

Escenarios de búsqueda. *Mujeres que bordaron las orillas del mar*



Search scenarios.
Women who embroidered the seashores

Ana Margarita Castillo Rodríguez

ana.castillo@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8883-7849>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 11|08|2025

Aprobado: 08|12|2025

Resumen

El presente artículo plantea un análisis del texto dramático *Mi abuela bordó las orillas del mar* (2023) de la creadora escénica sinaloense Teresa Díaz del Guante, un referente de la dramaturgia liminal en torno a la desaparición forzada y la necropolítica en México. El texto de la dramaturgia nace como un gesto de cuidado y restauración tras un proceso de investigación y creación escénica en torno a las desapariciones forzadas en nuestro país y derivado del tránsito por su trilogía *Proyecto Aroma. Dramaturgias de la búsqueda*, iniciada en el 2018 y publicada en el 2024.

Al respecto, interesa situar la obra en relación con el corpus teórico propuesto por Ileana Diéguez en *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda* (2021) en el cual remite al reconocimiento y problematización de saberes corporales y liminales que se encuentran fuera de la academia y que forman parte de la praxis de búsqueda, tanto de individuos como de colectivos conformados por familiares de personas desaparecidas por el Estado y el crimen organizado. Finalmente, el texto dramático de Díaz del Guante se vuelve un referente pertinente para analizar las estrategias de representación que emplea para no objetivar la ausencia y tampoco dejar de lado la enunciación de la violenta desaparición de las personas en nuestro país. Es decir, la posibilidad de transitar las narraciones desde el dolor hasta las múltiples formas de sostener la vida, en una «communitas» viva y en resistencia.

Palabras clave: Performatividad de la falta, Performatividad de la búsqueda, Cuerpos liminales, Desaparición forzada.



Abstract

This article presents an analysis of the dramatic text *My Grandmother Embroidered the Shores of the Sea* (2023) by Sinaloa-born stage creator Teresa Díaz del Guante, a benchmark of liminal dramaturgy surrounding forced disappearances and necropolitics in Mexico. The playwright's text was born as a gesture of care and restoration following a process of research and stage creation on forced disappearances in our country, derived from her trilogy *Proyecto Aroma. Dramaturgies of the Search*, begun in 2018 and published in 2024.

In this regard, it is interesting to situate the work in relation to the theoretical corpus proposed by Ileana Diéguez in *Bodies Liminales. The Performativity of the Search* (2021), which refers to the recognition and problematization of bodily and liminal knowledge that lies outside of academia and is part of the search praxis of both individuals and collectives made up of relatives of people disappeared by the State and organized crime. Finally, Díaz del Guante's dramatic text becomes a pertinent reference for analyzing the representation strategies she employs to avoid objectifying absence and also avoid neglecting the enunciation of the violent disappearance of people in our country. That is, the possibility of moving narratives from pain to the multiple ways of sustaining life, in a living and resistant «communitas».

Keywords: Performativity of Lack, Performativity of Searching, Liminal Bodies, Enforced Disappearance.

*Yo estoy segura de que el teatro puede cerrar heridas,
quizá la sutura nos duela un poco,
pero es que también duele mucho vivir en este país*

(Teresa Díaz del Guante, 2024)

Teresa Díaz del Guante (1987) es una dramaturga, directora, actriz y docente sinaloense que ha destacado por su trabajo interdisciplinario en torno a la desaparición forzada por el Estado y el crimen organizado, pero también ha centrado la mirada en la construcción de escenarios de búsqueda, sobre todo de mujeres del noroeste de México, aunque su condición pueda ser trasladada a otros territorios del continente.

Entre las principales producciones de Díaz del Guante destacan las obras que conforman la trilogía *Proyecto Aroma* (2024): *Sabueso*, *Aroma* y *Monstruo bajo tierra*.¹ Aquí, los personajes principales son mujeres que

[1] Aunque la publicación de la trilogía se realizó en el 2024, las obras fueron estrenadas y presentadas desde el año 2019. *Sabueso* fue estrenada en mayo del 2019 en el foro Escénico TATUAS de Culiacán, Sinaloa; en tanto que *Aroma* ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido ese mismo año (2019) y *Monstruo Bajo Tierra* recibió mención honorífica en el Cuarto Concurso de Dramaturgia Hispanoamericana Chicago 2020. (Díaz del Guante, 2024, p. 11).

conforman grupos de búsqueda de personas desaparecidas, reflejando particularmente el proceso y los saberes forenses, geológicos, biológicos, antropológicos, legales, entre otros, que están contenidos en la acción de búsqueda de sus familiares: leer la tierra y sus cambios de olor, color y textura como indicios de la presencia o remoción de un cuerpo en descomposición, identificar fosas clandestinas, realizar levantamientos de cuerpos y restos humanos, armar carpetas de investigación y conocer los protocolos de búsqueda (y generar otros más eficientes), identificar los procesos de organización y operación, así como de las prácticas de muerte que realizan los grupos del crimen organizado y el Estado, entre muchos otros.

