

Migración y nomadismo de los significantes a partir del dispositivo teatral: el caso de *Una mujer llamada Antígona*

Mario Palasi

Universidad Nacional de San Luis

albertopalasi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0072-9785> 

Yamila Grandi

Universidad Nacional de San Luis

profesorayamilagrandi@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-7690-2907> 



e-ISSN: 3028-9718



©Mario Palasi, 2026.

©Yamila Grandi, 2026.

Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Palasi, M. y Grandi, Y. (2026). Migración y nomadismo de los significantes a partir del dispositivo teatral: el caso de *Una mujer llamada Antígona*.

Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas, (5).

<https://doi.org/10.69746/liminal.a76>

Revisado por pares

Recibido: 18/11/2025

Aceptado: 12/03/2026

Resumen:

Este trabajo se propone poner en tensión los conceptos de migración y nomadismo de los significantes y su producción de significados en el marco de un proyecto dramático y performático en particular: *Una mujer llamada Antígona: la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres*, de Yamila Grandi. Para esto se analizarán dos funciones llevadas a cabo en territorios diferentes teniendo en cuenta dos conceptos acuñados por la autora: “dispositivo Antígona” y “sororidad escénica”. El objetivo principal es considerar el movimiento de los significantes migrantes y nómades a partir de las múltiples experiencias escénicas citadas, con el fin de reconocer algunas inquietudes teóricas que puedan dar luz a nuevos aportes. Para ello se estudiarán algunos significantes relevantes, su desterritorialización y su afectación a partir de la reterritorialización en los cuerpos performáticos del lugar de presentación del dispositivo Antígona, a través de la propuesta dramática de Grandi.

Palabras clave: dramaturgia; *performance*; género; violencia política; migración

Migration and nomadism of signifiers based on the theatrical device: the case of *A Woman Called Antigone*

Abstract:

This work propose to strain the concepts of migration and nomadism of signifiers and their production of meanings within the framework of a

particular dramaturgical and performance project: *A Woman Called Antigone: The Author Reads Herself in a Women's Round*, by Yamila Grandi. To this end, we will analyze two performances held in different territories, taking into account two concepts coined by the author: "Antigone device" and "stage sisterhood." The main objective is to consider the movement of migrant and nomadic signifiers based on the multiple stage experiences cited above, in order to identify some theoretical concerns that may shed light on new insights. To this end, we will study some relevant signifiers, their deterritorialization, and their impact through reterritorialization on the performative bodies of the place where the Antigone device is presented, through Grandi's dramaturgical proposal.

Keywords: playwriting; *performance*; gender; political violence; migration

Introducción

La perspectiva deleuziana y el estudio de los significantes, a partir de los materiales escénicos en diferentes análisis propuestos por Palasi (2016, 2017, 2018, 2020, 2021a, 2021b, 2021c, 2022a, 2022b, 2023), nos permite observar un proceso de migración y nomadismo en los significantes, proponiéndose como "máquinas de guerra" o líneas de fuga que afectan y evaden el control del Estado. Entendiendo al Estado como un órgano de organización y control de las subjetividades que promueve la producción y el mantenimiento del orden en las comunidades. Según Deleuze y Guattari (2006), la soberanía política o dominación tiene dos cabezas, la del rey-mago y la del sacerdote-jurista, que conforman los elementos principales del aparato del Estado que distribuye las distinciones binarias, de esta forma convierte al Estado en una superficie estratificada que se encuentra organizada y controlada por el poder de policía. En este contexto, la escena siempre produce, construye significantes que se transforman en "máquinas de guerra", cuya función sea evadir el poder del Estado para oponerse y provocar otras construcciones significativas que luego el Estado las rechaza o las incorpora. Entendamos por Estado a lo organizado, ordenado en capas, al creador de subordinaciones a partir de clasificaciones binarias. En oposición, la "máquina de guerra" son líneas de fuga, desorganizaciones, cuestionadoras y promotoras de desestabilizaciones que ponen en jaque al Estado.

El proceso de creación de significantes desde la escena es un proceso que proviene de la actividad deseante de los creadores. De esta manera, el creador/a escénico/a (actor/actriz, director/a, técnicos/as, dramaturgos/as, *performers*, etc.) promueve significantes a la espera de significados que se transforman en líneas de fuga que consternan al aparato del Estado.

En nuestro análisis proponemos que estos significantes son nómades, ya que se mueven por un espacio liso (no estratificado) y, en este nomadismo, son reinterpretados, significados desde otros cuerpos, expuesto a otros Estados y crean subjetividades otras, al promover movimientos micropolíticos o micropoéticos, es decir, filtraciones en el aparato del Estado.

