

# Anti-Antígona en prisión: traspiés, maniobras y desplazamientos como intervenciones pedagógicas en la producción de un cortometraje

## *Anti-Antigone in prison: Missteps, maneuvers, and displacements as pedagogical interventions in the production of a short-film*

MARISA BELAUSTEGUIGOITIA RIUS\*

Este ensayo presenta un trabajo de relectura del texto *Antígona*, de Sófocles, con un grupo de mujeres presas con el propósito de crear un cortometraje. El conjunto de pedagogías se aborda como escenarios de estrategias –maniobras y traspiés– con base en los cuales dicha tragedia ha sido releída, apropiada y visualizada por mujeres presas. A partir de la producción colectiva del cortometraje, se analizan las derivas del descenso de *Antígona* hacia al sur en dos de los espacios más representativos de una América Latina desigual y, a la vez, en lucha persistente por la equidad y la justicia social: la cárcel (sistema penitenciario) y la academia (sistema público universitario), dos contextos contrastantes, pero estratégicos para la construcción de sujetos con porvenir, en un marco de democracia y justicia social en México.

### **Palabras clave:**

pedagogía crítica, Anti-Antígona, Antígona del sur, saberes universitarios y penitenciarios críticos, entre-manos y lengua, notas al traspié, interrupción

**Recibido:** 21 de febrero de 2023 | **Aceptado para su publicación:** 16 de agosto de 2023 |

**Publicado:** 22 de agosto de 2023

**Cómo citar:** Belausteguigoitia Rius, M. (2023). Anti-Antígona en prisión: traspiés, maniobras y desplazamientos como intervenciones pedagógicas en la producción de un cortometraje. *Sinéctica, Revista Electrónica de Educación*, (61), e1550. [https://doi.org/10.31391/S2007-7033\(2023\)0061-008](https://doi.org/10.31391/S2007-7033(2023)0061-008)

*This essay presents a work of rereading the text Antigone, by Sophocles, with a group of women prisoners with the purpose of creating a short film. The set of pedagogies is approached as scenarios of strategies—maneuvers and missteps—based on which this tragedy has been reread, appropriated, and visualized by women prisoners. From the collective production of the short-film, the drifts of Antigone's descent southward are analyzed in two of the most representative spaces of an unequal Latin America and, at the same time, in a persistent struggle for equity and social justice: the prison (penitentiary system) and the academy (public university system), two contrasting contexts, but strategic for the construction of subjects with a future, in a framework of democracy and social justice in Mexico.*

**Keywords:**

*critical pedagogy, Anti-Antigone, Antigone of the South, critical university and penitentiary knowledge, between hands and language, notes on the setback, hindfoot, interruption*

\* Doctora en Estudios Culturales por la Universidad de Berkeley. Investigadora y directora del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM. Fundadora y directora del proyecto Mujeres en espiral. Líneas de investigación: género, arte y cultura. Correo electrónico: [marisa\\_bela@cieg.unam.mx](mailto:marisa_bela@cieg.unam.mx) /<https://orcid.org/0000-0002-3069-3827>



## INTRODUCCIÓN

**D**urante el otoño de 2017, “Mujeres en espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia”, proyecto de formación y de investigación/acción perteneciente al Centro de Investigación y Estudios de Género de la UNAM, en la Ciudad de México, llevó a cabo un trabajo de relectura del texto *Antígona*, de Sófocles, con un grupo de mujeres presas con la finalidad de crear un cortometraje.

Mujeres en espiral (ME) fue creado en 2008 como una iniciativa académico-activista, interdisciplinaria y de intervención en el sistema jurídico y penitenciario mexicano y del sur global mediante prácticas artísticas, pedagógicas y jurídicas con mujeres en reclusión. En colaboración con las mujeres presas, cada año obtenemos un producto jurídico, artístico y pedagógico que funciona como evidencia, testimonio, llamado o alzamiento de la voz de las mujeres en prisión. Desde los inicios del proyecto, hemos desarrollado con las mujeres en prisión murales, fanzines, video-fanzines, documentales, cortometrajes, recetarios de cocina y diccionarios caneros, poesía y narrativa visual. En el área jurídica, nos enfocamos en la elaboración de amparos, beneficios, *amicus curiae*, y en la atención de tres casos de litigio estratégico: uno resuelto y dos siendo procesados en la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Hemos formado trabajadoras/res sociales, profesionales en ciencia política, sociología, y antropología, en historia del arte y práctica artísticas y, sobre todo, pedagogas/os y abogadas/os sensibles a la condición penitenciaria y los procesos jurídicos, artísticos y pedagógicos de mujeres presas desde una perspectiva de género.

Este ensayo tiene como finalidad analizar la apropiación de la tragedia de Antígona desde una prisión de mujeres de la Ciudad de México: el Centro Femenil de Reinserción Social (Cefereso) de Santa Martha Acatitla, en la alcaldía de Iztapalapa. Revisamos el conjunto de pedagogías como escenarios de estrategias –maniobras y traspíes– con que esa tragedia ha sido releída, apropiada y visualizada por mujeres presas a través del cortometraje realizado por ellas y el proyecto Mujeres en espiral titulado “Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha” (<https://www.youtube.com/watch?v=rkyYvAs5HZE>).