A ello se suman las estrategias de organización y acompañamiento que los personajes de sus obras muestran como una forma de visibilizar la «communitas» que emerge a partir de la «búsqueda de vida», es decir, una organización social que opera como una antiestructura en la que se establecen “relaciones igualitarias, espontáneas, no racionales” (Diéguez, 2014, p 42), en las que “realizan acciones que destacan e incomodan a los poderes resguardados en la inacción y la omisión” (Diéguez, 2021, p.49), y centran su movilización en la recuperación de mucho más que cuerpos, sino más bien “de vidas, historias y personas” (Verástegui en Diéguez, 2021, p. 42)².

Otra línea fundamental en la producción dramatúrgica de Díaz del Guante es el énfasis que le da a la experiencia femenina y, predominantemente, en torno a las maternidades que se despliegan en tales condiciones. Con ello, se reconoce que las circunstancias de desaparición forzada son muy diversas y las formas de asumirla son también múltiples.

Para mí los temas son pretextos para contar las historias de las personas. Para mí es así. Porque si te quedas únicamente [...] justo en la temática tienes obras temáticas [...] Para mí los temas son el pretexto, el ducto, el puente [...] para tener una conversación directa [...] con las personas [...] En el tema de la desaparición, [...] con el tiempo, [...] es una intuición que se va afinando [...] yo entendí, que, por ejemplo, Proyecto aroma no era un proyecto sobre la desaparición, era un proyecto sobre los límites de la maternidad [...]

[2] Jorge Verástegui González activista y buscador de su hermano Antonio y de su sobrino Antonio Jesús Verástegui, desaparecidos en Parras, Coahuila desde el 24 de enero de 2009.

O sea, en un momento yo puse pausa y dije ‘todas son mujeres, casi todas son mamás, incluso la que es hermana del desaparecido es mamá’ y su referencia es ‘no sé qué va a pasar si mi hijo desaparece porque mi hermano está desaparecido’... Está siempre el asunto de la maternidad [...] allí muy fuerte. Y entonces entendí que mis obras transitaban en justo eso, en cómo estas mujeres han tenido que poder mover el límite de su maternidad para poder seguir buscando (Díaz del Guante, 2023, 19:00-20:42)

Esta intuición que refiere la autora tiene razones estructurales más complejas. El énfasis colocado en la experiencia de las mujeres y, en este caso, de las maternidades atravesadas por la desaparición y búsqueda guarda una explicación fundamental. Y es que,

[d]entro del movimiento de familiares de víctimas, las mujeres juegan el papel principal. Son la amplia mayoría de quienes se organizan y movilizan, sin que la sociedad conozca y reconozca el rol que están desempeñando para enfrentar la crisis. De la misma manera, son quienes reciben la mayoría de los impactos como víctimas indirectas, tanto por su número dentro de las organizaciones como por su situación específica (Centro Prodh en Diéguez 2021, p.53)

De este modo, Díaz del Guante plantea un abordaje fundamental para la escena: colocar la mirada en la experiencia personal y familiar de quienes viven la violencia y este sistema de muerte sin revictimizarles, sin dejar de lado su individualidad y el impacto colectivo que esto conlleva. Al mismo tiempo, traslada el centro y la función de la propia dramaturgia y el teatro mismo a las historias, testimonios y saberes de las mujeres, aunque se acompañen de la ficción. Todo esto se vuelve entonces prioritario sobre el tratamiento temático de la violencia o, en este caso, la desaparición forzada.

Tales posicionamientos en su producción dramaturgica y escénica permiten considerar el trabajo de Díaz del Guante como un desbordamiento de los límites del territorio de «lo artístico» para integrarse como una práctica de potencia restauradora; en el reconocimiento de la dignidad y de la vida de las personas, por más que haya quienes se aferran a desaparecer la vida. Aunque la propia autora insiste en que su producción no es equiparable con el activismo, considera aspectos éticos, políticos y artísticos que rebasan la condición meramente teatral.

