



PROJECT MUSE®

Antígona González o cómo tejer una comunidad desde los pedazos

Melania Domínguez-Benítez, Alicia Llarena

Hispanófila, Volume 199, Fall 2023, pp. 33-49 (Article)

Published by The University of North Carolina at Chapel Hill,
Department of Romance Studies

DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.a918073>

HISPANÓFILA

199
FALL 2023
CHapel Hill, NC

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/918073>

ANTÍGONA GONZÁLEZ O CÓMO TEJER UNA COMUNIDAD DESDE LOS PEDAZOS

Melania Domínguez-Benítez¹

Alicia Llarena

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Ninguna persona es una isla; la muerte de cualquiera me afecta, porque me encuentro unido a toda la humanidad; por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas; doblan por ti.

John Donne

¿Qué significaría, frente a la violencia, rehusarse a devolverla?

Judith Butler

EN la denominada etapa de transición democrática mexicana, inaugurada con el acceso al poder del Partido Acción Nacional (2000–2006), se produjo un paradójico incremento de la corrupción y la violencia en el país debido en gran parte a que se alteraron los pactos de estabilidad mediante los que el Estado ejercía el control sobre los grupos de traficantes de droga (Rosen y Zepeda). Esta situación se agravó con la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa (2006–2011), quien, ante la necesidad de legitimar un muy cuestionado triunfo, declaró la guerra a las organizaciones criminales y ordenó el comienzo de una confrontación militar que se cobró, solo en su sexenio, entre setenta mil y ochenta mil vidas (Rivera Garza). Los gobiernos de Enrique Peña Nieto (2012–2018) y Manuel López Obrador (2018–presente) no lograrán revertir esta guerra no reconocida que deja, desde enero de 2006 hasta mayo de 2022, más de trescientos mil asesinatos y de cien mil desapariciones forzadas (Pardo Veiras y Arredondo; Amarelo).

¹ Este artículo se realiza bajo condición de beneficiaria del programa predoctoral de formación del personal investigador en Canarias de la Conserjería de Economía, Conocimiento y Empleo en colaboración, como agente cofinanciador, con el Fondo Social Europeo.

Entre los años 2009 y 2011, el estado fronterizo de Tamaulipas, situado al noreste de México, será uno de los territorios que padezca los embates más cruentos de la violencia derivada del conflicto del Estado contra el narcotráfico. Durante este período la población vive el asedio de los carteles, que toman el control del lugar al ejercer el terror, y de militares y policías que realizan detenciones ilegales, secuestros y ejecuciones extraoficiales en busca de chivos expiatorios. La impunidad y la corrupción definen un nuevo escenario donde no es posible distinguir claramente entre agentes estatales y actores del crimen organizado (Willers; Williams). Como bien refleja la autora cuya obra nos convoca en estas páginas:

Balaceras, ejecuciones, granadazos, descabezados, colgados en los puentes, tableados, secuestros de autobuses, cobro de derecho de piso, toques de queda extraoficiales que dejaban literalmente desiertas las calles, coches-bomba, levantones, persecuciones con hombres armados en tiendas de autoservicio, incendios provocados, bloqueos, ciudades sitiadas, masacres, fosas: el horror nos estalló en la cara sin que pudiéramos hacer nada. (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 46)

En este marco la mexicana Sara Uribe (Querétaro, 1978) escribirá *Antígona González* (2012) por encargo, en respuesta a la necesidad formulada por la dramaturga Sandra Muñoz de nombrar las voces y las historias de las víctimas que estaban padeciendo esa realidad. Bajo la forma de un monólogo, la creadora asentada en Tamaulipas debía adaptar la *Antígona* de Sófocles a este contexto. La idea original consistía en trazar “vasos comunicantes” con la experiencia de Isabel Miranda Wallace, activista que buscó durante años a su hijo secuestrado, profundizando en la necesidad de recuperar el cuerpo ausente (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 47).