El ensayo da cuenta, de forma experimental, fragmentaria y parcial, de la citada relectura y de una serie de maniobras pedagógicas que implican la apropiación de un texto semejante, la narrativa, la propuesta y los acentos puestos por mujeres privadas de libertad. El ensayo puede entenderse como un texto en preparación, como experimentación, como intentos y pruebas generados por actividades en proceso. Nuestro texto conserva este carácter fragmentario, abierto y no definitivo, como territorio perfecto para el ejercicio de la interrogación crítica (Adorno, 2004; Lozano, 2013).

A partir de la producción colectiva del cortometraje, intentamos analizar las derivas del descenso de Antígona al sur a dos de los escenarios más representativos de una América Latina desigual y, a la vez, en lucha persistente por la equidad y la justicia social: la cárcel (sistema penitenciario) y la academia (sistema público universitario), dos espacios contrastantes, pero estratégicos, para la construcción de sujetos con porvenir, en un marco de democracia y justicia social en México. Vale la pena precisar que la mayoría de los textos que abordan la tragedia han sido estudios de su apropiación, lectura y representación en Europa, como lo demuestran dos textos fundacionales: el reciente de Frahdinger (2023) y el de Steiner (1987).

La referencia al sur proviene, como lo veremos más adelante, de la construcción de Antígona como sujeto político (Frahdingler, 2010).

Este descenso al escenario carcelario contradice –en su seno– la esencia y la escena de heroísmo familiar privilegiada de Antígona, por la que muchas de las mujeres llegan a la cárcel: la educación para el cuidado y sacrificio por los otros. Entre esos muros grises, tomándolos y en contacto con una universidad que desplaza sus saberes hegemónicos, las mujeres privadas de libertad descubren que, para ser “libres”, tienen expedientes que intervenir (al entrar a la cárcel, muchas de ellas firman expedientes previamente llenos, que comprometen con culpabilidad sus casos desde el inicio).

Las mujeres privadas de libertad, al participar en el proyecto ME, intervienen dos “expedientes” distintos: el primero que transforman es el de la revisión de “los hechos” que las sumieron en prisión; el segundo –íntimamente vinculado con el primero– es el archivo que las constituye como mujeres: buenas hijas, madres y esposas que dan su vida por la familia. Antígona –lo sabemos– es el lazarillo de su padre Edipo y es castigada por Creonte, por desobedecer sus órdenes como gobernante de Tebas al enterrar a Polinice, su hermano. Antígona transgrede –desobedece– la ley del Estado, la ley de Creonte y es castigada por ello.

Si bien la reinserción social que promete mujeres transformadas es inexistente, sí sucede una serie de cambios en prisión. Aludiremos a tres. En primer término, el encierro carcelario, que las aleja forzosamente de sus familias. La prisión como escenario de transformación se da desde un inicio, al integrarlas a nuevos colectivos de mujeres que desarrollan vínculos inesperados. En prisión tienen contacto con mujeres que son castigadas por el Estado, mujeres presas que, en muchas ocasiones, llegan por desobedecer la ley al ser invitadas –por sus familiares– a participar en actividades ilícitas. Una mayoría llamada por las propias internas como pagadoras llega “pagando” por crímenes que planearon otros, en general, los integrantes masculinos de sus familias (Azaola, 2007). No son tontas o completamente inocentes –como demuestra el grito de Antígona, quien hace audible y visible su desobediencia, al enterrar a su hermano–. Son pagadoras, pagan prisión por otros. Por lo regular, las apresan in fraganti en el espacio del delito; son búhos, camellos, halcones y cuidadoras; son las que tranquilizan o asean a la persona secuestrada. Los hijos son quienes suelen ensartarlas en la cadena criminal, quienes las cooptan son los cuñados, y quienes las encierran pueden ser los esposos.

La segunda transformación que ocurre en prisión es fruto de una asociación inesperada, que se da cuando están en contacto con artistas, estudiantes, académicas e investigadoras del proyecto ME. El tercer cambio se genera a partir de otro contacto con el proyecto, el que vincula a las mujeres presas con saberes universitarios, más orales, manuales y corporales que escriturales o teóricos. Buscamos describir fronteras entre el texto y el cuerpo, entre la mano y la lengua, entre la universidad y la prisión.

Los vínculos con un texto intersticial, como el de Antígona, leído desde las fronteras penitenciarias y académicas, con pagadoras y con el grupo de ME, las acercan a la elaboración de objetos –a partir de conversaciones, lecturas colectivas y la elaboración de manualidades–, pero contruidos con un sentido imaginativo y crítico.

Las mujeres en la cárcel deben cumplir con interminables actividades de trabajos manuales. El proceso de reinserción (Actis y Arens, 2021; Espinoza, 2016), que calificamos como inexistente, se centra en la propuesta de interminables talleres de manualidades, que comprenden por lo menos cinco horas diarias; se mata el tiempo con princesitas de Walt Disney (hechas de rafia, popotillo, madera country, chocolate artístico o migajón), además de otros objetos, como enceres domésticos. En cambio, las actividades que ofrece el proyecto ME –que incluye también manualidades– presentan giros que las convierten en actividades con perspectivas críticas. De ser mujeres que usan las manos para copiar diseños feminizantes, se transforman en sujetos que meten manos y lengua en sus propios procesos jurídicos, intersubjetivos y pedagógicos.