No soy activista, creo que hay artistas que terminan siendo activistas. Creo que, de pronto, este tipo de teatro sí puede visibilizar, sí puede poner en la mesa los problemas, sí podemos [...] ahondar en la herida, pero, al menos en mi caso yo sí tengo muy claro que mi labor es acotada, o sea mi labor se reduce a, sí a acompañar, sí visibilizar, un poco, porque digo es un problema enorme, pero creo que activista como tal yo francamente no me considero [...] porque una de las cosas que siempre menciono y que además a mí me parece en términos de ética y de responsabilidad muy importante es asumir los límites de nuestro oficio. Es decir, por más funciones que yo dé de Sabueso que hablo específicamente del caso de Reyes Yosimar García Cruz, policía desaparecido en el 2016, por más funciones que yo dé, no voy a regresarlo con su mamá [...], eso no va a pasar, esa no es la solución. (Díaz del Guante, 2023, 5:23)

Es por ello por lo que el interés de analizar su obra no se coloca en la categorización de su producción como activismo, sino en los posicionamientos y estrategias que la autora asume para visibilizar las condiciones y circunstancias de las personas que viven la violencia en sus manifestaciones más radicales, así como en el cuidado y responsabilidad de la información y testimonios con los que construye sus dramaturgias. Y todo ello, sin abandonar un espacio para la resignificación y potencia de los saberes que se desprenden de estas «communitas» y el lugar de las mujeres dentro de estas estrategias por sostener y buscar la vida.

I. Bordar y desbordar. La reconstrucción del linaje femenino para la preservación de la memoria

Existe una compleja discusión que se hace presente cada vez que nos encontramos ante la disyuntiva de visibilizar las múltiples violencias que nos atraviesan a través del teatro y, al mismo tiempo, pensar en escenarios, acciones y posibilidades que activen la vida. No es tarea sencilla y muchas veces tropezamos con obras rodeadas de imágenes dolorosas, crudas, quizás realistas, pero desesperanzadoras. Es por ello por lo que resulta necesario identificar las estrategias con las algunas obras sortean tal situación.

Tal es el caso de *Mi abuela bordó las orillas del mar* (2023), pues continúa con la línea temática de las obras que conforman *Proyecto Aroma. Dramaturgias de la búsqueda* (2024), pero es atravesada por un ejercicio de

reconstrucción del linaje femenino y su respectiva historia. Integrada dentro de la trilogía *Desaparecer* (2023), la obra destaca por enunciar distintas formas en las que se manifiestan las violencias de género en espacios públicos y privados a través de experiencias propias de la autora, así como de fragmentos de otras mujeres y sus respectivas luchas: madres y abuelas buscadoras, activistas y militantes dentro de movimientos obreros y estudiantiles. (Díaz del Guante, 20 de febrero 2025, conversación personal).

La obra inicia con Mariel, una mujer que se pregunta por el sentido de un impulso que le hace mirar el mar. Después sabremos que ese mar contiene a las mujeres que le anteceden, las cuales le llaman a huir o salvarse, según se coloque el acento, de la violencia y el silencio.

Mariel: He escuchado sobre unas mujeres que están en el centro del mar, ahí donde nacen las olas.

Desde el centro de lo profundo jalan los hilos de las olas que un día bordaron.

Si cierras los ojos frente al mar, puedes escuchar.

(Escena 1, 2023, p. 67)

Conforme transcurre el viaje de Mariel por descifrar el mensaje detrás de este llamado, de manera simultánea se cuenta la historia de tres mujeres de su linaje: Inés (madre), Dolores (abuela) y Martha (bisabuela). Cada una de ella nos remite a su pasado y al devenir de su presente tras un hecho trascendental: la desaparición forzada de la abuela Dolores cuando era joven, así como la oportunidad que tuvo de escapar de su cautiverio, pero sin su nombre ni su pasado, huyendo con su hija recién nacida en brazos.

A partir de este acontecimiento, la abuela Dolores, la madre Inés y la hija Mariel intentarán reconstruir su vida de manera fragmentada, lejos de su hogar y teniendo como única tarea el bordado infinito de un paisaje hecho de cielo, mar, una casita blanca y un árbol a su lado.

Inés: [...] Bordábamos con todos los azules que teníamos, todos ellos, revueltos.

Luego una orilla gruesa, blanca, enmarcando el café, la tierra.
Bordamos otras cosas, pero muchos bordados de mar.
Bueno, ahora sé que son de mar.

(Escena 2, 2023, p. 72-73)

Aquí, el bordado funge, paradójicamente, como la posibilidad del escape y la liberación o como una forma de mantenerles encerradas tras el miedo que les orilla a esconderse en un lugar sin nombre y bajo el mandato interminable de bordar. El sentido de ello depende de la perspectiva de los personajes. Para la abuela Dolores, por ejemplo, es la posibilidad de apropiarse del lugar que intenta construir como un hogar tras el escape de sus captores y el deseo de salvar la vida, la propia y la de su hija. Además, es el acto de preservar la memoria y su propia historia, la que poco a poco tiene que reconstruir; le está prohibido enunciar su propio nombre y su origen, pero puede preservarles a través de los hilos y la tarea compartida con su hija y su nieta.