Nuestra investigación se basa en el dispositivo Antígona (Grandi, 2022a y 2023; Grandi y Tomassini, 2025) como caballo de Troya, como portador de significantes que conmocionan al Estado. Este dispositivo tuvo una construcción dramática que incluyó a la narración oral y la *performance* como técnicas aportadoras de significantes en diferentes territorios.

Aspectos teórico-metodológicos

"Los significantes en teatro se construyen a partir de una variedad de materiales que pueden ser sostenidos en el tiempo y el espacio, a través de los sonidos, las palabras y las imágenes que impactan resonantes" (Palasi, 2018, p. 7). Estos materiales constituyen una cadena de significantes tendientes a una significación, a componer signos que son interpretados por los espectadores de forma variable desde sus propios deseos. El signo se constituye en una relación ambigua con los significantes, que están relacionados con un significado, siempre incompleto. Hay significantes que no son tan transparentes

para remitirnos a significados concretos, aquellos significantes estremecen, movilizan al cuerpo y provocan afectaciones, un devenir otro. Estamos convencidos de que el deseo tensiona en los procesos de migración y nomadismo cuando se desterritorializan los significantes, lo que produce un impacto en las subjetividades. Por ello, en esta investigación nos abocamos al análisis de la afectación producida por los significantes, a partir de un dispositivo escénico propuesto por Grandi.

Jacques Lacan (2007) utilizó el término “gran Otro” para ubicar todo aquello que preexisten en el inconsciente del sujeto y tiene que ver con el orden simbólico:

Lo configurado desde antes de que el sujeto nazca, como el lenguaje, la cultura y lo que tiene que ver con los padres, que determina al sujeto, por fuera de él, y que afecta de manera intrasubjetiva su relación con el deseo. (Palasi, 2018, p. 46)

Todo discurso es el discurso del Otro debido a que la relación del hombre con el contexto y con su propio deseo está definida por el inconsciente, que se encuentra manifestado por el Otro y se resuelve en la representación del yo. Por este motivo podemos inferir que los significantes seleccionados en la creación de un ente poético teatral se encuentran en relación con el deseo. La identidad del sujeto, producto de la demanda de reconocimiento y lo establecido por el Otro se sitúa un horizonte del ser deseante.

En ese intervalo, esa brecha se sitúa la experiencia del deseo. Tal experiencia es al principio aprehendida como la del deseo del Otro, y en el interior de la misma el sujeto ha de situar su propio deseo. Éste no puede situarse fuera de ese espacio. (Lacan, 2014, p. 26)

La relación con el elemento imaginario, (el otro, el semejante), resuelve el desamparo provocado en el choque con el deseo del Otro. El deseo aprende a situarse, a asimilarse a través del fantasma.

Luego Deleuze y Guattari (1985) pondrán en discusión lo adquirido e inmutable del inconsciente del sujeto, al proponer al complejo de Edipo (en Freud) y a la formación del Nombre del Padre (en Lacan) como un paralogismo. Es decir, para ellos, el deseo es una fuerza construida en el contexto social y no desde una relación natural. De ahí que la producción de sentido con significantes es un proceso que estos autores denominan “máquinas deseantes” y definen el deseo por una producción real, ya que supera toda idea de necesidad y también de fantasma.

la producción es inmediatamente consumo y registro, el registro y el consumo determinan de un modo directo la producción, pero la determinan en el seno de la propia producción. De suerte que todo es producción: producciones de producciones, de acciones y de pasiones; producciones de registros, de distribuciones y de anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y de dolores. De tal modo todo es producción que los registros son inmediatamente consumidos, consumados, y los consumos directamente reproducidos. Este es el primer sentido de proceso: llevar el registro y el consumo a la producción misma, convertirlos en las producciones de un mismo proceso. (Deleuze y Guattari, 1985, p. 13)

Estas máquinas deseantes producen flujos de sentidos a partir del movimiento de los significantes (entendidos como elementos de agenciamientos colectivos a partir de la organización del deseo, con lo que fluyen más allá de la estructura simbólica), por lo que producen desterritorializaciones y reterritorializaciones.

De esta manera, los significantes se analizarán teniendo en cuenta los posibles sentidos que marcarían una territorialización de la obra en su ciudad de origen, de acuerdo con lo planteado. Para realizar este trabajo partimos de los siguientes supuestos: a) las creaciones micropoéticas son decisiones políticas, b) los significantes tomados del contexto social e individual desde una territorialidad determinada son propensos a producir desterritorialización: “Un campo social está constantemente animado por todo tipo de movimientos de descodificación y desterritorialización que afectan a “masas”, según velocidades y ritmos distintos. No son contradicciones, son fugas. A ese nivel todo es un problema de masa” (Deleuze y

Guattari, 2006, p. 224), c) las fugas son los movimientos de los significantes que conmovieron y reinterpretaron territorialidades, es decir, desterritorializando para reterritorializar.

