedad como organizaciones sociales, universidades, activistas, etc., recurran al mito griego para hablar de lo que se vive. La investigadora Cambra

Baadi, quien escribió el prefacio del libro de Pianacci, expresó lo siguiente al respecto de la *Antígona* guaraní de Paraguay, en lo que fue una única función en el 2004, y que además fue un ritual de entierro de personas que murieron en el incendio de un supermercado: “Las intervenciones socio comunitarias se dieron en el momento de la tragedia, colaborando en la identificación de los cadáveres junto con los familiares ayudando a colocarlos en los ataúdes dispuestos por el gobierno y por los propios familiares- y también unos meses más tarde, cuando se preparó y se puso en escena una versión de *Antígona* articulada con su propia tragedia” (47).

A través de este ejemplo se puede ver que el teatro ya no es sólo representación, ni un reflejo de la realidad, el teatro se vuelve una posibilidad de transformación de la realidad, ya que en este caso las personas pueden a través de este doble ritual (el teatral y el funerario) hacer un trabajo de duelo y transformar su situación. No se cambia lo que pasa, pero sí, el impacto emocional y lo que se recibe es la *verstertung*, lo que simboliza *Antígona*. La propuesta nombrada es un ejemplo de cómo *Antígona* está vigente porque en la América Latina se viven las injusticias, los despojos, las opresiones, todas ellas violentos. *Antígona* se vuelve la voz de los subalternos, una forma de expresar no sólo lo terrible que está ocurriendo a lo largo del continente, sino también es a través de ella que los subalternos pueden hablar de su resistencia, de las luchas y la acción directa ante todas estas tragedias que tienen gran parte de su origen en la colonialidad, tal y como se pudo desarrollar en el capítulo anterior. En el caso concreto de la obra de Ynclán, se presentan las dinámicas coloniales de la explotación de los recursos naturales y de la fuerza de trabajo.

Las versiones de *Antígona* que recoge Pianacci, ponen el énfasis en la tragedia de los desaparecidos, de los cuerpos a los que no se les da la sepultura y que no se encuentran o que pueden estar en fosas comunes, todos ellos cuerpos desechables y descartables para el sistema,

esto se entiende desde la necropolítica que plantea Mbembe en donde el poder decide quiénes pueden vivir y quienes deben morir. En la obra de Ynclán, también es claro que los mineros no le importan al poder si no es para producir riqueza y extraer carbón y por lo tanto son personas de las que pueden prescindir, así como de sus cuerpos que son la materialidad de ellas. Esto también se comprende desde lo dicho por Butler en torno a los cuerpos que importan.

En ese tenor, es importante remarcar que la variante concreta en la obra de Ynclán es que, en el caso de Pasta de Conchos, se sabe dónde están los cuerpos, pero tampoco se pueden sepultar, y las viudas y deudos necesitan hacerlo, he ahí la concordancia con el clásico de Sófocles.

En el libro *Antígonas del Siglo XXI, Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*, la autora Karín Chirinos Bravo, ubica 23 obras de teatro en América Latina y el poemario de Sara Uribe *Antígona González* de origen mexicano, en el que la protagonista busca vivo a su hermano Tadeo o a su cadáver y durante ese viaje aparecen las voces de otras mujeres que buscan a sus desaparecidos, así como fragmentos de la Antígona de Sófocles o de otras versiones de la obra e incluso de estudios alrededor del personaje. En el poemario de Uribe, no sólo se rastrea a los desaparecidos sino los signos de la violencia ejercida por el estado. Este poemario fue escrito por encargo para una representación teatral.

Para Moira Fradinger, investigadora de la Universidad de Yale y escritora de la última Antología que encontré, quien es citada en Macías, “las antígonas del siglo XXI están cansadas de morir. Son las mujeres de a pie, las heroínas de todos los días, que se congregan en multitudes no solo para enterrar al insepulto sino a las insepultas, para pedir otro universal imposible: que se acabe el patriarcado, que en primer lugar las hizo madres de la nación” (*Nuestras antígonas*

*están furiosas y cansadas de morir*). El texto *Antígonas: Writing from Latin America*, de Fradinger: es la primera obra en inglés que habla sobre las Antígonas Latinoamericanas, en ella la investigadora hace un recorrido interdisciplinario por las diferentes representaciones que se han hecho de las Antígonas en el continente en contextos de violencia.

En ese sentido surgen las preguntas de: ¿Por qué las Antígonas hacen lo que hacen si saben que no hay nada seguro después más que la muerte? ¿Eso tiene que seguir siendo así? Las Antígonas son las madres de los desaparecidos, de las mujeres asesinadas por los feminicidas, son las defensoras de la tierra, las viudas y hermanas de los mineros de Pasta de Conchos... la lista es larga, ellas acuerpan estas luchas y se ponen en primera línea para buscar a los otros y pelear por los otros y por ellas mismas porque tienen una total convicción en lo que hacen y eso las vuelve fuertes y vulnerables también, como sucedió con Marisela Escobedo de Chihuahua que exigía justicia para su hija asesinada pidiendo que encarcelaran al feminicida al que dejaron suelto. Sus pesquisas y su valentía incomodaron al poder y comenzó a sufrir amenazas, después fue asesinada.

Las Antígonas mueren entre otras cosas porque el Estado no está presente o muchas veces es el mismo perpetrador de crímenes y ejecuciones, es un elemento de la necropolítica que decide quien vive y quien muere y estas mujeres son altamente incómodas porque buscan justicia y verdad en donde se siembra violencia y muerte. Además, la sociedad las deja solas, por miedo por indolencia y entonces se les deja morir también.

En el mismo orden de ideas y desde la perspectiva trágica, Antígona es un personaje heroico y su actuar corresponde al fatum. Las cosas no pueden cambiar y van a seguir su curso, es decir que ella no va a dejar lo que tenga que hacer, aunque pierda la vida y de hecho perder la vida está contemplado, sucede lo que tiene que suceder. No se puede ir en contra del destino.

Moira Fradinger ubica la presencia de Antígona en América a partir del año 1824 en Buenos Aires con Argia de Juan Cruz Varela. De mis propias pesquisas, añado las siguientes obras teatrales:

1. *Antígona* del grupo de teatro independiente mexicano Tadeco (Taller de la comunidad), que, en una dramaturgia colectiva, siguen los pasos de la activista Marisela Escobedo, quien pedía justicia por el asesinato de su hija y quien fuera asesinada en el año 2010 frente al palacio de gobierno de Chihuahua, que es un caso expuesto anteriormente.
2. *Anti-gona de Pachakuti* de la dramaturga boliviana Katy Bustillos en donde la autora incorpora la cosmovisión indígena a través del concepto aymara del Pachakuti en el que coexisten la catástrofe y la renovación o la necesidad de una destrucción total para el resurgimiento. En esta obra Anti-gona mata a Antígona para lograr una revolución en la sociedad boliviana heteropatriarcal y feminicida. Es un texto que además de cuestionar los roles de género, habla de la diversidad sexual y la lucha por ésta, ya que Antígona es lesbiana.
3. *Antígonas*, obra escrita por Katy Bustillos y por Samadi Valcarce, en la que el hermano sigue vivo y necesita cuidados. Antígona y la actriz llevan encima la carga de la familia, el trabajo y los cuidados. Esta propuesta es dirigida por cinco artistas de diferentes disciplinas en cada escena, ya que Antígonas busca también visibilizar el trabajo de las artistas bolivianas y establecer un diálogo con la sociedad, sobre conceptos como: familia, trabajo y país.
4. *Antígona en la Amazonía*, del director Suizo Milo Rau, reseñada por Laura Capelle en *The New York Times* y por Pablo Caruana en *elDiario.es*, habla de la defensa del territorio y de la naturaleza por parte de los pobladores del Amazonas brasileño. Para esta

producción, el director y los artistas involucrados trabajaron durante semanas con miembros del legendario Movimiento Sin Tierra (hombres, mujeres y niños que buscan la recuperación de tierras para sembrar y vivir, acaparadas por latifundistas, ganaderos, etcétera, en Brasil), filmando escenas que fueron incorporadas a la versión teatral. En la obra se utiliza al *reenactment* o reconstrucción de los eventos de una matanza de campesinos que luchaban por una reforma agraria. Antígona es encarnada por la actriz indígena Sara Kay.

En todas las propuestas nombradas se hace visible el enfoque social, de documentación y memoria de problemáticas actuales: feminicidios, desapariciones, la carga del trabajo de las mujeres para que las instituciones en la sociedad “funcionen”, la lucha contra el patriarcado, la defensa del territorio y el medio ambiente. De igual modo la mayoría de los teatristas involucrados hacen un trabajo independiente o bien una inserción social de documentación en la comunidad, como en el caso de Antígona de la Amazonía en la que hay una experiencia concreta de activismo, ya que dicho trabajo es parte de una serie de actividades para concientizar sobre la deforestación en el Amazonas.

Si bien en la obra de Ynclán, no actúan personas de Pasta de Conchos, es pertinente decir que la Organización Familia Pasta de Conchos, que agrupa a los familiares de los mineros, sí está involucrada en el proceso de creación de ésta. Fue el sacerdote jesuita Pedro Reyes, quien invitó a Gabriela Ynclán para que escribiera una obra en torno a lo sucedido en Pasta de Conchos. De igual forma, le proporcionaron a la autora la información documental que le pudiera ayudar al proceso de escritura. Es pertinente decir que, además, durante el proceso de montaje de dicho texto, los activistas de Familia Pasta de Conchos tuvieron acercamiento con todo el equipo creativo y les compartieron, la información necesaria para afrontar dicho trabajo con el

compromiso debido porque no se trataba sólo de “representar” la obra de Antígona, sino de unir lo teatral a sus estrategias de lucha por la justicia para los mineros y sus familias (misas, conciertos, plantones, conferencias de prensa, etcétera). Es por eso por lo que esta obra es hermana de “Ese diablo de la mina” una endiablada, que es un género similar a la pastorela, en la que se expone lo sucedido el día de la explosión en Pasta de Conchos, en donde las mujeres esposas, hermanas y madres de los mineros se organizan para rescatarlos, por lo que tienen un enfrentamiento con los diablos, que son el presidente de la República de ese tiempo (Felipe Calderón), el senador Javier Lozano y los empresarios de Grupo México, como Germán Larrea.