Sin embargo, no será finalmente esta historia sino la conmoción sentida ante el silencio institucional tras la noticia de las fosas de San Fernando, en las que se hallaron 196 cuerpos, el detonante que impulse la escritura de la obra.² Hibridando drama y poesía, Uribe compone una “pieza conceptual” (*Antígona* 103) que entrelaza numerosos testimonios de familias de víctimas de esta masacre con el relato ficticio de Antígona González en torno a la búsqueda de su hermano Tadeo, desaparecido en su trayecto a la frontera. El texto desplazará la tragedia ática al espacio mexicano e integrará, a su vez, segmentos de diversas obras: la *Antígona* clásica (Sófocles), *La tumba de Antígona* (Zambrano), *Antígona furiosa* (Gambaro) o *Antígona y actriz* (Satizábal), los ensayos *El grito de Antígona* (Butler) y *Antígona, una tragedia lati-*

² El 6 de abril de 2011 se descubren en el municipio de San Fernando, Tamaulipas, las fosas en las que aparecen las 196 víctimas, en su mayoría migrantes en tránsito. Meses antes, el 24 de diciembre de 2010, setenta y dos personas provenientes de Centroamérica que buscaban llegar a Estados Unidos eran encontradas sin vida en un rancho abandonado en el mismo territorio. En ambos casos los cuerpos presentaban signos de tortura y ejecución arbitraria. Las hipótesis sobre los móviles de las masacres apuntan a intereses ligados al tráfico de personas y a enfrentamientos entre los carteles del Golfo y Los Zetas por el control territorial (consultese la investigación de Varela Huertas).

noamericana (Pianacci), así como notas publicadas en la prensa o en entradas de blogs, las cuales constituyen algunas de las fuentes principales de las que se compone el ensamblaje.

Este “espacio de confluencia”, en el que los distintos fragmentos se incluyen “a modo de un tapiz sin costuras” (Llorente 220), conforma el marco de referencia, textual y extratextual, que sostiene la construcción y el sentido de la obra. Tal urdimbre será hilada a través del uso de procedimientos de apropiación, intervención y reescritura mediante los que la autora toma los diversos textos y los mueve de sus soportes originales para acoplarlos a una nueva máquina escritural que cuestiona el estatuto convencional de autoría. En la estructura lograda se vislumbra la pluralidad de las redes discursivas implicadas en la creación.

Según expone la escritora Cristina Rivera Garza, estas estrategias florecen en la primera década del siglo veintiuno en Estados Unidos con la evolución del denominado conceptualismo (23–24). Inspirada en las vanguardias del pasado siglo y el rápido avance de la tecnología digital, su poética desplaza el tradicional foco del texto al concepto que lo hace funcionar y propone diversas formas de apropiación (el pastiche, la tachadura, la excavación o el palimpsesto, entre otras) que dinamitan la lógica autoral y transforman el acto de escribir en una suerte de curadoría textual basada en la manipulación de signos.

Estas nociones viajan hasta América Latina y, concretamente en el espacio mexicano, entran en diálogo con diferentes movimientos estéticos que se posicionan en contra de las derivas neoliberales que definirán el desarrollo del país durante los años noventa y conducirán: por un lado, al “aumento de la violencia económica” y la “violencia armada” en el conflicto contra el narcotráfico (Cruz Arzabal, “Necroescrituras fantológicas” 68); y, por otro, al impacto sobre el “legado cultural mexicano” (Cabrera García y Aliránguez López 40). Como consecuencia, dichas manifestaciones buscarán fundar un nexo entre la dimensión política y la artística y pondrán esa (des)autoría conceptualista al servicio de establecer una proximidad con las diferentes experiencias materiales de un escenario social traumatizado.

El contacto con las “ideas apropiacionistas” (Uribe 53) de poetas norteamericanos como Kenneth Goldsmith o Vanessa Place y, simultáneamente, con la revisión que de ellas realiza Rivera Garza, marcada por esa conciencia ético-estética propia de su contexto de producción, serán decisivos en el proceso de composición de *Antígona González*: “Se trataba, en suma, de ejercer una poética donde no predominara un yo lírico autoral y aséptico, sino más bien . . . una yuxtaposición de muchas voces: una poética polifónica, coral” (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 52). El resultado es un “texto de duelo” (Cabrera García y Aliránguez López 38) que entreteje vivencias colectivas acerca de la ausencia no resuelta y la necesidad de justicia.