La relación entre desterritorialización, territorialización y reterritorialización, es expuesta por Deleuze y Guattari (2006) del modo siguiente:

En primer lugar, el propio territorio es inseparable de vectores de desterritorialización que actúan sobre él internamente: bien porque la territorialidad es flexible y “marginal”, es decir, itinerante, bien porque el propio agenciamiento territorial se abre a otros tipos de agenciamiento que lo arrastran. En segundo lugar, la desterritorialización es a su vez inseparable de las reterritorializaciones correlativas. (p. 518)

Por otro lado Deleuze y Guattari, desde un punto de vista topológico proponen a la línea o al segmento como totalizante mientras que el flujo, como mutante, variable, susceptible a desterritorialización y reterritorialización, de esta manera define una línea flexible, una línea dura y líneas de fuga.

1) Una línea relativamente flexible de códigos y de territorialidades entretejidos; por eso partíamos de una segmentaridad llamada primitiva, en la que las segmentaciones de territorios y de linajes componían el espacio social, 2) Una línea dura, que procede a la organización dual de los segmentos, a la concetricidad de los círculos en resonancia, a la sobrecondición generalizada (...); 3) Una o varias líneas de fuga expresadas en cuantos, definidas por descodificación y desterritorialización (siempre hay algo como una máquina de guerra que funcione en estas líneas). (2006, p. 225-226)

En este sentido, el aparato del Estado —que define territorialidades geográficas y simbólicas, terrenos y lenguajes, a partir del poder— construye esa línea dura que procede a la organización dual de los significantes en significaciones concretas y reductibles para el control de las masas. La “máquina de guerra” se convierte en flujo que se opone al aparato del Estado: “El Estado se define por la perpetuación o la conservación de órganos de poder” (Deleuze y Guattari, 2006, p. 364). Tanto la organización primitiva como las líneas de fuga (máquinas de guerra) están en contra de la consolidación del Estado. Ahora bien, las “máquinas de guerra” promueven nuevos agenciamientos a partir de inclusiones “bárbaras”, “salvajes”. El resultado no es la guerra si no la eliminación de esta, la organización mediante la fuerza de control de los agenciamientos bárbaros.

Por otro lado, las “máquinas de guerra” son “problemáticas” y no “teorematizadas”: se constituyen en figuras que generan “acontecimientos” que luego devienen en nuevos “agenciamientos”. En cambio, el Estado es “teorematizado”, pues tiende a resolver el problema al proporcionar orden mediante el control. Estos problemas siempre son fronterizos y se desarrollan a partir del nomadismo y la migración (conceptos diferentes que desarrollaremos más adelante). En nuestra investigación observamos que los significantes nómades o migratorios ejercen una presión sobre las significaciones del Estado, aunque este, a la vez, presionará para erradicar o asumir esas significaciones como suyas, con el fin de controlarlas. Desde este movimiento de flujo se producen desterritorializaciones y reterritorializaciones de los significantes, lo que promueve nuevas significaciones en esa desterritorialización desde el nomadismo o la migración. En cuanto a las diferencias entre los conceptos de nomadismo y migración, Deleuze y Guattari (2006) lo exponen así:

El nómada no debe confundirse con el migrante, pues el migrante va fundamentalmente de un punto a otro, incluso si ese otro punto es dudoso, imprevisto o mal localizado. Pero el nómada sólo va de un punto a otro como consecuencia y necesidad de hecho: en principio, los puntos son para él etapas en un trayecto. Los nómades y los migrantes pueden combinarse de muchas maneras, o formar un conjunto común; no por ello dejan de tener causas y condiciones muy diferentes. (p. 385)

Al respecto, consideraremos los conceptos de migración y nomadismo de forma combinada; es decir, los significantes creados en la escena son todos nómades en diferentes territorialidades y, a la vez, son

migrantes cuando se desterritorializan y se reterritorializan en otro punto o zona de presentación escénica. Se piensa mayoritariamente que un acto de migración es producido por la necesidad, a partir de un poder imperante que expulsa. Sin embargo, para pensar la migración de los significantes, convenimos que:

la investigación de los procesos migratorios no debe ser considerada únicamente a partir de los nodos de poder y las estrategias de dominación que se elaboran con la finalidad de contenerlos o erradicarlos. Por el contrario, en la resistencia de los migrantes hay la existencia de centelleos de subjetividad que no se reducen o no se dejan analizar (en su totalidad) a partir o desde el enmallado de poder. Son elementos insubordinados que se escurren entre dichas estrategias de poder. Más aún, desde estos dichos irreductibles se logran agenciamientos políticos que desembocan en subjetividades otras, cuerpos otros, etc. Estos flujos indomables son los aceptados. (Contreras, 2020, p. 112).

Por lo tanto, la migración, según el autor, es poner en tensión a las tecnologías de dominio que llevan a cabo una semiótica del cuerpo y su indexación en el territorio. De ahí que la movilidad migrante se puede pensar como flujo creativo que pone en tensión a los dispositivos de poder.