En *Podrías llamarte Antígona*, el texto de Ynclán está escrito de manera paralela a la obra de Sófocles tanto en la trama como en el desarrollo de la obra. Ambas piezas plantean desde el inicio, el conflicto, consistente en hacer los ritos funerarios a su hermano, pese a la prohibición imperante. En el caso de la obra de Ynclán, Analía (que podría llamarse Antígona) decide bajar a la mina de carbón para rescatar el cuerpo de su hermano y sepultarlo con los rituales correspondientes, mientras que, en la obra de Sófocles, Antígona hace los ritos fúnebres sobre el cuerpo de su hermano Polínices, que ha quedado expuesto para que sea devorado por los animales salvajes. Así, en la obra de Ynclán, los personajes demandan para los suyos un entierro y una cruz, lo que en la visión católica sería el descansar en paz, ya que a la fecha los muertos no la tienen porque sus cuerpos no han recibido los rituales funerarios, son cuerpos abyectos que han sido descartados. Esto lo plantea Ynclán desde el inicio de su obra en los siguientes diálogos de los fantasmas de los mineros:

Minero 4. Vivimos y morimos aspirando estos gases, la vida se nos fue día a día bajo la noche que de piedra hace lunas (Pausa). No volveremos nunca a mirar a los nuestros.

Minero 5. Tampoco podremos descansar, caminar tranquilos tras la temible muerte que quisiera llevarnos y pasea por la mina sin entender, muy bien, por qué estamos aquí, por qué de pie nos encontramos si es que muertos vivimos.

Minero 1. Yo tenía una esposa, unos hijos, una casa pequeña ¿Qué será de mi gente si no encuentra mi cuerpo?

Minero 2. Un cadáver no es nada si no tiene una lápida, un nombre sobre ella, una oración, una caja pequeña en que llore la hermana o la novia o la madre. (Primera escena, líneas 4-7)

En estos textos la autora plantea desde un inicio que los mineros quieren que sus cuerpos sean rescatados y tengan los rituales fúnebres porque ellos no están en paz. Además, describen las circunstancias en la mina y cómo están expuestos a gases contaminantes. De igual forma, los vivos tampoco están tranquilos porque necesitan hacer el duelo y mientras no rescaten y entierren los cuerpos de sus familiares, no se hará dicho proceso, que ya no es sólo religioso, sino que incluye saber la verdad, qué esta se sepa y que se haga justicia a las víctimas del siniestro, como se expresa en los dos siguientes diálogos de la obra de Ynclán:

Analía. El infierno está aquí; en tu alma, en la mía, en esta espera angustia, en la tristeza olvido de los seres ansiados. Si el infierno es lo que abajo se encuentra, voy a emprender el viaje, no seré la primera que visita el lugar de los muertos estando viva y que regresa luego. ¿No sé si tú me entiendes Jimena? (Pausa) No es necesidad ni orgullo. Siento una voz interna: ¡Algo debo de hacer! No puedo dejarlo ahí, sin sepultura alguna. (Primera escena, línea 20)

En este texto en el que Analía comparte su punto de vista con su hermana Jimena, ella deja claro que hay que pasar a la acción. Analía se encuentra en el papel de la protagonista y Jimena en el de la espectadora. Además, durante ese diálogo que se da casi al inicio de la obra, Analía expone con claridad que para el poder los mineros no importan, sino que tiene que ser ella misma la que rescate a su hermano:

Analía. ¿Cuánto tiempo esperamos? ¿No hace acaso tres años que la mina explotó? ¿No hace un año que las viudas bajaron y vieron que podían llegar hasta el lugar? Ellos lo prometieron... ¡Mentira, tras mentira! ¿Cuánto tiempo esperamos? ¿Cuánto habrá que esperar? (Pausa) ¡Castigar al culpable! (Pausa) ¿Eres ilusa? (Transición) El poder es poder, es ejercer la fuerza, imponer la mentira. ¡Qué importan estos hombres que yacen bajo tierra! Si sólo son mineros ¿Cuánto vale su vida, su muerte? El dinero es la ley y hay oferta y demanda para poder actuar por encima del mundo, del hombre, del dolor. ¡Eres ilusa y cobarde también! (Transición) Mañana a estas horas voy a buscar su cuerpo. ¡No importa lo que pase! (*Hace medio mutis*) No te pido que vengas. (*Sale*). (Primera escena, línea 22)

Seguendo al texto, Analía no sólo quiere enterrar al hermano, sino que es consciente de lo injusto de la situación y de cómo el poder descarta a algunos en lo que son las decisiones necropolíticas, ya que dejarlos morir fue más barato que rescatarlos, y si se hace el rescate se harán públicas las condiciones deplorables de la mina y que varios mineros pudieron haber salido con vida de haber sido rescatados. Analía está enunciando lo que viven los mineros, es la subalterna que no calla.

Retomo aquí a Spivak quien señala que las mujeres son doblemente subalternas por su condición de mujer y su condición colonial y por lo tanto no podrían hablar, como lo plantea en su ensayo: “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” Sin embargo, Analía lo hace y esto repercute, por lo que se le silencia condenándola al encierro en una celda, en donde su cuerpo no queda atrapado en la mina como el de su hermano, o expuesto a los buitres como el de Polínicos en la obra original, pero también es vulnerado y se decide sobre éste, si debe morir o no. En estas decisiones es en donde se manifiesta el poder de acuerdo con el filósofo Mbembe: “La soberanía consiste en ejercer control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder.” (10). En este sentido, se entiende que el proyecto extractivo minero sea parte de la necropolítica de la que habla Mbembe, ya que el dúo gobierno-empresarios, deciden sobre la vida y la muerte de los mineros y sus familiares, lo que se puede encontrar en el siguiente fragmento de la obra de Ynclán cuando el tirano da una conferencia de prensa:

Tirano. No lo duden, respecto a la explosión de la mina se castigará a los culpables. El secretario está haciendo lo que debe hacer. (Pausa, como si escuchara alguna pregunta) Eso es una imprudencia y nosotros estamos preocupados por la integridad física de las madres, viudas y hermanas de los muertos (Pausa) Ya lo dije y reitero, volver a bajar a la mina es sumamente peligroso los gases acumulados lo impiden. (Pausa) Sabemos perfectamente que hay gente empeñada en azuzar a las familias mineras, pretenden que un grupo de ellos lleguen hasta la diagonal 17 (Pausa) ¡Eso es una irresponsabilidad! (Pausa) ¡Un crimen que no permitiremos! (Pausa) ¡Desde luego que el gobierno y los empresarios queramos sacar los cuerpos! Pero no es posible y necesitamos que entiendan que no deben bajar. (Segunda escena, línea 18)

Este texto del tirano remarca que quienes pueden decidir qué se hace son ellos, los que sustentan el poder y que todo aquél que contravenga las órdenes será tachado como un criminal. A lo largo de la obra, se ve cómo desde el poder se hacen elecciones de muerte sobre todo sobre los otros personajes, quienes también son subalternos: las viudas, los grupos aliados a los que se les criminaliza como sucede en México con defensores de derechos humanos y activistas. Analía-Antígona, se vuelve pues el versterung de la búsqueda de la justicia para los mineros muertos ya que ella no sólo plantea el rescate y los ritos para su hermano, sino además la necesidad del cambio en las condiciones de trabajo de los mineros y toda la falta de derechos laborales, por lo que no sólo mueren de “accidentes”, sino que mueren día a día por silicosis pulmonar generada por respirar gases tóxicos, además de otras enfermedades laborales. Analía quiere cambiar estas condiciones, su voz es memoria del pasado que recuerda lo que pasó a los mineros, es presente porque interactúa en este para rescatar a su hermano, acto que está motivado en los intentos de unas viudas por hacerlo y que ella consuma; es futuro porque sabe que su acto tendrá consecuencias posteriores, aunque ella probablemente muera.

Analía entonces, está denunciando las condiciones coloniales de explotación ya que, aunque esta mina no date de la colonia, conserva la estructura de los proyectos extractivos. Está denunciando que unos tengan que morir para que se enriquezcan otros y que sus muertes no les importen a éstos. Está descarrando el racismo, la opresión, la colonialidad y exigiendo justicia. Analía también entra en el espacio del Agón al debatir con el tirano y plantearle a partir de la experiencia de su familia, cómo es que se enferman los mineros y lo que pasó el día de la explosión. Aparentemente están en un acto dialógico pero el tirano no escucha las razones de la joven y la amenaza, diciéndole que no le cree. Ambos, aunque están en caminos opuestos están conduciendo sus vidas a un fin, al menos como las conocían hasta ese momento. Analía no pidió

ni pretendió jamás ser activista ni ser nombrada como tal, es al igual que las mujeres griegas, una mujer que hasta antes de lo relatado en la obra, se dedicaba a los cuidados del hogar. De hecho, la obra de Sófocles es un texto griego en el que las mujeres toman otro espacio y otros valores de los que son excluidas en otros textos clásicos de la literatura.

En su libro: *Mujeres, Diosas y Musas Tejedoras de la Memoria*, Margarita Dalton, quien se dedica a estudiar cómo aparece el discurso de lo femenino en los textos clásicos griegos y cómo desde ahí también se establecen formas de pensar sobre la mujer. Para ella, “en los textos clásicos, sobre todo en Homero, Hesíodo, Platón y Aristóteles, la mujer representa un ser doméstico (en tanto que trabaja dentro del hogar y sirve para reproducir la especie” (44). La misma autora encuentra que entre los atributos que sobre la mujer aparecen en la literatura griega, están la: belleza, la castidad, el honor, la obediencia, la sumisión, la resignación, el temor, el pudor, los engaños y las mentiras, la ambigüedad, inteligencia y talento y el silencio. Antígona no es obediente, no es sumisa, no se resigna, no teme, no engaña ni miente, no es ambigua y no guarda silencio, tampoco Analía. Es decir que a pesar de que el texto de Sófocles esté entre los clásicos griegos, éste presenta otros atributos en este personaje. Tal vez es que en los estudios de la literatura griega no esté contemplado mucho el teatro como tal porque si no, se encontrarían también lecturas de otro tipo de mujeres como la de la Antígona de Sófocles o la Lisístrata de Aristófanes, que son contrapunto del discurso de mujer que prevalece en los clásicos griegos.