La obra se alinea así con un quehacer poético, predominante en este siglo en México, que se vincula con la realidad atroz para edificar “un memorial colectivo de la ignominia” (Aguilera López y Castañeda Barrera 87) y se une, al tiempo, al vasto coro de escrituras que han reubicado la leyenda griega en Latinoamérica. El uso de los fragmentos de algunas de ellas permitirá a Uribe incidir en la “incesante repetición del mito” (106) en el continente y en su capacidad de visibilizar las diversas

historias violentas allí sufridas. El nombre escogido para la protagonista, Antígona González, y el papel de Tadeo (el nuevo Polínicos), identificado con las personas desaparecidas y marginadas, viene a replicar ese proceso de desacralización y “criollización” que la tragedia ha experimentado en el territorio (Pianacci).³ Esta ligazón entre lo social y lo ficticio que subyace a la creación de la obra es fruto de la reflexión sobre la posibilidad de generar un lenguaje que hable con, y no por, el dolor de las víctimas. Concretamente, la influencia de las nociones de “desapropiación” y “necroescrituras” acuñadas por Rivera Garza constituirán en esta dirección aportes reconocidos para la escritora, pues expresan esa necesidad de idear una producción textual, dialógica y relacional, que no suplante ni saque rédito de la voz de los dolientes:

A esas decisiones escriturales, ligadas estrechamente, aunque también de manera oposicional con la necropolítica de hoy, las denomino aquí poéticas de la desapropiación, sobre todo para distinguirlas de los modos de escritura que ... han continuado rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital, agrandando más que poniendo en duda la circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio. Políticas en el sentido más amplio del término, violentas y violentadas . . . estas necroescrituras impropias van de la mano de la muerte . . . (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 28)

Ambos conceptos guardarán, a su vez, una estrecha relación con la definición de “posautonomía” planteada por la argentina Josefina Ludmer. A medio camino entre lo documental y lo literario, entre lo imaginado y lo real, se trata, según afirma la crítica, de una escritura que se instala en la cotidianidad para actuar sobre el presente: “El movimiento central de la postautonomía es el éxodo, el atravesar fronteras, un movimiento . . . que hace de la literatura [o con la literatura] otra cosa: testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología” (Ludmer 317). Las necroescrituras descritas por Rivera Garza pertenecerían entonces al campo de la posautonomía con la característica distintiva, sintetiza Cruz Arzabal, de que son producidas “desde condiciones específicas de vulnerabilidad y precariedad del capitalismo tardío y sus prácticas necropolíticas” (“Necroescrituras fantológicas” 72).

En el espacio tamaulipeco, donde se despliega una violencia cruda y espectacular que destruye la “unicidad del cuerpo” y produce subjetividades “no mirables” (Cavareo 25), *Antígona González* materializa, por medio de un registro testimonial que invoca la presencia espectral de las personas ausentes, la urgencia por crear una necroescritura comunal que rompa con el silencio inmovilizador, dé cuenta del trauma y de la necesidad de no olvidar, de seguir resistiendo: “Se podría decir, entonces, que el texto de Uribe es un dispositivo artístico de enunciación colectiva para provocar el agenciamiento del duelo ante los desaparecidos” (Cruz Arzabal, “Escritura” 322).

³ El añadir un apellido al nombre de la heroína es símbolo de esta desacralización. Son representativas las obras de Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, 1952), de Luis Rafael Sánchez (*La pasión según Antígona Pérez*, 1968), de Franklin Domínguez (*Antígona-Humor*, 1965) o de Griselda Gambaro (*Antígona Furiosa*, 1986).

Desde que la pieza fuera publicada han proliferado reseñables investigaciones —algunas de las cuales ya hemos introducido— que han profundizado en el vínculo político-estético que la atraviesa, enriqueciendo su recepción crítica y su carácter coral. Sirvan en este sentido como muestra los estudios más recientes sobre el contexto, las estrategias textuales, el duelo público o la colectivización de la voz (Alicino; Bolte; Cabrera García y Aliránguez López); la relación entre posautonomía, necroescrituras y ausencia o entre lo material y lo espectral (Cruz Arzabal); entre narcoviolencia, necropolítica y agencia (Cantarello; Williams; Millán); o sobre el espacio en su nivel textual, geográfico y figurativo (Llorente).