Más allá de las diferencias entre nomadismo y migración, hay un proceso de afectación de las subjetividades en tanto que produce movimientos de significantes mediante líneas de fuga, “máquinas de guerra” que desafían al Estado y su control.

El dispositivo Antígona, desarrollado en *Una mujer llamada Antígona: la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres*, genera significantes que se presentan como campos insubordinados, fluidos que se fugan de las grillas de control y disciplina no solo del Estado, sino incluso del propio texto que los enmarca, pues produce otros afectos en los cuerpos de la *performance*, significados modificados también por las afectaciones preexistentes en las participantes.

El dispositivo Antígona

Una mujer llamada Antígona, escrita en Villa Giardino, Córdoba, y dedicada en forma de regalo a Lucía Herrera, quien la estrena unos años después, es la que luego derivará en la *performance Una mujer llamada Antígona, la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres*. A Grandi le surge la posibilidad de volver a Antígona a raíz de una invitación a Italia en 2018, lo que da lugar a la creación de dicha *performance*. Esta propuesta escénica es estrenada en Villa Mercedes (San Luis) en la sala El Portal, en un evento artístico multidisciplinario dedicado a la temática de género y diversidad. Luego, se lleva a cabo en Casa Azul, ubicado en San Luis capital. En Italia, Grandi participa con su *performance* en una jornada sobre Antígonas Latinoamericanas. Posteriormente es invitada a participar en el Festival de Teatro sin Fronteras en 2020 en el Teatro Arena de Ciudad Juárez. Durante la pandemia, Grandi no se pudo trasladar al festival y realizó una experiencia muy significativa de tecnovivio.

El concepto de dispositivo Antígona, desde la perspectiva de Grandi (2022a) considera al texto dramático como espacio de la memoria histórica en el sentido de monumento (Flier, 2003). Una perspectiva que excede la idea del mitema y dialoga con algunos conceptos de la llamada historia reciente. El texto modélico (*Antígona* de Sófocles) resulta ser un soporte, o mejor, un dispositivo narrativo que contiene una posibilidad expresiva renovable. En efecto, su fábula opera como un locus posible de ser habitado por infinidad de variaciones de personajes en tiempos y espacios (de la ficción y su contexto) diferentes. Este aspecto de hiperproductividad del texto sofócleo ha sido anotado reiteradas veces por los estudiosos de la materia. El caso latinoamericano en particular revela características propias asociadas con los devenires políticos de ese territorio tan habituado a la tensión política y la violencia por parte del Estado (Pianacci, 2015; Chirinos, 2019). Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo (2022) en *Antígonas de América Latina: poéticas y políticas en diálogo* profundizan en este terreno. Por su parte, Jorge Dubatti en la introducción del citado libro, plantea:

El mito se recontextualiza, e incluso se hace presente más allá de la reiteración de los nombres: Antígona, como afirma Rebok en el libro citado, ya es mucho más que el nombre “Antígona”. Las reescrituras configuran acontecimientos de territorialidad, en el sentido apuntado: según el Teatro Comparado, intervenciones teatrales (dramáticas y/o escénicas) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino. Es decir que no se va a los clásicos solo para aprovechar su universalidad o monumentalidad, sino también para marcar sobre ellos los trazos de una diferencia contemporánea. *Cada generación, en cada territorio, debe reescribir su propia Antígona* [énfasis añadido]. (p. 23)

La noción de dispositivo Antígona desplegada en la experiencia de la performance *Una mujer llamada Antígona: la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres* radicaliza lo apuntado por Dubatti en cuanto a la reescritura de la propia Antígona, en tanto dicha reescritura se actualiza permanentemente en su puesta en escena. Hay una reelaboración de la *performance* asociada al territorio de la experiencia convival (al entender no solo el espacio geográfico y tiempo, sino también circunstancias de singularidades y participantes de la función). Vale decir, según el territorio es la puesta. Asimismo, esta reelaboración se ve atravesada por el concepto de “sororidad escénica”: “una manera particular de vivenciar un acontecimiento escénico en el cual hay una experiencia personal y performática en simultáneo, y que es completada con el compartir de la sensibilidad personal y colectiva” (Grandi, 2023, p. 2). Asimismo, los modos de producción que hacen posible esta experiencia deben estar en sintonía con la sinergia “sorora”, un dispositivo escénico en el cual la autora lee su propio texto acompañada de mujeres. El único requisito para formar parte de esta ronda es autopercibirse mujer y sentirse interpelada por el texto de la obra. No hay actrices, sino mujeres viviendo una experiencia escénica compartida. Estas mujeres (que siempre cambian en cada ronda, según el territorio en el que se haga) acompañan la lectura con algunas acciones o parlamentos previamente pactados, acorde a sus propias resonancias de la lectura previa de la obra. La ronda y el repertorio de acciones cambian según sus participantes, momentos y territorios. En cada presentación, los significantes resuenan de forma diferente, son resignificados y producen nuevos agenciamientos. Aquí es que observamos cómo funciona la “máquina de guerra” mediante significantes que fluyen en la ronda de mujeres, de una forma, y luego en el proceso de expectación, de otra; en cada presentación es donde la *performance* impacta en las subjetividades, tanto en las participantes como en el público.