### 3.2. Los fantasmas, la materialización de los ausentes y tercer espacio

De acuerdo con la interpretación simbólica, los fantasmas son apariciones, por lo que Chevalier y Gheerbrant plantean que: “El aparecido sería la realidad negada, temida y rechazada. El psicoanálisis vería ahí un retorno de lo rechazado, de los retoños de lo inconsciente” (109).

Tomando esta definición simbólica como punto de partida, los fantasmas o aparecidos son una realidad que no se quiere ver, a la que se le tiene miedo e incluso se le rechaza porque están recordando a los demás la violencia que se vive. En este sentido los fantasmas son perturbadores porque recuerdan el terror cotidiano en un país en el que los cuerpos de los mineros pueden seguir sin ser rescatados indefinidamente, el de las fosas comunes, el de la desaparición, las ejecuciones los secuestros, etcétera.

Si bien la obra de Ynclán no habla como tal de desaparecidos, sí tiene aspectos en común con el teatro y otros géneros literarios que abordan el tema de las desapariciones ya que también hay una falta de acceso a los cuerpos de las víctimas, en este caso de los mineros que murieron por asfixia al interior de la mina de Pasta de Conchos, es decir que se sabe en dónde están los cuerpos y se podría acceder a ellos pero esto implicaría conocer las circunstancias de su muerte y evidenciar a Grupo México y a los políticos que lo protegieron. Para ahondar en el tema, haré referencia nuevamente al teatro argentino que habla de la dictadura y que recurre al uso de los fantasmas para hablar de las desapariciones.

En su libro *Fantasmas en escena, teatro y desaparición*, la investigadora teatral Mariana Eva Pérez escribe: “la desaparición no es una forma de violencia estatal ni una técnica represiva específica reductible a la categoría de desaparición forzada de personas, sino una *biopolítica de aparición de espectros*, es decir a la producción de fantasmas de manera masiva para producir terror y parálisis en la sociedad” (15). Esta idea en diálogo con lo anteriormente expuesto en torno a cómo han dejado morir a los mineros, se puede resumir en que el poder decide sobre la muerte de los humanos en lo que es la necropolítica y hace aparecer en la vida a los fantasmas, en lo que es la biopolítica de aparición de espectros.

Retomando el concepto de biopolítica de aparición de espectros, se puede decir que las dictaduras latinoamericanas han sido grandes productoras de fantasmas y en el caso concreto de México, si bien no se ha tenido una dictadura como tal, sí hay un periodo de violencia creciente que tiene a la fecha la vergonzosa cifra de 126 mil personas desaparecidas. De acuerdo con Quinto Elemento Lab<sup>32</sup> hay 38 mil 981 cuerpos que han pasado por las morgues sin que hayan sido identificados y el hecho de que los SEMEFOS (Servicio Médico Forense) estén rebasados implica que muchas familias no pueden saber si sus desaparecidos murieron o siguen con vida. A lo que hay que añadir el reacomodo de listas del gobierno en turno, en las que el número de desaparecidos se reduce y que ha generado indignación en sectores de la sociedad como Las Madres Buscadoras porque esto puede implicar desaparecer dos veces, en la vida real y en las listas<sup>33</sup>.

El concepto de detenidos-desaparecidos surgió con las dictaduras del sur, ya que el ejército antes de desaparecerlos los detenía. Los detenidos son aquellos a los que no se quiere olvidar, tienen que ver con la memoria colectiva y con las demandas de “memoria-verdad y justicia” en una continuidad. Es decir que se tiene que saber qué pasó con los desaparecidos, sus condiciones de detención, qué hicieron con ellos (verdad) y exigir que se les haga justicia. De igual modo pasa con los mineros de Pasta de Conchos, se necesita saber y comprender las circunstancias de su muerte para poder así exigir justicia para ellos, ya que se sabe a voces que

---

<sup>32</sup> Base de datos interactiva de cuerpos no identificados en México (2006-2019), alojada en el sitio web Quinto Elemento Lab.

<sup>33</sup> En México, miles de familias inician el 2024 en busca de alguna de las casi 114 mil personas desaparecidas en el país, 11 mil 905 de ellas fueron reportadas durante los 12 meses del 2023, según el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (RNPDNO).

murieron por la falta de ventilación en la mina y las condiciones al interior de esta, pero todos estos datos necesitan ser corroborados y presentados públicamente.<sup>34</sup>

De acuerdo con los estudios sociológicos propuestos por Gabriel Gatti en su libro *El detenido-desaparecido: Narrativas posibles para una catástrofe sobre la identidad*, el detenido es descrito como: “un individuo retaceado; un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo ni espacio” (47). Esta definición ayuda a comprender la calidad de los mineros en la obra de Ynclán, ya que son personajes con la conciencia separada del cuerpo y no pertenecen a un tiempo o espacio específicos, también están retaceados, su cuerpo en un lado y su conciencia en otro es el sitio que Gatti llama como *catástrofe*, ya que el nombre al estar separado del cuerpo le deja sin identidad y las palabras ya no tienen sentido. Para Gatti son los arqueólogos y los psicólogos quienes ayudan a reconstruir el sentido ya que los primeros revisan entre las piedras lo qué pasaba en los centros de detención y los segundos recomponen la psique de los traumas de los individuos. Para el caso de los mineros, que murieron en el medio de una injusticia pero que se sabe dónde están sus cuerpos, también son una especie de individuos en fragmentos, que han quedado atrapados en una especie de limbo y tanto para los vivos como para los muertos hay una necesidad de entender y restablecer un orden perdido si es que lo hubo o asumir que nunca lo habrá. Analía en la obra de Ynclán, va en paralelo con los arqueólogos y las buscadoras para escarbar la verdad, ya que ella

---

<sup>34</sup> Lo sucedido en el 2006 con los mineros de Pasta de Conchos, se repitió en agosto de 2022 durante el presente gobierno y en ese último “accidente” no fueron rescatados otros diez mineros, es decir que no se cumple con las garantías de no repetición del daño y mientras no cambien las formas de explotación del carbón y las condiciones inseguras en las que se hace, estos siniestros continuarán.

sí busca que dichos cuerpos dejen de ser abyectos a través de los rituales funerarios y de la búsqueda de la justicia.

La posibilidad de construir nuevos lenguajes para afrontar esa paradoja de lo indecible es, según Gatti, donde radica la eficacia del arte y en donde se vive la ausencia como parte constante de la ecuación de la creación, es decir que ya no se trata de dar sentido sino de sumirse en el sinsentido, en la ausencia, en las ruinas, en la propia catástrofe que nombra Gatti y en ese sentido se puede entender que la obra de Ynclán abraza el sinsentido de unos hombres que están muertos pero que están como vivos y que son los fantasmas, quienes se rigen por sus propias reglas.

En este mismo orden de ideas, es pertinente decir la obra de Ynclán fue un pedido directo de la Organización Familia Pasta de Conchos por lo que la obra de *Podrías llamarte Antígona* se inscribe en un teatro de la memoria que apuesta por el no olvido y se encuentra dentro de una narrativa de los derechos humanos, así como de la búsqueda de esa triada: memoria, verdad y justicia como se da en el primer teatro sobre desaparecidos. La identidad de los mineros ha sido alterada al estar separados de su cuerpo y esto constituye de acuerdo con Gatti, en su artículo “El lenguaje de las víctimas”, una “catástrofe de identidad” (98) en torno a la cual aparecen narrativas de la ausencia de sentido en donde no se busca la reconfiguración de esa identidad sino la presentación de esas identidades fragmentadas, como se da en la obra de Ynclán, en la que los mineros aparecen como fantasmas. Es pertinente decir que en la obra de Ynclán se encuentra presente un modo realista de presentar la acción y que va en línea paralela a la obra de Sófocles. En este modo realista de presentación de la historia, la autora recupera lo que llaman los argentinos como narrativa humanitaria, es decir desde los derechos humanos y en la que se presentan las fallas del estado como garante de su protección. Sin embargo, en cuanto a los

fantasmas, se puede encontrar esa narrativa de la catástrofe y de la ausencia de sentido al presentar a los mineros y lo que “viven” desde su muerte absurda y terrible.

De acuerdo con Mariana Eva Pérez, todas las indagatorias y narrativas surgidas en torno al tema de los desaparecidos, llevan una fuerte impronta jurídica de manera natural. Se puede decir que esto también se repite en lo que se ha escrito en torno a la violencia en México y que se puede observar con claridad en las obras que hablan por ejemplo en torno a los feminicidios o en torno a la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, en donde se subraya el carácter del Estado como perpetrador del crimen ya sea por su participación o por su omisión, incluyendo la corrupción de las instancias de justicia. De acuerdo con Mariana Eva Pérez, la narrativa humanitaria vacía a la desaparición de su dimensión política y las víctimas son presentadas como objetos de los actos terribles de otros por lo que retoma el término de biopolítica de Foucault como “una tecnología específica del poder, que rebasa la aplicación de técnicas anatomopolíticas, sin prescindir de ellas” (107).

En la biopolítica se pretende moldear o reorganizar a la sociedad, tal y como pasó en la dictadura argentina. De acuerdo con Pérez el biopoder se arroja el dominio no sobre la muerte sino sobre la vida, un “hacer vivir o dejar morir”. Es aquí en donde se empata esta visión con la de necropolítica planteada por Achille Mbembe en la que el dominio del poder se da sobre la muerte y la decisión de quién debe morir. El racismo sigue siendo el mecanismo por el cual algunas poblaciones son susceptibles de que su vida sea cuidada, como en el caso del estado de Israel, en donde ante occidente se prioriza que vivan los ciudadanos israelitas, mientras que, de acuerdo a la política de la muerte, es claro que a la población palestina no sólo se le asesina, sino que se le deja morir de enfermedades, sed, hambre, etcétera; como se puede observar en la actualidad en los últimos sucesos en Palestina. Esto se puede observar con claridad en la obra de

Paen la parte en la que Analía discute con el tirano el valor de la vida de su padre y su hermano, son mineros que pueden dejarse morir porque para el sistema no valen.