Dolores: Cuando ellos comenzaron a escribir la historia, yo comencé a
bordar la verdad.
Este mar susurra una tristeza que parece mía.
¿Qué podría dolerle al mar?

(Escena 4, 2023, p. 80)

Para la madre Inés, por su parte, el bordado es una tradición heredada que puede asumirse como una labor asociada al género y acotada al espacio de lo privado, limitando sus posibilidades de acción fuera del espacio público. Inés no se permite, o no se le permite, poner en cuestión su accionar, asume que es el ámbito en el que debe estar. Y esta aparente pasividad tampoco es gratuita, pues el silencio de su madre ha sido lo que ha predominado en su vida.

Inés: Tu abuela bordaba en silencio, y bordaba todo el tiempo.
Así crecí.
Así aprendí a bordar como ella, sin hacer tantas preguntas como tú.
[...] Tu abuela bordó los silencios.
Ella no tenía nada que decir.
No es que bordara en silencio, sino que lo llenó de hilos, de flores, de mar, de todo [...]

(Escena 2, 2023, p. 70)

Para Mariel, por su parte, el poner en cuestión el acto de bordar le permite distanciarse de dicha tarea y plantearse cómo es que puede resignificar las narrativas insertas dentro de éste. Así, descubre que el bordado es un rompecabezas que reconstruye su historia familiar y, al mismo tiempo, un mapa para escapar del encierro y del «no lugar» al que fueron conferidas. Así lo cuenta Mariel a su madre Inés cuando trata de explicar el mensaje oculto de la abuela Dolores en sus bordados.

Mariel: Te lo dijo de otra forma.

No es que ella quisiera que remendaras la tela, sino que florecieras la herida.

Debemos salir de este miedo.

Debemos salir de este país que somos solo nosotras.

Debemos salir, aunque estemos rotas.

Debemos salir porque la abuela bordó la libertad toda la vida.

(2023, escena 9, p. 98)

Y más aún, mientras vemos a los personajes plasmar en las telas fragmentos del cielo y el mar, se revela una pieza fundamental, un barco rojo que navegará por el mar indicando la salida. Es allí donde Mariel descubre que la historia de su abuela Dolores no es solo de temor y huida, sino que traza un camino para Mariel y su madre hacia otra vida, distinta a la de ella. Y que, aunque Mariel no lo sepa, fue la propia bisabuela Martha quien también heredó esa posibilidad de escape.

Martha: Pero las orillas del mar susurrarán libertad.

Murmuraron que en un recuerdo perdido una abuela las ha buscado.

[...] Una abuela que ruega que llegues a tierra donde tu cuerpo no sea tu condena, donde tu cuerpo no sea un mapa de dolor, terreno de conquista, de violencia.

Una abuela que enseñó a bordar a tu abuela, que le murmuró un mapa entre las olas, y ella les bordó un bote para salir.

Así somos las abuelas: bordadoras, remendadoras. Nos han pasado los años encima, las épocas, el plomo. Han creído que no hemos hecho nada en el silencio, entre hilos... el mar que les hemos bordado es el silencio más ruidoso de sus ancestras.

(2023, escena 10, p. 101-102)

Es así como, a partir de la bisabuela Martha, reconocemos que la tarea de bordado se convierte en un acto de escritura para las mujeres de su familia. Es un espacio en el que deja testimonio de su origen, de su existencia, de sus deseos y afectos. Es también un territorio para hacer presente a las mujeres de su linaje y, en el caso de la bisabuela Martha, es también la acción de hacer presente la ausencia de su hija y la performatividad de la búsqueda implicada.

Aunado a ello, Díaz del Guante nos propone observar la relación que guarda el bordado con el cuidado en tanto relación compleja y recíproca que debe ser aprendida y multiplicada a través de los vínculos y afectos. Al respecto interesa situar la categoría de cuidado bajo los planteamientos de Grace Salamanca (2020) para delimitarlo como

una disposición y como una práctica (Held 2006), es a su vez el “prestar atención” a las necesidades de los otros, a la vez que es conformado por las respuestas a esas necesidades. La definición de cuidado que sostengo es [...] todo aquello que hacemos para reparar, mantener y prolongar nuestro mundo de forma que podamos vivir ahí lo mejor posible, es una definición que incluye las acciones hacia nosotros mismos, los otros y nuestros ambientes [...] (Salamanca, 2020, p. 63)

Bajo estos términos, el cuidado se hace presente en distintos momentos de la obra, pero se destaca cuando cada una de ellas aprende a bordar flores para reparar telas rasgadas y cerrar heridas. Por un lado, la abuela Dolores refiere que la acción de bordar implica reparar, restaurar, en este caso a una misma y a las mujeres que le rodean. Bordar las heridas significa una posibilidad de restituir a las mujeres su lugar en el mundo al reconocer sus heridas y sus dolores, así como en la acción de curarse a sí misma y a otras. Así lo comparte cuando refiere qué es aquello que quiere enseñar a Inés y a Mariel.