Esta intervención en sus actividades de aparente reinserción las hace conscientes de su lugar dentro de la cárcel –como pagadoras– y al exterior, como mujeres sumamente vulnerables. El objetivo del proyecto ME es que tengan otros motivos y otros materiales entre manos y entre lenguas, en su hacer y decir, para articular demandas vinculadas a sus derechos y procurar un mayor bienestar dentro de prisión. Borges (2011) se refiere así al poder de las manos:

Luego dibujé un cuadro mágico en la mano derecha de Yakub y le pedí que la ahuecara y vertí un círculo de tinta en el medio. Le pregunté que si percibí con claridad su reflejo [...]. Le pedí que nombrara lo que deseaba mirar [...]. Vio el campo verde y un caballo se acercaba [...] con una estrella blanca en la frente [...]. Tuvo en su mano cuanto los hombres muertos han visto y ven los que están vivos (pp. 341-342).

Tener *entre manos* la propia transformación y la conciencia de sí concuerda con uno de los objetivos de las tareas que proponemos. La palma de la mano y el poder de la tinta (de la palabra escrita): el mancharse para maniobrar, figurar, fabular y, mejor, confabular. De acuerdo con Haraway (2019) y Hartman (2012), quienes abordan el poder de la mano y la lengua, del hacer y el decir, destacamos las maniobras colectivas que permiten confabular, para derivar –imaginar– soluciones a problemas en colectivo y, de esta forma, buscar un futuro distinto, con un porvenir con posibilidades de transformación y sobrevivencia.

El proyecto ME ofrece construir objetos, pero pasando por un proceso pedagógico en el que, a partir de distintas actividades manuales, orales y corporales, se revisan y releen los objetos domésticos elaborados en los talleres que el sistema penitenciario ofrece como proceso de reinserción; un conjunto de actividades y objetos que subrayan las técnicas y funciones de la feminidad: el trapo de cocina, el llavero y la tabla de picar, la princesa de Walt Disney o la bolsa de rafia para ir al mercado. Todos ellos representan los significados del hacer femenino, los cuales se redoblan en condiciones de pobreza y triples jornadas de las labores de cuidado en manos de las mujeres.

Es la contigüidad de las manos y la lengua, la crítica del decir y el hacer desobediente, lo que interesa (Anzaldúa, 2015). Con base en el uso de una lengua que se entremete en la revisión de su calidad de mujeres presas, muchas por delitos fraguados, en general, por familiares masculinos, definimos lo que pueden tener entre manos, que no es siempre un enser doméstico o un objeto de popotillo, rafia o chocolate artístico, sino algo (en este caso, un cortometraje, un texto, una cámara y un guion) que define de manera crítica su papel como mujeres marginales en la familia, desde una situación de pobreza y en una cultura feminizante. En este sentido,

promovemos que las mujeres en prisión tengan entre manos la lengua, una filosa y crítica, pero también cuidadosa de la disciplina en prisión.

El objetivo de estos talleres de relectura de textos clásicos, de manejo de cámara y elaboración de guiones no es solo que ellas aprendan a leer desde claves críticas, sino que comparezcan como mujeres otras ante la ley, y contradigan a aquel campesino de Kafka (2016) –en su texto *El proceso*– que comparece silente y paralizado ante la (su) puerta de la ley. Entre ellas sobrellevan, en forma consciente, la gravedad de la familia, sus tareas obedientes y feminizantes, así como la necesidad de contenerla. La familia, sus tareas y necesidades, el cuidado al centro de sus vidas y el proceder criminal de algunos de los hombres en ella tocan un amplio espectro de sus vidas.

Juliano (2011) y Azaola (2007) señalan consistentemente a la familia patriarcal como uno de los espacios donde se constituyen los lazos amorosos, de cuidado y también los vinculados a la implicación criminal. Escapar de la familia patriarcal –esa organización que somete y hace obedientes– es uno de los medios que tienen para sobrevivir, escapar de sus objetivos y transformar sus mecanismos para vivir en familias diversas y de prácticas distintas. Del texto *Antígona* se desprenden, sin dificultad, las formas en que su personaje principal es sujeto de obediencia hacia ella.

Galindo (2022), en su libro *Feminismo bastardos*, señala que el divorcio es uno de los mecanismos jurídicos y de liberación usados con más frecuencia y determinación por las mujeres. Se usa principalmente por mujeres para “salvarse de la familia”. Según Galindo, “una vez rotas estas ataduras, una gran mayoría de ellas compone nuevas y múltiples formas de familias, mucho más complejas y más lejanas de la autoridad de un padre patriarca y patrón” (p. 226). No significa que la cárcel favorezca nuevas estructuras; es en sí misma el lugar del padre castigador, escenario de reproducción de múltiples patriarcados y sus actos punitivos. La cárcel representa un espacio patriarcal autoritario y abusivo, pero en contacto con otros escenarios, como el de una universidad pública, que desplaza en forma parcial sus saberes letrados y hegemónicos, sus formas de disciplinar; puede convertir alguno de sus patios, de sus rincones, de sus muros, en estratégicos espacios de transformación: “Se trata de una necesidad urgente de redefinición conceptual de la familia, de la maternidad, de la paternidad, de las libertades sexuales, y de formas de soberanía como el derecho y el aborto...” (Galindo, 2022, p. 227).