Lo más importante de esta experiencia escénica no es la forma, sino la energía que fluye en la escena: las mujeres no actúan, sino que viven el acontecimiento. Y lo hacen de una manera escénica y sorora, al colaborar mutuamente en algún olvido o si alguien se emociona y llora, se pierde en la lectura o no sabe cómo seguir. En todos los casos hay una sorora acompañando, lo cual se manifiesta como una manera de habitar el escenario. Cabe señalar aquí que no hay ensayos, sino apenas una lectura previa compartida del texto (que incluso a veces ha sido de manera remota), donde la autora y las mujeres se ponen de acuerdo con la característica que “esa ronda” singular, reterritorializada, le quiere dar a la *performance*. Es decir que estas mujeres que no son actrices, salen afectadas y producen afectación en el público al momento de hacer la ronda. Podría decirse que no hay actuación en el sentido de la creación de personajes, sino mujeres que presentan la historia: Grandi lee su texto, las mujeres de la ronda la acompañan, cada una desde su ser, su particularidad, pero a la vez en un cuerpo colectivo portador de significantes. Luego de la experiencia hay rastros, trazos a partir de la singularidad. Las participantes manifiestan de manera espontánea sus relatos invisibles para las y los espectadores, pero sentidos por ellas, en el transcurso de la experiencia, y luego compartidos de manera colectiva: a los múltiples abrazos que todas brindan y reciben posfunción, se le suma el compartir los sentires de la experiencia. La charla íntima promueve agenciamientos, desterritorializaciones y reterritorializaciones. Luego de las funciones hubo una sensación de “sanación colectiva”, o que la obra permitió “aflorar un llanto antiguo”. También hubo

algún caso en el que la experiencia de la ronda generó la composición de una copla o una pieza plástica, nuevas poéticas transformadoras. Líneas de fuga o máquinas de guerra que interpelan al Estado, lo conmueven a partir de los significantes producidos en la *performance*. A partir de este proceso es que analizaremos lo que se produce en la desterritorialización y reterritorialización de los significantes en este dispositivo escénico.

Migración de los significantes escénicos en la presentación en Roma

La presentación realizada en Roma tuvo lugar el 16 de abril de 2019 en el Istituto Italo-latino Americano. Participaron de la ronda cuatro mujeres, todas ellas docentes y alumnas de módulo del Curso de literatura española de la profesora Loretta Frattale, impartido en colaboración con la profesora Karín Chirinos Bravo en la Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Previamente, Grandi había dictado un seminario sobre la obra que incluyó ejercicios prácticos con los y las estudiantes. Esta fue la introducción para poder participar de la ronda (Grandi y Tomassini, 2025).

Frente al interrogante ¿quién es Polinices aquí?, la respuesta estuvo asociada con la mafia italiana y esto permitió que algunos estudiantes contarán sus conocimientos personales sobre el tema. “Polinices” se transforma en este sentido en un signifiante susceptible a ser relevado, una línea de fuga que permite significaciones dispares desde la desterritorialización del texto de Sófocles en principio, luego del texto de Grandi (2022b), donde hay una significación muy clara en cuanto a la historia reciente de Argentina en conexión al triste signifiante de “desaparecidos”, que tiene relación directa con su historia personal. Acontecimientos trágicos donde “Polinices” adquiere significaciones como “máquinas de guerra” en contraposición con un Estado criminal, y por último “Polinices” se convierte en un signifiante que fluye en la mafia italiana. La “ronda de mujeres” de Italia reterritorializa, dicho signifiante se pone en relación a un Estado corrompido por la delincuencia de la mafia. Es un claro ejemplo de un signifiante nómade que trae su trayectoria desde el teatro clásico griego con diferentes tipo de migraciones y reinterpretaciones. El dispositivo Antígona permite fluir estos significantes en diferentes reescrituras; además del dispositivo performático, creado por Grandi, la “ronda de mujeres” permitió la fluidez de este signifiante y su migración y reinterpretación en Roma provocando diferentes afectaciones. Lo más notable de esta presentación fue el vínculo que se estableció entre las mujeres de la ronda. Como ya se mencionó, ellas eran docentes y alumnas, por tanto los roles que conocían ambas partes en su trato personal estaba signado por la asimetría del espacio académico. La ronda de mujeres igualó, niveló el vínculo. Las mujeres, después de vivir esa experiencia, se miraron de otra manera, se abrazaron, se sonrieron, se emocionaron juntas en los momentos más emotivos de la *performance*. Esta experiencia escénica las transformó a todas: a las mujeres de la ronda, en su vínculo; a Grandi, en la adquisición de una nueva pista para llevar a cabo su *performance*. A partir de ahora buscaría llevarla a espacios donde la asimetría o diferencia entre los vínculos de las mujeres pudiera ser atravesada por la experiencia de la ronda como una apuesta a la búsqueda de la horizontalidad sorora.