Dolores: Con cuidado.

Una herida se trata con cuidado y más si es la propia.

[...] No tengo palabras para decirle lo que es cuidar una herida, pero sabrá cómo remendar cuando ya no esté, así como aprendí de mi mamá...

Una vez remendada la herida, se comienza a bordar y no es para ocultarla, porque si el cuerpo es un mapa, algunas heridas son caminos y este camino que hoy bordamos es uno de margaritas.

Así que cuando ella las vea, se acordará que yo estuve ahí para remendar y después florecer con ella.

(Escena 4, 2023, p. 81)

Así, Inés, Dolores y Martha comparten sus formas de cuidar, de sanar su cuerpo y el de otras cada vez que bordan juntas y se acompañan en un espacio en común; como una estrategia para sostener la vida en lo cotidiano y en los afectos más cercanos. Sin embargo, bordar flores no es sencillo, pues también puede ser doloroso y apenas provisional. Así lo comparte Mariel, pues para ella la acción de bordar las flores sobre una herida es, en todo caso, una forma de cubrirla sin sanar a profundidad. Y, al mismo tiempo, alude que también es necesario reconocer que hay heridas que necesitan mucho más que el bordado para sanar. Es decir, la experiencia del dolor producto de prácticas violentas es una experiencia compleja que rebasa la experiencia subjetiva y tiene mayores implicaciones en las vidas de las mujeres.

Para comprender a qué se refiere Mariel es necesario atender a otros saberes heredados; una memoria femenina ligada al peligro y vulnerabilidad que los personajes refieren constantemente. Este temor también se sostiene gracias al silencio ante las experiencias violentas que las mujeres y los cuerpos feminizados atraviesan; pero esta herencia en torno al miedo y la huida no es una circunstancia aislada. Sistemáticamente las mujeres y los cuerpos feminizados hemos aprendido a temer de las violencias asociadas en relación con nuestro género; nuestros cuerpos se han convertido en territorios en disputa, que se han buscado dominar y someter. Ante ello, es necesario problematizar la pluralización y red de violencias que se contienen para visibilizar “[...] la maquinaria de explotación y extracción de valor que implica umbrales de violencia cada vez mayores y que tiene un impacto diferencial (y por eso estratégico) sobre los cuerpos feminizados” (Gago, 2019, p. 66). Y, al mismo tiempo, se requiere que las violencias contra el cuerpo de las mujeres y los cuerpos feminizados se lean

[...] desde una situación singular, el cuerpo de cada una, y desde ahí producen una comprensión de la violencia como fenómeno total. El cuerpo de cada una, como trayectoria y experiencia, se vuelve así vía de entrada, un modo concreto de localización, desde el cual se produce un punto de vista específico: ¿cómo se expresa la violencia? ¿Cómo la reconocemos? ¿Cómo la combatimos? ¿Cómo se singulariza en el cuerpo de cada quién? (Gago, 2019, p. 67)

Así lo ejemplifica la abuela Dolores, días, semanas o meses antes de su desaparición. Ella comparte con su madre, Martha, la necesidad de manifestarse y salir a la calle para denunciar estas múltiples formas de violencia. Dicha acción y posicionamiento se convertirán, posteriormente, en una «razón» posible por la cual es desaparecida.

Dolores: [...] Te apuesto que en alguna oficina cerca, un jefe menospreció el trabajo de una mujer, o le pidió un favor para subirla de puesto.

Hoy por la mañana encontraron un cuerpo, era un cuerpo de las nuestras y ni estaba completo y tampoco tenía nombre.

Hoy por la mañana una de nosotras se convenció del amor, y que éste es a golpes porque el pobre no sabe cómo expresar lo que siente.

Hoy por la mañana una niña amaneció con la pantaleta puesta al revés porque su papá la toca. Ella sabe que está mal, pero no tiene las palabras para decirlo.

Hoy por la mañana esa niña creció, es una mujer de veinte. De pronto, el pasado se le pone enfrente y por fin comprende que fue abusada por su padre.

[...] De unas no sabremos nada, las borrarán, y otras se olvidarán del sol para vivir en un sótano como presa, como nada, como menos que nada y ser ultrajada por ellos. Esto es como si quisieran sacarnos de nuestro cuerpo. Nos han sacado de todas partes y parece que ahora también desean sacarnos de nuestro cuerpos [...]