Analía. Mi padre, hace años, murió de ese mal de la mina que te hace escupir sangre. Mi madre antes, débil y llena de achaques. Y hasta hace poco éramos tres hermanos. Después del accidente solo mi hermana y yo.

Tirano. ¡Una gran desgracia de la que todo el mundo nos lamentamos!

Tirano. No sé de qué me acusas ni de que supones que soy cómplice. No entiendo lo que dices. (Pausa) Alguien te ha aconsejado mal. ¿Qué razón tendrían los dueños de la mina para mentir? ¿Qué razón...

Analía. La razón la conocían, desde siempre, quienes ahí, día a día dejaban en pedazos la carne y los pulmones. (Pausa) Y ellos lo dijeron: el accidente lo causó el descuido en que se encontraba la mina desde hace años, el accidente fue provocado por los inspectores y autoridades sanitarias que nunca hicieron nada; sordos y ciegos permanecieron ante tanta injusticia. (Cuarta escena, líneas 38-39, 45-46)

El diálogo expuesto corresponde al Agón o debate en el que Analía y el Tirano enuncian sus ideas. En él se muestra con claridad el concepto de necropolítica y cómo a los mineros se les dejó morir en el “accidente” y desde antes, poco a poco por causa de las enfermedades. De igual manera cómo toda la población en torno a los mineros es descartable, son subalternos que pueden vivir mal y morir lentamente, los mineros después se unen a la lista de fantasmas de México.

Es en el mismo sentido que de acuerdo a Mariana Eva Pérez: “los fantasmas, así como la desaparición, tienen una dimensión fantástica ya que ambos producen incertidumbre, ansiedad y

terror” (109), por lo que la fuerza que desaparece a las personas hace aparecer espectros y fantasmas. De igual modo se puede preguntar qué pasa con los desaparecidos en México, las víctimas de violencia que no se sabe si viven o mueren, o aquéllas otras como los mineros que se sabe en dónde están pero que han quedado también suspendidos en un tiempo. México es un país en este sentido espectral, fantasmal en donde el narco estado ha hecho su trabajo de biopolítica de espectros al generarlos y de necropolítica al dejar morir o hacer morir a cientos de miles de personas que no le importan al sistema y que aparecen de manera fantasmal, es un país en donde La llorona no descansa y busca a sus deudos con desesperación.

En su libro *Fantasmas en Escena*, la autora desarrolla lo que se entiende como la actividad de los fantasmas o *haunting* que es la manera en la que están presentes los fantasmas: acechando, acosando, persiguiendo, etc. En la obra de Ynclán los mineros fantasmas interpelan, aparecen en escena sin ser invocados; le gritan al tirano y exigen justicia para un país que sufre múltiples violencias, lo hacen de una manera tan contundente que incluso el tirano llega a escucharlos, como sucede en una conferencia de prensa en la que le dicen que lo que dice es mentira, en tanto el habla de bonanza, estabilidad y progreso, seguridad, etcétera. La actividad fantasmal es tan fuerte, que el tirano escucha a los mineros, como se puede ver en el siguiente fragmento de la obra.

Tirano. (Para sí) ¿Quién habla? ¿Quién es? ¿Quién se atreve a increparme? Es el viento que trae las voces de los muertos. No, no son ellos. (Pausa) Es tan sólo mi miedo.

(Hacia los periodistas). (Segunda escena, línea 17)

Si bien en este fragmento se puede ver la repercusión de la actividad fantasmal, en la obra de Ynclán los fantasmas de los mineros no sólo piden justicia y denuncian lo que pasa en el país, además, cuidan a Analía, acompañando todo su recorrido y teniendo compasión de ella, por lo

que creen que siendo tan joven no debe perderse las cosas de la vida como el amor. Son ellos los que le dan su lugar como una joven valiente y dicen que podría llamarse Antígona, dados sus actos nobles y valientes, como se puede leer a continuación en lo que dicen los mineros:

Todos. Niña, hay cosas que una mujer tan joven no debiera sufrir.

Minero1. ¡Tú vida está en peligro!

Minero 2. Huye Analía, no dejes que te atrapen.

Minero 3. ¿Y el amor Analía? ¿En dónde lo dejaste?

Minero 4. No olvides que te espera, está ahí.

Minero 5. A veces es posible burlar hasta el destino.

Mineros. Eres fuerte, eres joven. Podrías llamarte Antígona.

Minero 4. Como aquella mujer que defendió a su hermano.

Minero 5. No mereces morir, hoy no Analía, hoy no. (Cuarta escena, líneas 56-64)

Es en esta aparición del coro una de las partes en donde la autora hace un guiño directo a las viudas, hermanas, madres de Pasta de Conchos y su valentía, así como a las mujeres de nuestro país que están buscando a sus familiares en las fosas comunes. Además, es de señalarse que los mineros en este mismo fragmento del texto y en otros (a excepción de la escena con el minero viejo), aparecen en grupo, actuando como una colectividad.

Estos mineros fantasmales, son personas y cuerpos ausentes que en el papel vuelven a cobrar voz. El cuerpo textual se vuelve su cuerpo y las palabras su voz. La literatura se vuelve una manera de traerlos nuevamente a la vida, de rescatarlos como no se ha hecho y de hacer

memoria con ellos y para ellos. En la vida real, la producción de espectros por parte del Estado es más eficiente para crear terror, que las historias de miedo. La llorona ya no es sujeto de una leyenda, el país se ha llenado de lloronas que no solamente lloran, sino que buscan, escarban, desentierran cuerpos y piden justicia. Además, es pertinente decir que los mineros en la obra de Ynclán, están atentos a la vida, están muertos, pero parecen vivos, porque quieren cambiar su situación. Al estar en esa zona liminal entre vida y muerte, se puede encontrar nuevamente el Tercer Espacio de Homi Bhabha, espacio que rozan Analía y los mineros y en el que la chamana se mueve. A lo largo de la obra, se va descubriendo que esos dos mundos que parecieran estar separados interactúan de forma permanente.

### 3.3. Símbolos de tiempo, espacio y acción

Espacio, tiempo y acción son partes fundamentales del texto dramático e incluso de la representación en escena; por lo que se revisarán también.

De acuerdo con el diccionario de Chevalier y Gheerbrant, el tiempo: “En el lenguaje como en la perfección, el tiempo simboliza un límite en la duración y la distinción más sentido con respecto al mundo del más allá, que es el de lo eterno” (991). Esta interpretación simbólica está presente en la obra en tanto Ynclán ubica la acción al menos un año después del “accidente” en la mina y son los vivos quienes habitan ese presente, mientras que los mineros están atrapados en un espacio en el que el tiempo corresponde al ámbito de lo eterno. En este sentido es claro que mientras no sean rescatados estarán en ese lugar en un tiempo indefinido que es el del mundo del más allá y que se rige por otras leyes. La obra está planteada desde un tercer espacio o espacio-entremedio porque hay visagras entre el tiempo de los muertos y el tiempo de los vivos, de igual manera, en sus espacios de acción.

Con respecto al espacio, es pertinente considerar la mina como un espacio central en la obra, ya que ahí permanecen los cuerpos atrapados de los mineros. La mina es una especie de caverna, sobre la cual en el diccionario simbólico se lee: “Como arquetipo de la matriz materna, la caverna figura en los mitos de origen, de renacimiento y de iniciación de numerosos pueblos” (263). Esta definición simbólica remite a cómo se da el renacimiento, es decir que los mineros pueden renacer o volverse legibles en tanto se les encuentre. La mina en la que murieron es el vientre que los alberga en una especie de ofrenda que remite nuevamente al concepto de necropolítica y cómo esos cuerpos son literalmente sacrificables para que el capitalismo continúe su rumbo. Es por eso que este espacio se vuelve central en la obra de Ynclán, que en sus didascalias señala como segundo nivel y que es el espacio de los mineros muertos (debajo de los vivos).

En ese sentido, las acciones de los personajes ocurren en dichos tiempos y espacios en los que se desarrolla la acción dramática marcada por el conflicto entre Analía y el Tirano, como se comentó anteriormente. Dado que no se encuentra una interpretación simbólica sobre la acción, se recurre al propio texto, en el que las acciones de los personajes se encuentran “delimitadas” por los espacios, tal y como lo ubica la autora en las didascalias: arriba está el espacio de los vivos (a comunidad, la oficina del tirano) y abajo el mundo de los mineros muertos, quienes están atrapados en la mina. Lo que hacen los mineros, interpela al mundo de arriba, el de los vivos (ya que interpelan al tirano y acompañan el recorrido de Analía); mientras que las acciones de los vivos repercuten en el mundo de abajo, como sucede cuando Analía baja directamente a la mina a buscar el cuerpo de su hermano y los mineros le suplican para que los saque haciéndose pasar por su hermano, por lo que Analía es acompañada por el minero viejo, quien la guía. En este sentido, la acción también se plantea en una especie de visagra o tercer espacio donde se

tocan las acciones de los vivos y los muertos. Por otro lado, la obra es un constante llamado a la acción del espectador, está hecha para motivarlo a salir de la zona de confort, por lo que la obra termina con la frase que dice la Organización Familia Pasta de Conchos: “Hay que salvar a los vivos, para poder rescatar a los muertos” (Ynclán 23) Es decir que la sociedad civil necesita actuar para no sólo rescatar a los mineros sino cambiar la situación del país. La sociedad civil está llamada a actuar como Analía.