La experiencia mexicana

La presentación de *Una mujer llamada Antígona, la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres* en México contó con una experiencia tecnovivial en diferido o monoactivo. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, Skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio o en el tiempo (Dubatti, 2015).

Grandi fue invitada a participar en el 5° Festival Internacional Teatro sin Fronteras del 3 de septiembre al 25 octubre de 2020 en Ciudad Juárez, Chihuahua, México, con su experiencia convivial. Sin embargo,

debido a que, como humanidad, nos encontrábamos en una de las pandemias más colosales que tuvimos en mucho tiempo, en septiembre de 2020, cuando estaba programada su función, era complicado viajar ya que era posible, que ante un rebrote, no se pudiera volver al país. Entonces la autora y los organizadores decidieron grabar y proyectar la *performance* de la lectura junto a una ronda de mujeres (dos actrices) y realizar en el teatro otra ronda de mujeres del lugar. A la convocatoria, que realizó el Teatro Arena de México, asistieron mujeres de diferentes procedencias sociales, de las cuales participaron cuatro en la experiencia. Entonces, la función fue una proyección en tecnovivio monoactivo con *performance* y participación de mujeres en vivo. La sincronidad fue tan perfecta que daba la sensación de que todo sucedía en el momento. Al escenario, donde había cuatro sillas y diferentes elementos, ingresaron cada mujer mencionando su nombre, su madre y el propósito que la convocaba.

La ronda de mujeres surge de encadenar el deseo con el de las otras mujeres, de modo que los significantes fluyen provocando significaciones otras en México. La “ronda”, como expresamos anteriormente, es un concepto a partir de la elaboración de *Una mujer llamada Antígona, la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres*. Este proceso, que se dio en la escena del teatro mexicano, fue productor de significantes migrantes que convocaron a sentidos otros, sentidos promovidos por el concepto de “sororidad escénica” entre las mujeres del territorio.

Este dispositivo dentro del dispositivo Antígona dio lugar a que se “abriera la ronda” y comenzara una experiencia que le dio sentido de acompañamiento, de abrazo, de contención a las mujeres que quisieran habitar y ser parte de la denuncia o solo de la experiencia “sororidad”.

En la función del 5to Festival Internacional Teatro sin Fronteras, que realizaremos del 3 de septiembre al 25 octubre de 2020 en Ciudad Juárez, Chihuahua, México, se observó, tanto en el texto como escénicamente, un signifiante clave, “la repetición”. Toda nueva función es una repetición que no es repetición, todo nuevo acontecimiento histórico es una repetición que no es repetición, en toda denuncia en contra de las violencias a las mujeres hay una repetición que no es repetición. Esto se une a otro signifiante clave en la función que es el de “caleidoscopio”.

Anogitna se refleja en un espejo en la primera escena donde toma la decisión de enterrar a su hermano y de no casarse con el amor de su vida, ya que le espera la muerte debido a la orden de Etnoerc (Creonte) de matar a quien entierre a Secinilop (Polinices) en ese espejo. Del otro lado está Antígona y todas las mujeres empoderadas que truecan un amor romántico por el amor a sí mismas, por una decisión que es determinante en sus vidas, por perseguir una causa justa. En este reflejo hay diferencias, de modo que aparece la imagen signifiante del caleidoscopio. En un proceso donde se conmueve un signifiante por otro, el espejo se transforma en aquel. La repetición tiene que ver con ciertos sucesos de las mujeres, en distintos momentos de la historia, en acontecimientos con diferentes causalidades, donde se repite, por un lado, la violencia que sufren y, por otro, lado la solidaridad entre mujeres para enfrentar esa violencia. A su vez el texto de Anogitna frente al espejo dice

Miro mi imagen en el espejo: este rostro que me es tan familiar y a la vez extraño.