Nuestro propósito es describir justamente estos procesos que las ayudan a comparecer como mujeres disidentes ante la familia como ley, como sistema a obedecer y a reconocer –en lo que cabe a su desobediencia– las contradicciones existentes en sus lazos familiares.

El cortometraje realizado problematiza lo que las mujeres hacen y dicen en su perjuicio, así permite atender y visibilizar los escenarios y las acciones a partir de los cuales Antígona del sur encuentra y propicia la crítica a lo familiar, capaz de re-dirigir e intervenir –irrumper– en espacios hegemónicos, que confinaban a las mujeres al espacio delimitado por la familia como escenario del cuidado, la obediencia y la feminización.

Es evidente que Antígona, leída desde el sur y desde las fronteras entre universidad y cárcel, mano y lengua, hacer y decir, da forma a mujeres que en soledad o en colectivo se enfrentan al Estado y se constituyen en sujetos políticos al

organizar, facilitar y cumplir aquello que este se rehúsa a ofrecer: la sepultura, la búsqueda y el descanso de los cuerpos de sus familiares (en el caso de Antígona, de su hermano Polinice).

Son múltiples los textos que analizan el papel de mujeres buscadoras de integrantes desaparecidos de sus familias para darles una sepultura digna (Azahua y Rea, 2020; Uribe, 2016; Rivera, 2011). Estas mujeres se constituyen en Anti-Antígonas al revisar críticamente sus vínculos familiares, sus tareas y funciones en la producción de este cortometraje. En él, las mujeres presas cuestionan su valor como Antígonas, las que dan la vida por su familia, al releer su mitología, su genealogía familiar y las formas en que hijos, hermanos y padres aprovechan la lógica familiar de los afectos y el cuidado para involucrarlas en delitos que las vulneran y debilitan. Paul Preciado nos acompaña en esta irrupción del anti en Antígona que se refleja en “la salvación de las mujeres de aquello que las vulnera: la familia” (citado en Galindo, 2022, p. 227).

Esta negación de la genealogía familiar –de la guerra que lleva los nombres de la familia (Polinice y Etéocles, los hermanos)– y con ella la negación de lengua, Estado y nación, “esta renuncia al mismo tiempo al padre, a la patria, a la clase y a la pureza racial, será para ella constitutiva y anticipará todas sus otras formas de disidencia” (Galindo, 2022, p. 13).

Al cuestionar la genealogía familiar, la lógica penitenciaria y la lógica del castigo renuncian a su papel de Antígonas, un papel en el que estaban enfocadas a ser las buenas hijas, rebeldes y heroicas, que acababan muriendo; “... se dan a la fuga, llevando como única brújula el ojo de vidrio que su madre tuerta le había dejado en herencia al morir y con el que se hizo un anillo que la acompaña siempre”, recalca Preciado (citado en Galindo, 2022, p. 13).

Anti-Antígona presa –algunas veces indígena– declina la familia patriarcal, como un militar que dimite del ejército, como una académica que renuncia a un tipo de saber letrado altamente mediado, como una presa que se narra como “pagadora”, no la que grita “yo lo enterré”, sino la que sabe que paga por los crímenes de su familia.

De aquí surge una primera definición de la mirada que el feminismo permite, señalada por Galindo: aquella que solo es visible con un cambio radical de la mirada, por un ojo protético (Galindo, 2022), por un tercer ojo, donado por una madre muerta. Lo protético se consolida en relación con la capacidad de cibernética estipulada por Haraway (1995), que permite que el cuerpo de las mujeres escape a la familia, a la biología y, así, a los mandatos culturales. El tercer ojo deviene de la madre muerta, que dona su visión desviada a la hija. La madre muerta subraya la dimisión de una herencia maternal y una posible disidencia. Esta fuga del lugar materno y familiar inaugura una lucha por los significados y por la interpretación (Franco, 1994), otra forma del poder y placer que pretende interrumpir las sociedades patriarcales y letradas.

Un tercer ojo protético (una mirada desviada del linaje materno, fronteriza y mestiza) que nos recuerda también el feminismo de Anzaldúa (2005), el del cuerpo suturado de una Coyolxauhqui, que enfrenta con su vida lo maternal bajo el poder patriarcal y los avatares del cuidado. Estas mujeres, algunas tuertas, otras con tres ojos: madres e hija fugadas de sus familias, *technoshamanas* al estilo de Anzaldúa (2015) y Gómez (2005), con lengua náhuatl, cuerpo desparramado y

enfermo, pies permanentemente hinchados, enfermedades múltiples por gordas, por mal alimentadas, por cansadas, forman parte del colectivo Anti-Antígonas que creó el cortometraje *Antígonas* en Cihuatlán.

Al criticar y tomar conciencia de las formas de sumisión comprendidas en la genealogía familiar y nacional, Galindo renunció a su papel de Antígona y, con ello, al compromiso que le autoriza formas de disentir de una estructura familiar que castiga y encierra.