(Escena 9, 2023, p. 93)

A ello se suma un énfasis particular de los personajes para referir su propia experiencia en torno a la violencia sexual, concretamente de la “violación cruenta” en los términos de Rita Segato (2003) como una forma de sometimiento y dominación normalizado. En el caso de Mariel, primero refiere ser testigo de ello, pero después reconocerá que a ella también le ocurrió; o incluso que este rol de testigo es más bien un desdoblamiento que le permite poner en palabras su propia vivencia.

Mariel: [...] Ella lloraba.

Luego gritos.

Golpes, siempre golpes.

La eternidad se sentó conmigo.

Luego el silencio.

Se fueron y yo me acerqué.

[...] De ella no dejaron nada.
Sólo había pedazos de tela.
[...] Pedazos de tela que no pueden ser remendados ni bordados con
caminos de margaritas porque ya no hay nada.

(Escena 4, 2023, p. 97)

La obra no se agota en el señalamiento de las múltiples violencias referidas anteriormente, sino que se detendrá, a través Dolores Martha en la forma más radical de violencia que es la desaparición forzada; el ejercicio de borrar a una persona de todos los ámbitos de su vida. Sin embargo, la obra se concentra particularmente en los efectos colaterales de la desaparición de una persona, la performatividad de la búsqueda y el esfuerzo por sostener la vida.

II. Bordar su rostro. La performatividad de la búsqueda

*Martha: Así que, si es el alma lo que más nos duele a nosotras,
y ya me quitaron las letras del nombre de mi hija,
son las manos la memoria de su rostro.*

Teresa Díaz del Guante

Martha es el personaje más cercano a los distintos testimonios que Díaz del Guante ha recabado en torno a las madres, hermanas, hijas y abuelas buscadoras; en este caso refleja a una mujer que no sabe si su hija ha sobrevivido o no tras su desaparición forzada y se enfrenta a los distintos obstáculos para encontrarle. Así, Martha remite a distintas mujeres que se convierten en “agentes de búsqueda” (Diéguez, 2021, p. 52), utilizando prácticas liminales de intervención del espacio público, en este caso, a través de marchas y la acción colectiva del bordado del rostro de su hija para hacerle presente. Con ello, Martha nos recuerda a las experiencias de las abuelas de la plaza de mayo o a los múltiples proyectos de bordado por la memoria que distintos colectivos de búsqueda realizan en México y Latinoamérica³.

[3] La relación del bordado como una práctica colectiva en México se ha multiplicado y complejizado en los últimos años. Podría referir algunos ejemplos como *Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo* organizado por el colectivo Fuentes Rojas con el objetivo de realizar un memorial ciudadano en torno a las personas desaparecidas en Monterrey, Ciudad de México, Puebla y otras ciudades, cobrando mayor fuerza entre el 2012 y el 2015; la exposición *Bordando Memorias por la Verdad y la Justicia* (2024) con decenas de pañuelos y frazadas montada en la Casa Municipal de Cultura de Zacatecas; el círculo de bordado *Bordarles a tod@s* convocado por el colectivo *Familiares Caminando por Justicia* de Michoacán; la asociación *Bordamos Femicidios* iniciado en el 2012 como una forma de registrar casos acontecidos en distintas partes del país; o el proyecto encabezado por Mónica Iturribarría, *1/40 000 ante el dolor de los demás*, referencia al número de muertos por causa de la violencia del narcotráfico, por mencionar algunos (Mérat, 2019).

Martha: Aquí estamos un montón de madres.
Seguramente ya somos abuelas.
Ya tenemos nietas porque mujeres han de ser.
Las mujeres no tienen lugar en el mapa. No en éste.
Usamos pañuelos blancos, pero nunca nos dieron tregua.
Unas veces hicimos mapas.
Buscamos como si de un tesoro se tratase.
Aquellos mapas llevaban la ruta de la vergüenza.
Yo lo único que tengo son los bordados del rostro de ella.
Su rostro, eso es lo único que conservo porque me quitaron todo,
hasta las letras del nombre, hasta la fecha en la que se la llevaron fue
borrada del calendario [...]