El espejo multiplica. Hipnotiza. Me miro en él, y es como si viera un caleidoscopio; como el caleidoscopio con que jugaba de niña: brillante y hermoso, lleno de luces y colores, también sombras, y figuras que se arman y desarman; cambian con solo tocarlas. Detrás de este espejo puedo adivinar cientos, miles de mujeres haciendo lo mismo que yo: renunciando a sí mismas por un designio: encontrar y enterrar a sus deudos, a sus amados muertos. Sí, las veo: ellas buscan justicia en diferentes puntos del tiempo y el espacio, igual que yo aquí y ahora. Las veo gigantes de manos pequeñas y espaldas dignas como reinas. Las veo llorando y enjugando sus lágrimas... las veo hembras fuertes y desafiantes a un poder que pretende negar lo innegable, lo sagrado: dejar a los muertos en paz. Hacer justicia de muertes injustas. ¿placer morboso?, ¿amistad con la muerte? No. Dignificar la vida (Grandi, 2022, p. 393-394)

La interpretación del texto en función con el significante “caleidoscopio” tiene un cambio de sentido a la repetición con variaciones. Estas producen algunos avances, también pueden provocar algunos retrocesos, pero nunca la imagen es igual. Se podría decir que hay una referencia clara a los significantes migrantes donde la violencia es análoga, pero no es la misma. El caleidoscopio no es una repetición exacta, si bien un golpe algo cambia, son pequeños cambios los que producen otros encuentros, quienes dan otro significado a ese eterno retorno sin una posibilidad de cambio, de fuga. Por eso, la imagen del caleidoscopio algo cambia con un golpe, ‘por lo que se puede cambiar el dibujo.

En ese espejo que se convierte en caleidoscopio se encuentra la ronda de mujeres en México, quienes manipulan objetos y realizan movimientos que son significantes transparentes en cuanto a la violencia que sufren en Ciudad Juárez. Dibujos y carteles que reclaman justicia, cruces definidas, virgen de Guadalupe, tierra esparcida y flores como ofrendas a ausencias diferentes se esparcen por el escenario. Estas mujeres dedicadas, pacientes y denunciantes forman una ronda viva en ese espejo-caleidoscopio, mientras habla la otra Antígona, la Anogitna de San Luis abrazándolas con palabras resonantes.

Se suceden en esta ronda dos escenas más, el entierro en un ritual comunitario del hermano y el enfrentamiento con el Estado, que no entiende, que tiene diferentes interpretaciones de los sucesos, que prejuzga o que se conmueve. La escena con el pueblo-Estado no es diferente a la de Argentina. El Estado es cómplice con la violencia, tanto en Argentina (la de la dictadura y la Argentina actual) como en México, aunque las significaciones son diferentes. El significante “caleidoscopio” hace su aparición en las acciones de las mujeres mexicanas.

Anogitna dice “no soy yo nadie para juzgar conciencias ajenas” (Grandi 2022, p. 397) en un claro acto amoroso ante los discursos de odio, ante los discursos violentos. Pero ante estos discursos se encuentra la sororidad en la “ronda” que le permite mitigar el dolor y protegerse de nuevos ataques. Mujeres argentinas en un tecnovivio se unen a mujeres mexicanas en *performance* para promover nuevos encuentros que permitan otro tipo de políticas, otra forma de mirarnos diferente a la mirada de un Estado patriarcal, significantes que operan como “máquinas de guerra” promoviendo otros encuentros.

Conclusiones

El dispositivo Antígona permite la fluidez de los significantes en todas las épocas. Las diferentes reescrituras sucedidas a partir de la Antígona de Sófocles son siempre desterritorializadas del texto original y reterritorializadas en los lugares de su reescritura, desde los autores y autoras que las promueven. El personaje de Antígona sabe lo que hay que hacer con los hermanos y con la humanidad, pero simplemente se lo impide el Estado; lo sabe a partir de un mandato ancestral vinculado con el amor filial y con el amor al otro. Es decir, parte del deseo de otra humanidad que el Estado no puede organizar, a través de una humanidad cuyos significantes recorren una superficie lisa, no estratificada, una superficie sin fronteras ni organizaciones, un “cuerpo sin órganos”. Este dispositivo es utilizado por Grandi a partir de sus propios deseos, de su historia personal donde el significante “hermano” adquiere significaciones propias, personales y absolutamente ligadas con la historia reciente de la dictadura argentina. Sin embargo, el significante “hermano” es un significante transgredido a partir del Estado en todo los territorios, un significante que se convierte en “máquina de guerra” que enfrenta la guerra de control, la guerra de policía que promueven los Estados. Un significante que fluye desarticulando las estratificaciones.

En el dispositivo dramatúrgico y performático *Una mujer llamada Antígona*, la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres, desarrollado por Grandi, dentro del dispositivo Antígona existe en su interior otro dispositivo: la “ronda de mujeres”, dispositivo performático que permite la fluidez de los significantes

del trabajo dramaturgico y de los propios de cada territorio con un mecanismo de funcionamiento, la “sororidad escénica”, que hace posible que significantes, como “Polinices”, “espejo” y “caleidoscopio”, puedan danzar provocando diferentes sentidos y afectaciones. Pero también podemos decir que estos son algunos de los significantes estudiados, unos pocos en relación con la energía que generan otros significantes, pues piensan la energía como estas afectaciones otras que promueven sentidos propios a partir de la desterritorialización y la reterritorialización. Son significantes nómades, que migran de un lugar a otro como líneas de fuga a través de la superficie lisa de la humanidad, enfrentando la estratificación de los Estados.