Las mujeres presas se construyen así, al filo de una Anti-Antígona indígena, pagadora y lesbiana, de tres ojos (uno de ellos heredado por la madre y aval de la fuga de lo familiar) que construye lazos en las fronteras con otro formato de lo familiar. Al revisar sus genealogías a partir de la relectura planeada, se constituyen en anti-mujeres, sujetos que miran su horizonte desde una herencia femenina intervenida e interrumpida, que cambia la relación entre los cuerpos y las tecnologías del poder escritural: el del expediente jurídico, que no tomó en cuenta sus experiencias, su contexto y su palabra, y el que se escribió para ellas desde la burocracia penitenciaria, la familia patriarcal y los saberes letrados. No olvidemos que las mujeres presas viven entre lenguajes jurídicos altos e incomprensibles que las sentencian y lenguajes bajos (familiares y culturales) que las esclavizan.

A continuación, analizamos las estrategias y maniobras pedagógicas de interrupción e intervención en los sistemas familiar, de la lengua, carcelario y universitario, desde lo que estas mujeres presas tienen entre manos y lengua. Entendemos estos mecanismos pedagógicos de intervención como “tropiezos” y “traspíés” con el texto original; irrupciones de lectura y análisis desde lo no letrado, desde lo manual intervenido por una lengua crítica y consciente, que dieron giros y torsiones al original y construyeron el guion y cortometraje elaborado por las mujeres presas y el proyecto ME. Coincidimos con Zizek (2006) en que la única manera de leer, entender y respetar los textos originales es interviniéndolos, apropiándoselos desde los saberes y prácticas llevadas a cabo por las mujeres presas. Zizek (2006) expresa, acerca de la actualidad del texto original, que

... only one thing is sure: the only way to be faithful to a classical work is with a risk – avoiding it, sticking to the traditional letter– is the safest way to betray the spirit of the classic. In other words, the only way to keep a classical work alive is to treat it as a “open” pointing towards the future or to use the metaphor evoked by Benjamin, to act as if the classic work is a film for which the appropriated chemical to develop it was invented only later, so that is only today that we can get the full picture (p. XII).

## **ENTRE MANO Y LENGUA: LECTURAS TAMBALEANTES, AL TRASPIÉ Y EN ZIGZAG**

Para poder leer desde el grito, el ruido y el barullo persistentes en la cárcel, requerimos operaciones que rompan la linealidad y la disciplina tanto de la academia como de la prisión. Todos los lunes desde 2008 –solamente interrumpidas por la pandemia–, el proyecto ME ingresó al Cefereso de Santa Martha Acatitla a trabajar en diferentes proyectos, centrados en temas elegidos por las mujeres privadas de libertad. Para lograr la concreción del cortometraje –o de cualquier otro producto–, trabajamos en sintonía con los semestres de la Universidad Nacional Autónoma de

México (UNAM). De enero a junio, organizamos talleres de sensibilización en género y aspectos decoloniales (relevancia en sus vidas de los sistemas racial, de género, patriarcal, heterosexual y capitalista), y de agosto a diciembre, elaboramos el cortometraje con talleres específicos de construcción de lectura de textos clásicos, construcción de un guion y manejo de cámara.

Si bien resonamos con la academia en lo que cabe a periodos semestrales y manejo teórico de ciertas tradiciones críticas, interrumpimos su estructura y su ritmo al pasar (estudiantes, profesoras, artistas y activistas universitarias) un día completo a la semana en el espacio carcelario. Debido al largo trayecto, a la dilatada entrada al centro penitenciario y a sus normas, además de la jornada de trabajo del taller, es necesario que las estudiantes y profesoras negocien los cursos y créditos por haber faltado un día a la semana. A su vez, el espacio penitenciario también se interrumpe, porque se intervienen los tiempos de los tres llamados diarios a la lista, con un trabajo continuo y significativo (los trabajos y tiempos de las presas son siempre parciales, intermitentes e interrumpidos por las prácticas de vigilancias y procesales del subsistema penitenciario). Es posible que las presas también negocien un tiempo continuo con la UNAM como factura. Hemos logrado en ocasiones saltar un llamado, así las mujeres tienen la experiencia de un tiempo continuo, muy complicado en prisión.

Otra forma de ruptura tiene que ver con la lectura de la tragedia de *Antígona*, y la posibilidad de intervenirla. La topología de la cita y el saber experto se fragmenta y se redirige al saber entre-mano y lengua de las mujeres presas. Esto lo llevamos a cabo al construir una sección del guion desde la experiencia y el caminar de las mujeres. Regresar al cuerpo, es decir, pasar de las notas académicas al pie, que reafirman el rigor del texto, a las notas al traspíe, que sitúan el saber desde la experiencia de las mujeres, desde su andar, sus tropiezos y errancias (formas de errar, de equivocarse), pero también desde los obstáculos con los que tropiezan (Kohan, 2013).

Las citas al pie fundamentan el saber a partir de lo que se considera una voz autorizada, la que cancela el ruido y el barullo y acredita el saber legítimo; las citas al traspíe son capaces de validar el ruido y las voces no autorizadas –que provienen de la oralidad y el cuerpo y las manos de las propias mujeres–, sus archivos imprevisos e imprecisos.