### 3.4. El carbón, símbolo colonial

En ese mismo orden de ideas, se recupera el símbolo del carbón, ya que la mina es una mina de carbón. De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant, el carbón:

es el símbolo del fuego escondido, de la energía oculta; la fuerza del sol sustraído por la tierra es enterrado en su seno; reserva de calor. El carbón negro y frío ya no representa más que virtualidades: tiene necesidad de una chispa, de un contacto con el fuego, para revelar su verdadera naturaleza. Realiza entonces la transmutación alquímica del negro al rojo. Es una vida apagada y negra que ya no puede volver a encenderse por sí misma.  
(251)

En ese sentido, el carbón muerto cobra vida con la muerte lenta de los mineros sea por accidentes, intoxicaciones, explosiones, derrumbes, etcétera<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Para más información sobre el carbón remitirse al libro-informe *EL CARBÓN ROJO DE COAHUILA: Aquí acaba el silencio*.

De igual modo es pertinente decir que esta industria extractiva corresponde también al concepto de violencia lenta de Robert Nixon, ya que, aunque no haya accidentes, las personas que trabajan en las minas están muriendo lentamente por enfermedades y porque el impacto de esta industria extractiva se refleja en el pueblo y también en la naturaleza que está siendo explotada continuamente. Así como la naturaleza muere día a día, mueren los mineros lentamente al respirar gases tóxicos.

En el caso del siniestro de Pasta de Conchos, si bien no se trata de que asesinaron a los mineros durante una huelga o en un acto de represión, sí se sabe que los dejaron morir por asfixia, ya que no había sistemas de ventilación adecuados y todo esto pudo haberse evitado.<sup>36</sup> Es claro que en esta industria extractiva no sólo obtiene el mineral de las entrañas de la tierra, sino la vida misma de los mineros, ya que las muertes en los pozos y minas del carbón son comunes y si la muerte no llega por accidente, se irá dando de forma lenta, ya que los trabajadores de las minas sufren una serie de enfermedades relacionadas con su trabajo, es decir que fueron muriendo en vida en una combinación de violencia lenta, necropolítica, racismo y colonialidad, ya que los mineros del carbón son subalternos que sufren condiciones de trabajo deplorables.

Además, El caso de Pasta de Conchos, junto al de Ayotzinapa, son emblemáticos porque en ambos se observa la construcción por parte del Estado, de una narrativa desde el poder que

---

<sup>36</sup> Las muertes en las minas de carbón en Coahuila, ya sea por accidentes o por siniestros generados por la avaricia de los empresarios, siempre son una tragedia. Es muy difícil describir lo que las familias viven. “En ese momento, cuando se enteran por otros mineros, por el radio, porque buscamos a una persona cercana a la familia para que vaya a informarles o por la información que publicamos en las redes sociales, todo se resquebraja y se hace añicos; hasta el tiempo entra en una dimensión distinta y nada tiene sentido. Todo se rompe” (Martínez Espinoza et al. 1).

busca ocultar los hechos y acallar lo que realmente sucedió. En este sentido es importante que haya otras narrativas desde la gente y que nos ayuden a entender lo que pasa en este país. He ahí la importancia de la literatura que acerca la sociedad a la verdad o que al menos se hace preguntas y coloca al lector frente a lo que se omite en las versiones construidas desde el poder, ese es el poder del arte, ya que se vuelve vital hablar, hablar-nos desde otros espacios y no olvidar, porque en la inmediatez de lo que pasa y en el exceso de violencias que se van normalizando día a día, todo se puede olvidar muy rápido y a eso le apuesta al poder, su narrativa es la del olvido y por eso la importancia de las narrativas encaminadas a la memoria. En ese sentido, así como los cuerpos son lanzados a fosas (recuerdo aquí que esta es también una historia sobre los cuerpos), se quiere que la memoria quede enterrada, desaparecida y los cuerpos son la evidencia, la prueba del delito que cometen los poderosos, en ellos hay un mapa que cuenta los abusos y las vejaciones, por lo que para el poder es mejor que no aparezcan o que si aparecen no se sepa qué pasó, o que si se sabe también que pasó, deje de hablarse de eso y si se habla, las voces sean silenciadas. Son la biopolítica de espectros y la necropolítica trabajando al servicio del poder.

En este panorama de muerte habrá que añadir que México en efecto sigue siendo un país machista y esto se ve también en el hecho de que los colectivos que buscan a sus desaparecidos estén conformados principalmente por mujeres, por las Antígonas que están buscando los cuerpos de sus desaparecidos o queriendo rescatar aquellos que quedaron atrapados en la mina, tal y como ha quedado atrapada la verdad, en medio de los escombros. Así como ellas, buscan respuestas las viudas y madres de Pasta de Conchos, los padres y madres de Ayotzinapa, colectivo en el que se equilibran las presencias de mujeres y hombres, sin embargo en la inmensa mayoría, las locas que están en la calle son mujeres y son las locas porque así las han querido

tachar, son las lloronas que no se conforman con el lamento y que no aceptan el “ya supérenlo” del gobierno en turno, son las inconformes, las que buscan a sus hijos y encaran a la sociedad que las deja solas en este país fosa, país mina, país escombros donde la tragedia es cotidiana y tal vez por eso la vida ya no vale nada como se dijo en el primer capítulo, y la explotación del carbón en la que se deja morir a los mineros, forma parte de nuestra tragedia mexicana.

### 3.5. Chamana/adivinadora/oráculo/símbola

La chamana es otro de los personajes en la obra de Yncán y que juega un papel importante dado que ella tiene contacto con el tirano y trata de convencerlo de que las cosas pueden cambiar. Dado que en el diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant no se encuentra la definición de chamana o chamán como tales, se recurre a su definición de símbola ya que la chamana en la obra de Yncán corresponde en gran medida a la figura de Tiresias, el hombre ciego que le dice a Creonte lo que va a pasar y que es el oráculo. De acuerdo con el diccionario se lee que: “La símbola simboliza al ser humano elevado a una condición transnatural que le permite comunicar con lo divino y enviar sus mensajes, es el poseído, el profeta, el eco de los oráculos, el instrumento de la revelación” (940). En la obra, la chamana aparece como una mujer indefinida de muchos rostros y edades que realiza el ritual adivinatorio del maíz, por lo que puede que sea una mujer indígena o con conocimientos del uso del maíz en la adivinación, ya que la autora no la describe ni la define, pero sólo se deja ver por el tirano y se convierte en una especie de aparición. La chamana es un oráculo ya que puede ver lo que ocurrirá si el Tirano no corrige su rumbo como un mal gobernante y se lo hace saber a través de las tiradas del maíz, pero él no escucha a pesar de que ella le advierte que todavía está a tiempo de cambiar los sucesos funestos que están por presentarse, como se lee en el siguiente fragmento de la obra:

Tirano. Tuve, tuve un sueño terrible, fuego en el aire y los muertos danzaban, por todas partes, llanto... (Pausa) ¿Eso que soñé? ¿Hiciste que soñara ese horror? ¿Fuiste tú? (Pausa) ¿Quiénes son esos muertos?

Mujer. Sólo leí el maíz mientras dormías. Y tal vez viste lo mismo que mis ojos leyeron. (Pausa) No, no te alarmes, el infortunio llega si uno le abre la puerta, tú puedes evitarlo. (Quinta escena, líneas 15-16)

En este fragmento es claro que el tirano no escucha las advertencias y una de las primeras cosas que le pasa, es la muerte de su secretario, ya que explota la avioneta en la que viajaba. Esto es algo sumamente doloroso para el tirano porque el secretario, no sólo es su hombre de confianza, sino que tienen una relación amorosa y vínculos de poder marcados por la complicidad en casos como el de Pasta de Conchos, dado que dejan morir a los mineros en complicidad con los empresarios, por lo que manejan una versión “oficial” y falsa de lo sucedido.

La chamana representa también al inconsciente colectivo, pero es un inconsciente colectivo femenino, no es una voz patriarcal y de castigo, ya que cuando increpa al tirano lo hace desde las voces de otras mujeres que han sufrido violencia en nuestro país. La mujer de muchos rostros desea justicia, paz y por eso advierte al tirano lo que puede venir si éste no hace caso y termina con las injusticias que está cometiendo, es decir que la Chamana ubica esta tragedia como una tragedia moderna en la que se pueden evitar más calamidades, como se puede leer en el siguiente texto:

Chamana. Me acusas de ser la enviada de esas mujeres que sufren por sus hijos, por sus esposos, por sus padres y tengo que hacerte saber, que, si una enviada he sido, lo

soy de todas las mujeres que mueren a manos mercenarias. ¡Aquí, en la mina, en el desierto y en cualquier otra parte! (Pausa) No vine a maldecirte, nunca fue mi intención. Entiendo si no puedes comprender que los Dioses no son quienes te han castigado, sino tú quien ha tejido con un hilo de sangre este destino. (Ocatava escena, línea 32)

En lo dicho por la chamana, es claro que el poder no escucha a las mujeres, ni al pueblo y que ella se vuelve también una voz de los subalternos, de las vivas y de las muertas, porque si en la vida cotidiana no se les escucha y se les deja morir, es posible que algo se pueda hacer desde el mundo mágico que también atraviesa nuestra cultura incluso mestiza y en los sectores del poder, ya que es sabido que varios presidentes del país consultan a curanderas, videntes, brujos para protegerse, obtener información de utilidad e incluso para conseguir más poder.

Muchos de estos curanderos pueden aliarse al poder, pero en el caso de esta chamana, ella es una mujer que habla por los subalternos y que quiere evitar desgracias. Es el inconsciente colectivo, es la memoria también. Este es un personaje sobre el que el poder no tiene control ni siquiera físico. En el caso de Analía también, a pesar de que la vuelvan prisionera por su libertad de mente, espíritu y su desobediencia la hacen un ser libre. Son las mujeres las que están actuando por la justicia y la libertad, luchando contra la opresión en estos casos cada una desde ámbitos diferentes, pero ambas, mujeres. De igual forma es Gabriela Yncán una mujer que desde la escritura está luchando contra la opresión.