(Escena 5, 2023, p. 83)

Para Martha y todas aquellas personas que bordan el nombre y rostro de sus familiares, transforman dicha acción en testimonio de la ausencia, pero también en una estrategia para sostener su cuerpo y su presencia. Es decir, que, aunque la imagen contenida en un pañuelo o un trozo de tela siempre está incompleta, contiene el deseo y la falta en ella; es la «presencia en ausencia» de quienes aman y de las «corporalidades liminales» que se desbordan, o sea, unas corporalidades que expresan

la superposición de cuerpos que se configura en quienes buscan a sus seres queridos. [...] Es el cuerpo expandido de una madre que sostiene la ausencia de su hijo, de la hija, como los cuerpos dobles de las pietás. Un cuerpo liminal es un cuerpo que cobija y sostiene otros cuerpos. (Diéguez, 2021, p. 17)

De este modo, estas prácticas liminales de representación a través del bordado y que el personaje de Martha sostiene como espacio de enunciación, se reconoce, a su vez, como una estrategia de representación de su hija Dolores, al tiempo que nos recuerda la violenta desaparición de su cuerpo. Al respecto, tal como plantea Ileana Diéguez (2023), tales hechos nos llevan, inevitablemente, a problematizar las circunstancias en las que la ausencia se genera, considerando que

[l]a desaparición forzada cisma la vida de las personas cercanas en el ámbito familiar o afectivo. La simple enunciación de esta condición es violenta. No es que una persona haya desaparecido, sino que forzosamente la han arrancado del espacio social común y familiar. [...] La palabra desaparecido necesita ser pensada desmontando el aparente vacío que intenta representar para dar cuenta del acto específico de retener y ocultar o sacar de la visibilidad a una persona violentamente, apropiándose de su vida; para dar cuenta también de la pertenencia de esta palabra a una gramática del poder. (p. 29).

Martha presenta también la forma en la que familiares de personas desaparecidas deben confrontar con su cuerpo y palabra a distintas voces y rostros invisibles que no sólo no buscan a sus familiares, sino que además les impiden nombrarla. Puede tratarse del Estado o el crimen organizado, pues en ambos casos la responsabilidad queda implícita: corrupción, complicidad e inacción; mismos que están presentes en la obra cuando Martha tiene que buscar a su hija por sus propios medios y que, además le implica consecuencias que ponen en peligro su vida.

Martha: ¿Por qué no me deja decir su nombre? ¡Anote su nombre!

[...]

Martha saca un mapa, es una isla con caminos bordados.

Martha: La he buscado por toda la tierra.

[...] No, no tengo miedo.

[...] ¿En dónde está mi hija? ¿Dónde está mi nieta? [...]

(Escena 3, 2023, p. 75-76)

Ahora bien, esta «búsqueda de vida», aunque paradójicamente suponga también poner en riesgo la suya, coexiste con los efectos en la vida cotidiana de las personas tras la desaparición de sus familiares. Hay una tensión constante que Martha comparte y que, dentro de la obra se traduce en una doble temporalidad, pues mientras busca a su hija, simultáneamente permanece atrapada en el día de su desaparición.

Martha: [...] Luego borraron los días, de modo que, cuando sale el sol, sólo decimos, parece que es lunes. Parece que es lunes porque en realidad estoy viviendo el mismo día desde hace años [...]

(Escena 3, 2023, p. 83)

Con todo lo anterior, podemos identificar lo que Diéguez (2021) enuncia como la *performatividad de la búsqueda* de las madres y familiares de personas desaparecidas, misma que no solo contiene la acción de buscarles, sino también a la imaginación para otorgar sentido a la vida (y sostener la propia), además de estar atravesada por afectos que no se acotan únicamente hacia sus familiares, así como saberes situados y anclados a las circunstancias de esta *communitas* constituida; que van “[d]esde la experticia y desde una perspectiva afectiva, corporal, emplazada en sus propios espacios de vida y de búsqueda” (2021, p. 56).

De este modo, la *performatividad de la búsqueda* no resuelve un deseo en lo individual, sino que es una manifestación colectiva de un deseo común. Cada vez que se pone en cuestión el sistema de muerte que nos rodea, las acciones trascienden en pequeños gestos para otras y otros. En el caso de la obra, se remite nuevamente a la *communitas*, no sólo con las mujeres que se infiere que comparten el mismo espacio y acciones de búsqueda que Martha; sino que nos recuerda que su búsqueda tiene implicaciones en la vida de su bisnieta, aunque no le conozca.

Martha: [...] Mariel, nieta de mi hija.

[...] Si quieres encontrar a alguien tienes que rodear el mar.

[...] Caminé, la tierra se iba haciendo pequeña, cada vez estaban más cerca de mí.

Cuando comencé a escuchar el plomo, cuando la muerte avisó, bordé las orillas del límite, para que cuando tú, ella, la que sea de las tres, pudiera escuchar mi susurro supiera que las he buscado. Las he buscado hasta que a mí me sacaron de mi cuerpo, ellos me sacaron.

En cada filo, en cada orilla, voy bordando, no su nombre porque no lo sé.

[...] Y sé que en una orilla estará mi nieta, o la nieta de mi nieta, en un exilio que ignora.