Entonces, resulta imprescindible situar el valor de la (re)lectura de *Antígona*, de Sófocles, justo en los tropiezos de las mujeres con aquellos sistemas, ocultos a la vista, que las controlan, subalternan y marginan (la familia, la educación, la cultura). El acto de tropezar se da con(tra) aquello que no se ve, en general, definido como obstáculo que hace perder el equilibrio y propicia la caída. Las mujeres privadas de libertad han tropezado con los múltiples sistemas que las tumban, las agobian y cancelan sus derechos a descansar, a pensar, a negarse, a des/cuidar. En el caso de *Antígona*, vuelven a considerar, como formas del tropiezo, su lugar como cuidadoras y salvadoras de la familia. Aquí, dando lugar al acto de tropezar como un evento corporal, intentamos también dar valor a un tipo de trabajo manual –a lo hecho con las manos– como no opuesto al intelectual. Las mujeres pasan horas diarias con rafia, popotillo, plastilina, migajón entre-manos. Era justo situar allí, por el conducto de sus lenguas, otros materiales, otros fondos y otros modos que las impulsaran a revisar sus vidas y los sistemas con lo que tropezaron.

Las notas al traspíe subrayan la corporalidad, la materialidad y carácter situado de la experiencia (Haraway, 1995). Previo a este trabajo visual, llevamos a cabo la producción de fanzines, revistas de bajo costo, en general de material reciclado, de producción manual y colectiva, que han sido utilizadas por colectivos feministas para visibilizar sus protestas a partir de una experiencia situada.

De esta manera, ponderamos lo que se entiende por conocimiento legítimo y letrado, representado por la cita al pie, y denotamos la nota al traspíe, la que se da al tropezar con aquello que margina y desde allí conforma la experiencia de las mujeres presas. Construimos una cierta autoridad de la experiencia vis-à-vis la del texto leído.

Así, aludimos una noción que sea capaz de acoger el ruido –el del mundo sin interpretar que viven las mujeres en sus familias– para intentar leer desde la experiencia de las mujeres en prisión, desde esas fronteras raciales, de clase, de género sexuales, esos abismos que marcan un abajo, un espacio bullicioso, desautorizado y roto: la cárcel (Belausteguigoitia, 2021). Las notas y llamados al traspíe tienen la función de llamar a otros saberes, no reconocidos, que dan autoridad oral y lugar liminal al texto.

Butler (2020, pp. 123-125) habla de la necesidad de integrar el ruido, esos saberes periféricos, devaluados, que exceden, “eso que queda fuera” como acto primordial de la crítica. La nota al traspíe como maniobra nos permite incluir en la producción del corto otros saberes, otras vacilaciones –el barullo y ruido de la cárcel– y los traspíes –como balbuceo– que nos vinculan con la experiencia propia de las mujeres. No es intención “castigar” el saber académico, sino definir las estrategias pedagógicas puntuales y específicas que desarrollamos entre mujeres presas que, por lo general, carecen de educación formal, algunos son incluso analfabetas y tienen como segunda lengua al español. Por esta razón, también hemos elegido el formato de ensayo para dar mejor cuenta de saberes errantes, fragmentados, marginales y parciales que proliferan en prisión.

Se trata de interrumpir seis escenarios: el de Sófocles y su *Antígona*, con la relectura en prisión, el de la academia y su canon hegemónico con autoras que lo desvían y paralelamente producen alteraciones en la disciplina académica y carcelaria; el del español, con el náhuatl (lengua indígena silenciosa, de un buen número de presas); el del tiempo muerto del castigo, con un tiempo continuo, vital y significativo; el del espacio carcelario, cerrado y punitivo, con el espacio universitario abierto y crítico; y el de la familia, cuyo centro son las mujeres subalternadas, con el de mujeres que, en primer lugar, se cuidan a sí mismas.

En clase, en las aulas de la UNAM, con las estudiantes invitadas al proyecto cinematográfico *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*, propiciamos otra serie de intervenciones: leemos a Foucault, que es intervenido por Ann Stoller; a Gloria Anzaldúa, que interrumpe Octavio Paz; a Silvia Rivera Cusicanqui o María Lugones, que irrumpen en los textos de Dussel, Quijano y Mignolo. Las mujeres –estudiantes, presas, artistas, académicas y activistas– ponderan la persistencia y dimensión de los obstáculos con los cuales tropiezan, utilizan su lengua para redefinir e interpretar: puliéndola, sacándola, riéndose y, así, creando los caminos para otro proyecto de vida.

El grupo de estudiantes del proyecto ME provienen de múltiples espacios de la UNAM, especialmente de licenciaturas afines a las prácticas artísticas, pedagógicas y jurídicas, de cualquier semestre, y por lo general del último año, cuando es posible

incluirlos como prestadores o prestadoras de servicio social. También es común que ingresen con diferentes tipos de becas, posibles de adquirir con proyectos financiados por la propia universidad, como el que presentamos.

Con base en estos códigos de interrupción y difracción de las funciones de la familia, la universidad y la cárcel, hemos enlistado tres maniobras, tres diferentes formas de delimitar tropiezos (notas al traspié), tres desviaciones, desplazamientos del texto original (Zizek, 2006), que convierten a las Antígonas en Anti-Antígonas y con ello producen una intervención en la tragedia desde el sur y desde su propia experiencia.