### 3.6. El maíz, volver a la raíz, lo anticolonial

La chamana hace sus adivinaciones utilizando el maíz, por lo que se presenta su definición simbólica también:

En las culturas mejicanas y afines el maíz es a la vez la expresión del sol, del mundo y del hombre. En el Popol-Vuh, la recreación del hombre no se alcanza sino después de tres pruebas: el primer hombre, destruido por una inundación, estaba hecho de arcilla; el segundo, disuelto por una gran lluvia, estaba hecho de madera; sólo el tercero es nuestro padre, está hecho de maíz. Es el símbolo de la prosperidad considerada en su origen: la simiente. (Chevalier y Gheerbrant 676)

Es a través de esta definición que se esclarece la sacralidad del maíz para México y otros países que conformaron Mesoamérica, así como la visión de que es el origen para los pueblos mayas con los hombres de maíz, según lo relata el Popol-Vuh. En el norte del continente, en lo que ahora es Canadá, para los pueblos indígenas el maíz es una de las tres hermanas junto con la calabaza y el frijol.

El maíz pues, es una planta fundadora, alrededor de la cual una cultura se perpetua. El maíz, junto a sus otras hermanas, conforman lo que se conoce como el sistema milpa en México. La milpa es pues el lugar en el que crece la cultura de los hijos del maíz, que es el centro de la milpa, ya que el frijol y la calabaza crecen en torno a éste. El maíz simboliza a la cultura mexicana de entrada, a las culturas originarias, por lo que en la obra ubica el contexto, el espacio territorial desde el que se habla que continua en estos tiempos ya no de colonialismo, pero sí de colonialidad. Además, el maíz ha sido usado como un método de adivinación en varios pueblos originarios de México como lo hace la chamana, al igual que en tierras mazatecas a través de tiradas que después son interpretadas por la persona de conocimiento. El maíz en la obra da el

contexto, ubica a la historia en estas tierras, así como la hibridación cultural y la resistencia que continúan presentes, y la sabiduría de los pueblos originarios que puede dar luz en el medio de la violencia producida desde el propio estado. Si la respuesta está en el maíz, hay un guiño a lo que implica volver al origen, a la raíz, para así descolonizarse y enfrentar al poder.

## CONCLUSIONES

La obra de Ynclán es parte de los documentos que cuentan una versión diferente a la oficial de lo sucedido en Pasta de Conchos, es un teatro que surge de una investigación documental y que también se vuelve documento y memoria, es resistencia ante la violencia desde la dramaturgia. Es por eso por lo que la Analía de Ynclán se hermana con las Antígonas que surgen en el contexto latinoamericano, ya que nuestra herencia colonial, así como la hibridación cultural en dicho territorio, hace que estas obras teatrales tengan características diferentes a las Antígonas que surgen en Europa. Las Antígonas Latinoamericanas se dan como respuesta a la violencia que se ejerce desde el poder del estado, los empresarios, el narcotráfico u otros grupos delincuenciales. Dicho poder sigue sustentado en la colonialidad, que oprime a los subalternos (mujeres, campesinos, obreros, estudiantes, migrantes) desde una visión racista que sustenta el dejar morir a algunos (cientos de miles) en lo que se entiende como necropolítica o la política de la muerte; así como de igual forma recurre a la biopolítica al preservar la vida y los privilegios de algunos considerados como superiores; y la utilización de la biopolítica de aparición de espectros para así sembrar el terror en la población y que ésta en consecuencia tenga miedo de organizarse, ya que si lo hace, se le ignora, después se le trata de silenciar de diferentes modos, uno de ellos la muerte, como ya se dijo de la necropolítica.

Estos mecanismos del poder son claros a lo largo de la obra Ynclán, en la que Analía desde su subalternidad habla y actúa para rescatar el cuerpo de su hermano, lo que hace no sólo en términos de amor filial, sino como un acto político y poético de un sacrificio que no viene de la sumisión sino de la transgresión total del poder, al desobedecerlo y confrontarlo. Analía pone la verdad al frente en un ejercicio de dignidad, memoria y profundo amor, así como de una convicción total que va más allá de la consumación de los actos funerarios tras el rescate del

cuerpo del hermano, sino de asumir lo que éstos implican, incluida la muerte. Ella está consciente de la trascendencia de sus actos, ya que en el camino de su cometido hace un ejercicio de memoria que impacta en la comunidad y ella se vuelve la memoria misma y la buscadora de la justicia y la verdad porque bajar a la mina y desenterrar a su hermano, implica conocer las circunstancias en que murieron, y en países como México, para conocer la verdad, hay que buscar fosas, encontrarlas, escarbarlas, oler la muerte, hablarle de frente, así como Analía hace al rescatar el cuerpo de su hermano, está poniendo su cuerpo, un cuerpo de mujer subalterna que también es descartado por la sociedad, pero ella lo resignifica desde sus actos.

La Analía de Ynclán y las otras Antígonas, no son pues la mera exportación del mito, sino que en dicho territorio nacen de manera natural y encaran la injusticia porque es su naturaleza. Analía hace visible una violencia lenta que de tanto repetirse llega a ser obviada y desapercibida. ES por eso que ella es peligrosa para el tirano, que tiene miedo de lo que Analía pueda decir o hacer porque el poder teme de las mujeres que luchan porque ellas no tienen miedo, lo perdieron y están al frente en la primera línea, por lo que muchas de ellas mueren, como Analía, a quien el tirano encierra en una celda. A las Antígonas se les deja solas, porque la sociedad está inmovilizada por el miedo, la ignorancia y hasta por indolencia, es el funcionamiento de la política de la muerte en la que una sociedad apática participa de forma inconsciente y eso está planteado en el texto en el personaje de Jimena, la hermana que le pide a Analía no hacer nada. En este sentido, la muerte de las Antígonas está también contemplada por la necropolítica pero ellas tendrían que seguir vivas o ser sólo ficción, sin embargo, son reales y se multiplican a lo largo y ancho del país y del continente porque buscan los cuerpos de sus hijos desaparecidos, de sus hijas asesinadas, de sus hermanos secuestrados; exigen el rescate de los cuerpos de sus esposos mineros que murieron por asfixia entre los escombros de la mina, no

paran nunca y enloquecen según la mirada de algunos porque no dejan de buscar, ya que la vida perdió sentido con los ausentes. Algunas Antígonas se ponen un pañuelo blanco en la cabeza y sus cabellos se van volviendo blancos con el paso del tiempo, otras son asesinadas enfrente a algún palacio de gobierno y otras más desaparecen uniéndose a la multitud de fantasmas que habitan el país. ¿Pero qué pasaría sin ellas? ¿Sin su furia, su rabia, su locura, sin su obstinación? ¿Qué pasaría sin la solidaridad y el compromiso de dramaturgas como Ynclán que desde el papel contribuyen y acompañan una lucha como la de las familias mineras y cuentan la historia de estas mujeres y sus luchas aportando una versión diferente a la oficial, contribuyendo a la búsqueda de la verdad? En este sentido, escribir sobre las familias de Pasta de Conchos y aportar la versión de los subalternos y no la del gobierno, es un acto de resistencia ante toda la violencia del poder, resistir no es un acto pasivo, implica muchas veces sobrevivir y la escritura es acción.

Además, textos como el de Ynclán son también resistencia en un medio que en gran medida se rige por las normas del mercado y que también está colonizado por preceptos como el de representación en el sentido de darstellen. En Antígona, los teatristas han encontrado la posibilidad de poner el cuerpo en escena para representar el símbolo de Antígona, ya que el mito es tan poderoso y exigente que en la mayoría de los casos es buscado no sólo para hablar de las colonialidades en el mundo, lo que implica convicción, documentación, sino que además esa búsqueda se lleva también a la escena para descolonizar los lenguajes y el propio precepto de representación de acuerdo al teatro realista, por lo que suben al escenario los subalternos, sus vidas y otras teatralidades como el biodrama, el teatro del oprimido, etcétera y que se nutren del teatro documental y del teatro griego en este caso. El texto se convierte también en un territorio híbrido, un tercer espacio que permite que los asesinados, los desaparecidos, los que se quedaron bajo los escombros vuelvan a tener voz. El texto se vuelve su cuerpo, su palabra, es un espacio

de vida que los hace volver, que permite escucharlos y enfrentar los rostros de la violencia. En la obra, los mineros fantasmas vuelven a existir a través de las palabras, se vuelven nuevamente cuerpo y dejan de ser cuerpos abyectos, se vuelven legibles.

La Analía-Antígona, de Ynclán es junto a las Antígonas, un símbolo anticolonial, ya que se enfrentan a toda la violencia del poder: Estado, proyectos extractivos, grupos paramilitares, narcotráfico, etcétera; violencia que se da dentro de la persistente colonialidad en los países que sufrieron la colonización y en los que el racismo sigue siendo el instrumento principal para las dinámicas que se establecen en nuestra sociedad. Estas Antígonas luchan contra el patriarcado, personificado en el Tirano y en Creonte, son feministas, aunque no lo digan todas. Es por eso por lo que las Antígonas de América Latina, que la Analía de Ynclán en su desafío y desobediencia al poder, no sólo buscan hacer su duelo y sepultar al hermano, la hermana, el hijo; sino que además buscan transformar las condiciones de opresión que les quitaron la vida a sus seres amados. Son resistencia que empieza con la desobediencia en lo que parece un sacrificio abnegado, pero cómo se ha explicado a lo largo del texto, dicho sacrificio las hace trascender de un conflicto individual entre ella y Creonte, o el tirano; a algo colectivo y es por eso por lo que Analía plantea demandas relacionadas con la búsqueda de justicia y los derechos humanos, que son tan sagrados para estas Antígonas, como el derecho a la sepultura, van unidos.

En América Latina las Antígonas buscan enterrar a sus muertos, pero también quieren saber la verdad de su muerte, las circunstancias y quieren que esto no se repita para otros y que se haga justicia. Es por eso por lo que son las Antígonas de Argentina quiénes han comenzado a alzar su voz, ya que las dictaduras funcionan con la creación del terror y por eso crean fantasmas. Mientras el poder genera desaparecidos y fantasmas para generar terror, la literatura recurre a ellos para darles nuevamente un cuerpo y una voz, es por eso que Ynclán propone un coro de

mineros muertos que son fantasmas y que están más vivos que nunca a pesar de estar muertos, porque están tomando cuerpo, presencia y en el caso de esta obra, tratando de componer el sinsentido que dejó su ausencia y es por eso que su literatura es teatro activista, como también un contramonumento y es también la posibilidad de hacer duelo, un duelo postergado, castigado. La de Ynclán es una obra que invita a la acción, a dejar de ser espectador y que se involucra en el movimiento social.