Contribución de autoría: Yamila Grandi y Mario Palasi son responsables de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés: Ninguno.

Financiamiento: Ninguno.

Referencias

Chirinos, K. (2019). *Antígonas del Siglo XXI. Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*. Nova Delphi Libri.

Contreras, L. F. (2020) Los nómadas de nuestro tiempo: la migración y la movilidad desde la potencia a la captura. *Qué es lo que puede un cuerpo. Luchas minoritarias y líneas de fuga en América Latina. La Deleuziana – Revista online de Filosofía*. <https://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2020/10/12.-Contrera.pdf>

Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* (9), 44-54.

Flier, P. (2003). *Corren nuevos aires en Argentina. La Construcción de la memoria colectiva en Argentina: 1976-2002*.

Grandi Y. (2022a). Hasta enterrar a Polinices. En S. Lorenzano y K. Chirinos (Eds.) *Antígonas de América Latina: poéticas y políticas en diálogo* (Pp. 75-84). Università degli Studi di Milano.

Grandi, Y. (2022b). *Una mujer llamada Antígona*. En S. Sandra Lorenzano y K. Chirinos (Eds.), *Antígonas de América Latina: poéticas y políticas en diálogo* (Pp. 391-398). Università degli Studi di Milano.

Grandi, Y. (2023). Una mujer llamada Antígona, hacia la sororidad escénica. *Mateo Asociación Argentina de Investigación y Crítica teatral (AINCRIT)*. <https://leemateo.com.ar/?p=4086>

Grandi, Y. y Tomassini, V. (2025). Crónicas sororas en primera persona del plural: cuando compartir se torna aprender. En E. Huárag, P. Gonzales y K. Chirinos (Eds.) *Teatro: asedios e innovaciones* (Pp.30-41) Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lacan, J. (2007). *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós.

Lacan, J. (2014). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Paidós.

Lorenzano, S. y Chirinos, K. (Eds.) (2022). *Antígonas de América Latina: poéticas y políticas en diálogo*. Università degli Studi di Milano.

- Palasi, M. A. (2016). Re-sonancia: el eco de la enunciación en el análisis del acontecimiento teatral. En M. van Muylem (comp.), *Paisajes dramáticos, Ensayos de Teatro comparado*. Editorial Filosofía y Humanidades de la UNC.
- Palasi, M. A. (2017). Vectores deseantes y configuración simbólica en puestas del TEUC, 1970 y 1973. En A. Musitano (Dir.), *El Nuevo Teatro Cordobés – 1969-1975 – Teatro, Política y Universidad*, (Pp. 162-191). Instituto de Artes del Espectáculo y Ed. Filosofía y Humanidades de la UNC..
- Palasi, M. A. (2018) *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio UNC. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=376782>
- Palasi, M. A. (2020) “Resonancias significativas del drama Justo Daract (2003-2018) de Luis Palacio”. *Confabulaciones, revista literaria argentina*. (4). 17-31.
- Palasi, M. A. (2021a). Enunciación, recepción e interpretación de las consignas en la relación director/directora – actor/actriz en el proceso de creación teatral. En P. Ansaldi, F. Marin, L. Paz y E. Schcolnicov (comp.), *Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico* (Pp.464-474). Universidad Nacional de Córdoba.
- Palasi, M. A. (2021b). Análisis de procedimiento autorreferenciales en algunas producciones teatrales de Luis Palacio a partir del estudio del material significante escénico. *Revista Panambí*. (13), 67-75.
- Palasi, M. A. (2021c). *Autorreferencialidad en algunos procedimientos utilizados por Rodrigo Cuesta en la dirección y puesta en escena de dos obras de teatro* [Ponencia]. *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2022/paper/view/6671/3889>
- Palasi, M. A. (2022a) *Estudio de lo significantes escénicos resonantes para la construcción de cartografías teatrales* [Ponencia]. 3rd International Academic Conference Theatricality – Antitheatricality: Transdisciplinary and Scenological Studies on Contemporary Theater. University Bielsko-Biala.
- Palasi, M. A. (2022b) Los significantes escénicos resonantes como marcas de autorreferencialidad en la construcción de cartografías teatrales. *Boletín GEC*, (29), 101-116. <https://doi.org/10.48162/rev.43.017>
- Palasi, M. A. (2023). Análisis de la escena contemporánea: propuesta metodológica. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (38), 25-46. <https://doi.org/10.34096/tdf.n38.12865>
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Losada.