### **PRIMER TRASPIÉ (CONEXIÓN LENGUA-MANO-PIÉ). CONSTRUCCIÓN DE UN SUJETO POLÍTICO DESDE LA DESVIACIÓN DE LAS TAREAS DEL CUIDADO**

Cuando tratamos el descenso hacia el sur de la tragedia *Antígona*, las transformaciones que se dan en su carácter de madre/hermana y en la consiguiente figura de cuidadora/protectora adquieren especial relevancia. Frahdinger (2010) traza el descenso de Antígona al sur como una transformación de la tragedia en un relato que narra la construcción de mujeres como sujetos políticos colectivos. La crítica europea –dice Frahdinger– no ha reconocido estas transformaciones, que desde los años sesenta se han dado en particular en Latinoamérica, como una intervención o relectura válida de la tragedia clásica. Frahdinger, en otro texto más reciente (2023), demuestra cómo los cuerpos en el texto pasan de representar la madre que busca a su hijo a dar lugar a los desaparecidos y desaparecidas de todos los cuerpos que buscan sepultura.

La Antígona de Huertas (2002) o la *Antígona González*, de Uribe (2012) representan a madres que no corresponden a la tradición, pues cuestionan a la familia, al Estado y a la nación. En su descenso al sur, el cortometraje *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha* precipita al sujeto femenino, así como un sujeto colectivo, como mujeres que buscan descanso y reparación para sí mismas. Así, protestan también por su propio descanso. Trascienden doblemente la lectura europea que caracteriza un sujeto –el materno– que entierra a otro cuerpo individual, el cual, según Frahdinger (2023), parece sostenerse en Europa, e inauguran el sujeto en fuga que espera no salvar “a” la familia, sino salvarse “de” la familia. Del mismo modo, rebasan el imperativo familiar y maternal de las mujeres buscadoras del sur. Estas mujeres en prisión se buscan a sí mismas, se desentierran y se cuidan entre ellas. Son Anti-Antígonas en toda la dimensión señalada por Galindo (2022). Han dejado de gritar, de cuidar, por lo menos durante un tiempo, de los otros.

Después de la pandemia, se dificultó el acceso al Cefereso de Santa Martha Acatitla; por ello, nos centramos en trabajar con mujeres excarceladas que participaron en el proyecto en prisión. Descubrimos que, al salir del penal, las mujeres no pueden resistir el llamado al cuidado familiar. Aun cuando los hijos y familiares no las procuraron en prisión, al salir, ellas se vuelcan al cuidado, sobre todo de los hijos hombres. Esto nos lleva a pensar que la red, las alianzas de mujeres presas y el contacto con el proyecto y su constante trabajo interpretativo y crítico dentro de la prisión procuraba cierta posibilidad crítica hacia la familia, lo cual les permitía el volcar y sostener el cuidado hacia sí mismas.

## **SEGUNDO TRASPIÉ. LA LENGUA DE LAS MUJERES PRESAS: TROPIEZOS CON LA LENGUA PROPIA. EL NÁHUATL FRENTE AL ESPAÑOL**

Varias de las presas con quienes trabajamos en este cortometraje tienen como primera lengua el náhuatl. Algunas de ellas la introdujeron como la lengua que debiera hablar Antígona. La intervención del náhuatl tuvo lugar en zigzag, como pequeños desvíos en descenso del español como lengua hegemónica, y en ascenso hacia el uso de lenguas indígenas. Allí tuvimos que detenernos y pensar en conjunto. El zigzag refiere ese movimiento quebrado que denota un cambio de ritmo, que no se sostiene ni directo ni recto en lo que toca a la lectura de textos literarios o académicos con las mujeres presas. “No es un hacer frente, es hacer perfil” (Lemebel, 2009, pp. 166-167). Es un mirar quebrado, inclinado, de perfil, lo que impulsa la generación de un conocimiento ambulante, de múltiples pliegues. La mirada indirecta y de perfil (muy frecuente en la cárcel) tiene que ver con dilemas de la visibilidad en espacios extremadamente vigilados, como lo es la prisión. La mirada directa y franca puede poner en riesgo al sujeto que ve y que sabe lo que ve, pero no dice que sabe. La idea de nuestras pedagogías en zigzag es justamente producir la expresión –desde esa mirada oblicua– de ese saber invisibilizado, precipitado y urgente. Tomamos esta noción de Araya y Carrión (2017) y del zigzag, de Lemebel (2009, pp. 166-167), como una mirada posible desde el sur: “Yo nunca miro de frente, yo doy mi mejor perfil”.

Los citados tropiezos de la lengua con el texto de *Antígona* nos llevaron a considerar altos riesgos en la apropiación de su drama, con lenguajes, guiones, personajes y escenificaciones no solo alternas, sino alteradas. Un ejemplo es el título del documental *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*. Cihuatlán en náhuatl significa lugar de mujeres, pero de estas otras mujeres, las mujeres indígenas. El lugar que señalaron como el de las mujeres era justamente la cueva donde es encerrada Antígona y donde muere por su propia mano. Ese espacio de muerte –la prisión como cueva– sería convertido en espacio de vida, de surgimiento a una nueva manera de vivir.

Otro ejemplo de esta difracción fue la intención de las mujeres presas de que el personaje de *Antígona* en el cortometraje, además de hablar náhuatl, fuera morena y estuviera entrada en carnes y en años. Antígona sería indígena, sería morena, sería lesbiana, tendría un tercer ojo y muchos años presa. Estaría enferma y cansada.