En *Antígona*, se ha encontrado en América Latina, una voz para poder enunciar las violaciones a los derechos humanos ejercidas desde el poder. *Antígona* es madre, abuela, hermana, buscadora, abogada. Es la memoria que no permite el olvido y que apela también a la acción, por lo que el teatro en tanto texto y acto performativo, se vuelve pala, lámpara, juicio, cuerda de vida para que el espectador deje de serlo y provoque cambios a través de la toma de consciencia y la desobediencia civil ante leyes que siguen oprimiendo a los más vulnerables. El teatro, este tipo de teatro que podría denominarse social, activista, de intervención, se vuelve una propuesta descolonizadora en tanto ayuda a ubicar a oprimidos y opresores y pone el énfasis del cambio en los oprimidos, es anticolonial porque llama a la acción, no sólo a la reflexión. Es por eso que retomo las siguientes palabras de Augusto Boal: “Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ‘ensayo’ para la revolución” (“Mensaje Del Día Mundial Del Teatro 2009”).

En ese mismo orden de ideas es que comparto el texto final de la obra de Ynclán: “Hay que salvar a los muertos para poder rescatar a los vivos” (23). En esta frase podemos encontrar la importancia de Analía y la importancia del texto de *Podrías llamarte Antígona*: Si se rescata a los muertos, sus cuerpos, eso indica que los vivos realmente hacen algo por cambiar su situación

de opresión, su vida de muerte, ya que se estará construyendo justicia a través de la memoria y la verdad.

## OBRAS CITADAS

“Abyección”. *Hisour Arte Cultura Historia*, <https://www.hisour.com/es/abjection-22777/>.

Consultado en 2023.

Aristóteles. *Poética*. Universidad de Granada. <https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/>. Descarga en PDF.

Arpes, Marcela. “Archivo y documentalismo en la escena argentina. Campo minado de Lola Arias como experiencia de teatro documental”. *El hilo de la fábula*, vol. 22, núm. 19, 23 de diciembre de 2021, <https://doi.org/10.14409/hf.19.22>.

Barrios Hernández, Inti. “Teatro documental”. Dramaturgia, impartida por Alejandro Acuña Moreno.

Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*. 4ª ed., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, y Editorial Itaca, 2009.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira, 1ª ed., Manantial, 2013.

Blejmar, Jordana. “Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, núm. 9, noviembre de 2010. *University of Liverpool*, <https://livrepository.liverpool.ac.uk/3000471/>.

Boal, Augusto. “Mensaje Del Día Mundial Del Teatro 2009, Por Augusto Boal”. *ArtezBlai: el periódico de las Artes Escénicas*, 3 de marzo de 2009, <https://www.artezblai.com/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2009-por-augusto-boal/>. Consultado en 2023.

\_\_\_\_\_. *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. Traducido por Graciela Schmilchuk, 1ª ed., Editorial Nueva Imagen, 1980. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/boal-augusto-teatro-del-oprimido/page/n1/mode/2up?view=theater>.

Brecht, Bertol. *El pequeño organon para teatro escrito en 1948*. Traducido por José María Carandell, Editorial Don Quijote, 1983. Descarga en PDF.

Bustillos Vila, Katy. *Anti-gona de Pachakuti*. 1ª ed., Intersecciones, 2022.

Bustillos Vila, Katy y Valcárcel Samadi. *Antígonas*. 1ª ed., Intersecciones, 2023.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Traducido por Alcira Bixio, 1ª ed., 4ª reimpresión, Paidós, 2020.

\_\_\_\_\_. “Judith Butler - ¿Qué significa que el género es performativo?”. *Youtube*, Manel Queralt, 31 de marzo de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=O61gWMsJEOE>.

Cambra Baadi, Irene. Prefacio. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. 1ª ed., Losada, 2015.

Capelle, Laura. “‘Antigone in the Amazon’ Review: The Drama Is Brazil’s Land War”. *The New York Times*, 15 de mayo de 2023, <https://www.nytimes.com/2023/05/15/theater/antigone-in-the-amazon-review.html>. Consultado en 2023.

Caruana Húder, Pablo. “La Antígona activista de Milo Rau grita por los Sin Tierra de Brasil”. *elDiario.es*, 24 de noviembre de 2023, [https://www.eldiario.es/cultura/teatro/antigona-activista-milo-rau-grita-tierra-brasil\\_129\\_10712766.html](https://www.eldiario.es/cultura/teatro/antigona-activista-milo-rau-grita-tierra-brasil_129_10712766.html). Consultado en diciembre de 2023.

“Catarsis (2)”. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, versión electrónica 23.7, <https://dle.rae.es/catarsis?m=form>.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 1ª ed., 10ª impresión, Herder, 2018.

Chirinos Bravo, Karín. *Antígonas del siglo XXI: Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*. Nova Delphi, 2019.

Comisión Nacional de Búsqueda. “Versión Pública RNPDO”. *Secretaría de Gobernación*, 2024, <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/Index>. Consultado en 2023.

Cornago, Óscar. “Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”. *Latin American Theatre Review*, vol. 39, núm. 1, pp. 5-27. *Archivo Artea*, <https://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/07-Cornago-Oscar-biodrama.pdf>.

Cossa, Roberto. “EL TEATRO SIEMPRE HACE POLÍTICA Revista Sobretudo Argentina 2012”. *Revista Sketch*, 28 de enero de 2012, <https://revistasketch.blogspot.com/2012/01/el-teatro-siempre-hace-politica-revista.html#>. Consultado en 2023.

Dalton Palomo, Margarita. *Mujeres, Diosas y Musas: tejedoras de la memoria*. 1ª ed., El Colegio de México, 1996.

de Vicente, César. “El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento”. *Revista Artescena*, núm. 2, mayo de 2016, pp. 34-45, [https://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2\\_art3\\_p34-45\\_devicente.pdf](https://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf).

Dufourmantelle, Anne. *La mujer y el sacrificio: desde Antígona hasta nosotras*. Traducido por Karina Macció, Emanuela Dunand y Fernanda Restivo, 1ª ed., Nocturna editora, 2022.

“El rumor del incendio”. Dirección por Francisco Barreiro et al., 2010.

“El Viaje De Los Cantores”. *YouTube*, Compañía Municipal de Teatro Aguascalientes, 27 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=2e7sAUB9h3k>.

“Escuelita Men´s Club”. Dirección por Samantha Moreno y Ermhy Méndez, Imprudentes Teatro, 2022, Tlaxcala.

Fanon, Frantz. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Akal, 2009

Flores Magón, Ricardo. *Tierra y Libertad*. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/tierra-y-libertad/page/n1/mode/2up>.

\_\_\_\_\_. *Verdugos y víctimas: Drama revolucionario en cuatro actos*. 3ª ed., t. VII, Ediciones del Grupo Cultural “Ricardo Flores Magón”, 1924. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/verdugosyvictimaflor/page/n7/mode/2up?view=theater>.

Fradinger, Moira. *Antígonas: Writing from Latin America*. 1ª ed., Oxford University Press, 2023.

“Fratría”. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, versión electrónica 23.7, <https://dle.rae.es/fratr%C3%ADa>.

Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido: Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Ediciones Trilce, 2008.

\_\_\_\_\_. “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas”. *universitas humanística*, vol. 72, núm. 72, diciembre de 2011, pp. 89-109, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/issue/view/279>.

Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Traducido por Ana María Palos, 1ª ed., t. 3, Ediciones Era, 1984.

Giroux, Henry A. “Teorías de la Reproducción y la Resistencia en la Nueva Sociología de la Educación: un análisis crítico”. *Cuadernos Políticos*, núm. 44, diciembre de 1985, pp. 36-65.

*Informe Mundial sobre la violencia y la salud: resumen*. Organización Panamericana de la Salud para la Organización Mundial de la Salud, 2002. Descarga en PDF.

“Informe Mundial 2023: Tendencias de los derechos en México”. *Human Rights Watch*, 20 de enero de 2023, <https://www.hrw.org/es/world-report/2023/country-chapters/mexico>. Consultado el 25 de junio de 2023.

Jardí, Ricardo y Amanda Quezadas. *Los motivos de Antígona*. Manuscrito.

Jiménez, José Alfredo. “Camino de Guanajuato”. *YouTube*, José Alfredo Jiménez, 7 de noviembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=VZtbAam5aMY>.

“La Mujer que cayó del cielo”. *YouTube*, Mario De Leon, 12 de abril de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=TKjfTqk0hto>.

Lacoviello, Beatriz. “‘Teatro abierto’: un fenómeno argentino”. *ArtezBlai: el periódico de las Artes Escénicas*, 16 de abril de 2022, <https://www.artezblai.com/teatro-abierto-un-fenomeno-argentino/>. Consultado en 2023.

Lehman, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducido por Diana González y Javier Fuentes, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.

Leñero, Vicente. *Pueblo rechazado*. 1ª ed., Editorial Joaquín Mortiz, 1969. *Internet Archive*,  
<https://archive.org/details/pueblorrechazado00lene/page/n5/mode/2up>.

López, Alfred. “Agitprop, la Perfecta maquinaria propagandística comunista de La Unión Soviética.” *¡QUÉ HISTORIA!: Personajes, hechos y anécdotas curiosas que han sucedido a lo largo de la historia (la intrahistoria de la Historia)*, 24 de julio de 2019,  
<http://quehistoria.es/agitprop-la-perfecta-maquinaria-propagandistica>. Consultado en 2023.

Lossada, Carlos Antonio. *Antígona Aparece*. 1ª ed., Letra Viva, 2022.

López Tombé, Carlos Mario. *Brecht de cara a Aristóteles: Distanciamiento versus catarsis*. 2011. Universidad del Valle. Tesis de Licenciatura.