(Escena 10, 2023, p. 100-101)

Finalmente, otro elemento a destacar en *Mi abuela bordó las orillas del mar* es el propio final de la obra. Ya en *Sabueso* (2019) había adelantado que la memoria y los afectos que existen entre familiares y personas desaparecidas se sostienen en un espacio-tiempo al que no pueden acceder aquellos que intentan eliminarlas. Y que, tal condición refuerza el sentido de estas corporalidades liminales que contienen los afectos, la memoria común, el sentido de pertenencia y el valor de la vida misma de quienes se buscan.

Dolores: [...] Me quitaron las palabras...

Me dieron esta tierra fuera del mapa, pero no me quitaron sentir tus brazos, tus manos acariciando mi cara.

No me quitaron el olor de tu cocina, la manera en la que te comías el mundo cuando algo me pasaba.

(Escena 10, 2023, p. 99-100)

Aquí, Díaz del Guante repite el espacio onírico que habilita la ficción para hacer posible el deseo. Dolores puede reencontrarse con su madre, en este caso, tras su muerte y en un nuevo «no lugar» al que ambas pueden acceder. La apuesta entonces es, que a través de la metáfora se revela la potencia creadora del deseo, anhelando que después se materialice en la vida.

Dolores: [...] Este es el último cuadro que bordo, entonces podré irme al centro del mar... contigo.

Me enrollaré en la orilla que bordaste y por fin voy a verte.

Espero que no te asustes de esta cara repleta de arrugas.

Soy más vieja de lo que tú eras la última vez que te vi.

[...] Bordo mi adiós, que será mi encuentro contigo.

Al fin nos encontramos, Martha, mamá.

(Escena 10, 2023, p. 99-100)

Conclusiones

Mi abuela bordó las orillas del mar es una pieza que continúa la narración sobre las implicaciones en la vida cotidiana de la violencia ejercida tanto por el Estado como por el crimen organizado. Al mismo tiempo, aborda el devenir de las *performatividades de la búsqueda*, especialmente de aquellas personas, en su mayoría mujeres, que se organizan a través de colectivas y asociaciones para recuperar no solo los cuerpos, sino también la vida de sus seres queridos.

Estas performatividades se manifiestan en los múltiples saberes compartidos, así como en las estrategias de organización, sostenimiento y afectividad que dan forma a las *communitas* construidas para encontrar a los familiares desaparecidos. Además, esta búsqueda de vida alberga deseos, afectos, memorias y experiencias comunes, así como la construcción y el sostenimiento de sentidos que permiten a quienes buscan, sostener también su propia vida.

Además, el texto nos invita a problematizar la ausencia de una persona por desaparición forzada, entendida como un acto intencional

que se ejerce mediante alguna forma de violencia material o una política sistemática perpetrada por el Estado o el crimen organizado. Es decir, enuncia el fenómeno y la incapacidad del Estado para encontrar a las personas desaparecidas, pero, sobre todo, coloca el acento en las y los familiares como principales agentes de búsqueda y visibilización de estas circunstancias.

Finalmente, *Mi abuela bordó las orillas del mar* propone un ejercicio de reconstrucción del linaje femenino, al ponderar los saberes heredados a través de él, así como las estrategias para preservar la memoria personal y familiar en un contexto de violencia radical. En este sentido, la obra se inscribe en una producción artística que explora el bordado como una acción liminal: asumido como un lenguaje propio, un repositorio de la memoria familiar construido predominantemente por mujeres, una forma de activismo para preservar el nombre y el rostro de las personas desaparecidas y/o asesinadas, y también como una práctica de cuidado y reconocimiento del lugar que ocupan las mujeres en la reescritura de su presente.

Referencias

- Díaz, T. (2023). "Mi abuela bordó las orillas del mar" en *Desaparecer*. Instituto Sinaloense de Cultura. Serie Ex Libris.
- Díaz, T. (2024). "Sabueso" en *Proyecto Aroma. Dramaturgias de la búsqueda*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel
- Diéguez, I. (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Ediciones DocumentA / Escénicas.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Trad. Falomir Archambault. Melusina.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Traficante de sueños.
- Mérat, A. "Bordar la ausencia. Crónica de un duelo bordado". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 7 (2020): 31-52.
<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3550/2698>
- Salamanca, G. (2020). Éticas del cuidado, decolonialidad e interculturalidad en Revista *Redbioética/UNESCO*, Año 11, 1 (21): 12 - 12 enero - junio 202.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375962>
- Teatro UNAM. Cátedra Bergman. (28 de diciembre de 2023.). #Apuntes sobre herida, ética y memoria. *¿Qué papel ocupa el teatro en los procesos de denuncia de violencia y de búsqueda de justicia? ¿Cómo pronunciamos nuestras heridas desde la práctica escénica?* [Transmisión en vivo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=trlsGhScYzk>