## **TERCER TRASPIÉ. LA PROTESTA Y LA DESOBEDIENCIA: ANTÍGONA COMO PAGADORA**

Las presas han acuñado una categoría, un tipo muy común de acto por el que las mujeres ingresan a los penales: *pagadoras*. Estas son mujeres que se integran a la cadena del sistema delictivo muchas veces vía la solicitud de algún familiar, esposo, padre o hermano (Azaola, 2007), quienes las invitan a participar en una actividad delictiva (casi siempre como mulas, camellos, búhos o cuidadoras presentes de personas secuestradas). El papel de la pagadora –y de la mujer/madre cuidadora– se aprecia en el siguiente fragmento de *Antígona* de Sófocles (2001): “Haz lo que te parezca. Yo, por mi parte, enterraré a Polinice. Será hermoso para mí morir cumpliendo ese deber” (p. 5).

Este traspíe: el topar con la familia criminal e intentar sortearla, da cuenta de las formas en que las Anti-Antígonas mujeres presas, pagadoras, de tres ojos, enfermas, de pies hinchados y cuerpo suturado, amantes entre y de mujeres, se apropian de la tragedia de Sófocles y urden una trama que las coloca como sobrevivientes y agentes de su propio cuidado. Ellas surgen de la cueva y desanudan la soga al cuello.

*Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha* deja ver las formas en que las mujeres en prisión, iletradas, hablantes del náhuatl, muchas abandonadas, encuentran una salida a su tragedia en la relectura crítica y creativa de los obstáculos con los que se topan y de sus traspíes. Urden, a partir de ellos, una figuración que las ayuda a desistir de *ponerse la soga al cuello*, que las impulsa a utilizar su experiencia –sus manos y sus lenguas– para abrir otros futuros, otro porvenir, para andar otros caminos, y tropezar con otros obstáculos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Actis, M. F. y Arens, J. I. (2021). Pragmáticas de la sobrevivencia. Un estudio de caso argentino sobre violencias pre/post carcelarias y el accionar de las mujeres. *Religación, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 6, núm. 30, pp. 2-19.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Ediciones Akal.
- Anzaldúa, G. (2015). Como amansar a una lengua salvaje. En *Borderlands. La frontera: la nueva mestiza* (pp. 113-122). CIEG/UNAM.
- Anzaldúa, G. (2005). "Let us be the healing of the wound: The Coyolxauhqui imperative–la sombra y el sueño". En C. Joysmith & C. Lomas (Eds.) *One wound for another/Una herida por otra: Testimonios de Latin@s in the U.S. through cyberspace*. Ciudad de México: UNAM-CISAN, / Colorado College/ Whittier
- Azahua, M. y Rea, D. (2020). ¿Me ayudarás a levantar su cuerpo? En D. Rea Gómez (ed.). *Ya no somos las mismas, y aquí sigue pasando la guerra* (pp. 163-178). Grijalbo.
- Azaola, E. (2007). Mujeres invisibles: las cárceles femeninas en América Latina. *Revista Nueva Sociedad*, núm. 208.
- Belausteguigoitia, M. (2021). *GRRRRR: género, rabia, ruido, rimia, risa y responsabilidad*. CIEG/UNAM.
- Borges, J. L. (2011). El espejo de tinta. En *Historia universal de la infamia*. Debolsillo.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Araya Miranda, J. y Carrión, M. (2017). La mirada cabizbaja: una escena de la violencia geológica-política en Neltume. En R. Ferrer (ed.). *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*. Rita Ferrer (pp. 205-225). Atlas.
- Espinoza, O. (2016). Mujeres privadas de libertad: es posible la reinserción social. *Cuadernos CRH*, vol. 29, pp. 93-106.
- Frahdinger, M. (2023). *Antígonas*. Oxford University Press.
- Frahdinger, M. (2010). *Binding violence: Literary visions of political origins*. Stanford University Press.

- Franco, J. (1994). *Las conspiradoras. Representación de la mujer en México*. Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Galindo, M. (2022). *Feminismos bastardos*. Mantis.
- Gómez-Peña, G. (2005). "En defensa del arte del Performance", *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Valencia: Ed. Cátedra.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.
- Hartman, S. (2012). *Venus en dos actos*. Columbia University-E-Misférica.
- Huertas, J. (2002). *Antígonas: linaje de hembras* Biblos.
- Juliano, D. (2011). *Presunción de inocencia, riesgo, delito y pecado en femenino*, Editorial Gakoa.
- Kafka, F. (2016). *El proceso*. Valdemar.
- Kohan, W. (2013). *The inventive schoolteacher*. Sense Publishers.
- Lemebel, P. (2009). *Loco afán*. Editorial Planeta.
- Lozano, R. (2013). Indagación y vueltas pedagógicas: los escenarios del Programa Universitario de Estudios de Género. En M. Belausteguigoitia y R. Lozano. *Pedagogías en espiral: experiencias y prácticas* (pp. 21-41). PUEG/UNAM.
- Rivera Garza, C. (2011). La reclamante. En *Dolerse, textos desde un país herido* (pp. 29-31). Surplus Ediciones.
- Sófocles (2001). *Antígona*. Pehuén Editores.
- Steiner, G. (1987) *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Gedisa.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Surplus Editores.
- Zizek, S. (2006). *Antigone*. Bloomsbury Press.