Loureiro Álvarez, Katherine Elizabeth. *El poema encarnado: análisis y mecanismos de la teatralidad poética en la obra de Angélica Liddell*. 2019. Universidade de Santiago de Compostela. Trabajo de fin de grado.

Macías, Brenda. “Nuestras antígonas están furiosas y cansadas de morir”. *Gaceta UNAM*, 15 de diciembre de 2022, <https://www.gaceta.unam.mx/nuestras-antigonas-estan-furiosas-y-cansadas-de-morir/>. Consultado en 2023.

Martínez Espinoza, Elvira, et al. *EL CARBÓN ROJO DE COAHUILA: aquí acaba el silencio*. 1ª ed., Heinrich Böll Stiftung – México y el Caribe, 2018.

Martínez-López, Carolina. “El Teatro Total de Erwin Piscator como herramienta audiovisual inmersiva revolucionaria. El paradigma de *Hoppla, Wir Leben! (1927)*”. *L'ATALANTE. Revista de Estudios Cinematográficos*, núm. 35, 1 de enero de 2023, pp. 33-46,  
<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/issue/view/32>.

Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Editado y traducido por Elisabeth Falomir Archambault, Editorial Melusina, 2011.

“Mestiza Power”. Dirección por Conchi León, 2005.

Mignolo, Walter D. *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Monoskop.  
[https://monoskop.org/images/5/57/Mignolo\\_Walter\\_2009\\_La\\_colonialidad\\_la\\_cara\\_oculta\\_de\\_la\\_modernidad.pdf](https://monoskop.org/images/5/57/Mignolo_Walter_2009_La_colonialidad_la_cara_oculta_de_la_modernidad.pdf). Descarga en PDF.

“Monólogos de la maquila”. Dirección por Inti Barrios, 2006.

Moya López, Laura Angélica. “Los antimonumentos como estrategias contra-conmemorativas: dimensiones políticas de las memorias subalternas”. XIII Encuentro Internacional de Historiografía: La conmemoración histórica y cívica a la luz del nuevo siglo, 3 de noviembre de 202, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Descarga en PDF.

Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.

Ortiz, Rubén. *Escena Expandida: Teatralidades del siglo XXI: El amor sin reino: Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Reedición, Secretaría de Cultura, 2016.

Partida Tayzan, Armando. “Las representaciones del movimiento estudiantil mexicano”. *Revista Ateliers*, núm. 39, 2008, pp. 38-55.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 2ª ed., 4ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Pianacci, Rómulo. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. 1ª ed., Losada, 2015.

Perea, Mónica. *A las faldas de la Malinche*. Dirección por Ermhy Méndez, Imprudentes Teatro, 2018, , Tlaxcala.

Pérez, Mariana Eva. *Fantasma en escena: Teatro y desaparición*. Paidós, 2022.

Prieto López, Juan Ignacio. *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el periodo de entreguerras*. 2013. Universidade da Coruña. Library, <https://1library.co/document/yd76npgy-tituloteatro-total-arquitectura-teatral-vanguardia-europea-periodo-entreguerras.html>.

Jardí, Ricardo y Amanda Quezadas. *Los motivos de Antígona*. Manuscrito.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, CLACSO, 2020, pp. 325-369.

Sánchez, José A. “Ética de la Representación.” *Artes La Revista*, vol. 11, núm. 18, 16 de mayo de 2012, pp. 177–193.

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos*. Traducido por Jorge Aguilar Mora, 1ª reimpresión, Ediciones Era, 2004.

Sieder, Rachel. “El concepto de Interseccionalidad y algunas de sus principales autoras en Estados Unidos y América Latina”. Diplomado Virtual en Racismo y Xenofobia en México, UNAM. Descarga en PDF.

Sófocles. *Edipo rey: Edipo en Colona, Antígona*. Traducido por Luis Rutiaga, 1ª ed., Grupo Editorial Tomo, 2005.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. Traducido por José Amícola. *Orbis Tertius*, vol. 3, núm. 6, 18 de abril de 1998, pp. 1-44.

Steiner, George. *Antígona: la travesía de un mito universal para la historia de Occidente*. Traducido por Alberto L. Bixio, 1ª ed., Editorial Gedisa, 2020.

\_\_\_\_\_. *La muerte de la tragedia*. Traducido por Enrique Luis Revol, 1ª ed., Ediciones Siruela, 2011.

TADECO. *Antígona*. Manuscrito.

Tellas, Vivi. “QUÉ ES BIODRAMA. VIVI TELLAS En CREADOR.ES 2020”. *YouTube*, Creador.es, 23 de mayo de 2020, [www.youtube.com/watch?v=LtAEoIZYK9s](http://www.youtube.com/watch?v=LtAEoIZYK9s).

Trombeta, Cecilia. “Teatro y Estética Comunitaria. Mirada desde la filosofía y la política by Lola Proaño”. *Latin American Theatre Review*, vol.48, núm. 2, 2015, pp.208-209.

Tzuc, Efraín. “Base de datos interactiva de cuerpos no identificados en México (2006-2019)”. *Crisis Forense*, Quinto Elemento Lab, 10 de diciembre de 2020, <https://quintoelab.org/crisisforense/datos/>.

“Verbatim”. *DBpedia del español*, Universidad Politécnica de Madrid, 2020, <https://es.dbpedia.org/page/Verbatim>.

Weiss, Peter. *La indagación*. Traducido por Erns-Edmund Keil y Jacobo Muñoz, Grijalbo, 1968.

Xantomila, Jessica. “Documentó el Cemda 148 defensores del ambiente asesinados de 2014 a 2022”. *La Jornada*, 23 de junio de 2023. Consultado en 2023.

Ynclán, Gabriela. *Podrías llamarte Antígona*. Manuscrito.

Uribe, Sara. *Antígona González*. 2ª ed., 2ª reimpression, El Quinqué Cooperativa Editorial y Surplus Ediciones, 2021.

Zambrano, María. *La tumba de Antígona*. 1ª ed., 1ª reimpression, Alianza Editorial, 2023.

### OBRAS CONSULTADAS

“Antígonas, tribunal de mujeres Creación colectiva Tramaluna Teatro”. *YouTube*, Suacha en Imágenes, 2 de noviembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0&t=444s>.

Abuín González, Axo. “Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro verbatim”. *Revista Signa*, vol. 25, 1 de enero de 2016, pp. 273-296, <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016>.

Butler, Judith. *El Grito de Antígona*. Traducido por Esther Oliver, 1ª ed., El Roure Editorial, 2001.

Butler, Judith. *La fuerza de la no violencia*. Traducido por Marcos Mayer, 1ª ed., Paidós, 2020.

Cornago, Óscar y Zara Rodríguez Prieto, editores. *Tiempos de habitar: prácticas artísticas y mundos posibles*. Genuève Ediciones, 2019.

Espinosa Ricalde, Mario. “Conferencia ‘Teatro Verbatim’”. *YouTube*, Facultad de Artes Escénicas, 8 de octubre de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CY-yoxDDGiQ>.

Garson, Cyrielle. “Verbatim Theatre and New Writing in Britan: A State of ‘Kindred Strangers’?”. *Études britanniques contemporaines: Revue de la Société d’Études Anglaises Contemporaines*, núm. 48, junio de 2015. *OpenEdition Journals*, <https://doi.org/10.4000/ebc.2133>.

- Gutiérrez, Carlos. “Antígona y el rito funerario”. *Ética: Un horizonte en quiebra*, compilado por Juan Jorge Michel Fariña, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2004, pp. 93-112.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sancho-Arroyo, 1ª ed., Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Méndez Martínez, Emilio. “Teatro Verbatim. Una metodología de investigación y de creación teatral”. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, vol. 1, núm. 1, 2019, pp. 93-100,  
[https://www.apesrevista.com/files/ugd/762f4b\\_2d4bcabdaaa4941b2ab2cd8a968c2ca40.pdf](https://www.apesrevista.com/files/ugd/762f4b_2d4bcabdaaa4941b2ab2cd8a968c2ca40.pdf).
- Michel Fariña, Juan Jorge. *Ética: Un horizonte en quiebra*. 2ª ed., 1ª reimpression, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2022.
- “¿Qué es la justicia restaurativa?”. *Carlos Felipe Law Firm*, 22 de noviembre de 2021, <https://fc-abogados.com/es/que-es-la-justicia-restaurativa/>. Consultado en 2023.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, CLACSO, 2000, pp. 201-246.
- Rebok, María Gabriela. *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*. 1ª ed., Editorial Biblos, 2012.
- Romero Morales, Yasmina. “La aplicabilidad metodológica de los conceptos de estereotipo, ambivalencia, tercer espacio y mimetismo de Homi K. Bhabha en el análisis de la narrativa colonial”. *452°F. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*,

núm. 22, 1 de enero de 2020, pp. 152-66, [https://452f.com/wp-content/uploads/pdf/numero22/22\\_452f\\_3\\_Romero-Morales.pdf](https://452f.com/wp-content/uploads/pdf/numero22/22_452f_3_Romero-Morales.pdf).

Sánchez, José A. *Ética y Representación*. 1ª reimpresión, Editorial Paso de Gato, 2016.

Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: Y una antropología por demanda*. 2ª ed., Prometeo Libros, 2018.

\_\_\_\_\_. *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos Humanos*. 3ª ed., Prometeo Libros, 2021.

Sotelo Castro, Luis Carlos. “‘Enterarse de viva voz de las peores cosas’: la escucha en el contexto de actos escénicos que usan la memoria como material en un escenario post-traumático”. *Artilugio Revista*, núm. 5, 1 de septiembre de 2019, pp. 184-208, <https://doi.org/10.55443/artilugio.n5.2019.25326>.

Torres, Gladys, et al. “Antígona Guaraní: el teatro como vía de elaboración de las catástrofes sociales”. *Aesthetika. Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*, vol. 3, núm, 2, septiembre de 2007, <https://www.aesthetika.org/Antigona-Guarani-el-teatro-como>.

Zapata Silva, Claudia. “El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina”. *Pleyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 21, junio de 2018, pp. 49-71, <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049>.