Siguiendo su estela, el presente artículo establece un diálogo interdisciplinar entre literatura, éticas del cuidado y estudios culturales, con el propósito de analizar la especificidad de la relación entre la presencia de subjetividades poéticas extraordinariamente vulnerables y el impacto directo sobre estas de las prácticas violentas que se despliegan con impunidad en el contexto en el que se emplazan. Bajo este enfoque, se examinarán dos dimensiones a las que el texto apunta: la naturaleza de mecanismos epistémico-materiales de regulación social que están involucrados en la exclusión de poblaciones concretas en el espacio mexicano (personas migrantes y en situación de pobreza cuyas vidas no alcanzaron el derecho a un duelo público); y el potencial ético que reside en tejer poéticamente una comunidad escritural de dolientes y un habla que resiste a la lógica devastadora del terror.

A través de un tejido conceptual rizomático (Deleuze y Guattari), mediante el que se conectan las tesis de autoras y autores como Zygmunt Bauman, Judith Butler, Adriana Cavarero, Byung-Chul Han, Michel Foucault o Cristina Rivera Garza con las mencionadas fuentes críticas que han explorado múltiples dimensiones de *Antígona González*, se busca profundizar en el rico alcance teórico de la alianza entre política y estética que ha sustentado su creación y proyección. Las aportaciones particulares de este trabajo, las cuales vendrían a complementar lo ya arrojado sobre la pieza, son: por una parte, la realización de un análisis detallado de las praxis necropolíticas reflejadas en ella (qué forma adquieren y cuáles son sus consecuencias) y de cómo la capacidad de agencia recae precisamente en la posibilidad que los sujetos traumatizados poseen de enunciarlas —y por tanto, de reducir la mudez— en un centro discursivo; y por otra, su reconceptualización como *un texto de cuidado* en tanto en cuanto este busca ejercer una responsabilidad ética para con las voces y la materialidad precaria de los cuerpos convocados en su escritura documental.

Finalmente cabe detallar que, dentro del campo de los estudios culturales y para arrojar luz sobre este análisis, serán fundamentales las tesis extraídas de las denominadas éticas del cuidado, las cuales surgen —en analogía con la introducción del conceptualismo y la des(apropiación) en México— durante la implantación de las políticas ultraliberales que están desmantelando los sistemas de protección social en la Norteamérica de los años 80 (Gilligan). En sus fundamentos reside la elaboración de una crítica radical al modelo ontológico, de corte binario y patriarcal, cimentado en las nociones modernas de racionalidad, soberanía y autonomía, que ha justificado el despliegue de violencias históricas sobre las subjetividades que no han encajado en su lógica jerárquica. En su lugar, estas conciben al ser humano relacionamente y toman la vulnerabilidad y la interdependencia como condiciones originarias y requi-

sitos para el desarrollo de una comunidad ligada éticamente a la otredad (Gilligan; Butler).

A la luz de su marco, continuaremos con el diálogo ya introducido en la presente sección y nos detendremos a alumbrar ese compromiso textual ejercido por *Antígona González*, esto es, su empeño en desvelar las consecuencias de la existencia de un entramado necropolítico en el tejido social mexicano y en fundar un habla vulnerable que, desde los pedazos, crea una red simbólica de reconocimiento mutuo y reparación.

LOS RETAZOS (PO)ÉTICOS DE UNA COMUNIDAD DE DOLIENTES

La primera de las tres secciones que componen la pieza (*“Instrucciones para contar muertos”* 11–29)⁴ se inaugura con las indicaciones que envían desde el proyecto *Menos días aquí* a aquellas personas que, ante la grave inconsistencia de los registros oficiales, se han querido sumar a una labor de conteo, anónima y voluntaria, de cada una de las muertes violentas que aparecen de forma dispersa en los periódicos del país.⁵ Además de anotar las cifras en un blog y una cuenta de Twitter, se busca redactar una breve nota en la que se describa el suceso de forma que se preserve la dignidad y la memoria de las víctimas. Así, la obra, apunta Cantarello, se abre rechazando “the use of the body as a byproduct of violence as employed in most narconarratives” (171).

En esta tarea se generará un vínculo entre los cuerpos, la ausencia y el lenguaje (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 47), en virtud del cual la corporalidad herida es atravesada por la de quien la nombra, por la presencia latente de sus seres queridos y por los rastros de quien perpetró el daño. Esta subjetividad multiplicada y “espectral” (Cruz Arzabal; Bolte) da forma a una Antígona relacional que verá en el reconocimiento de una fragilidad común la posibilidad de ejercer una responsabilidad para con los muertos:

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea.

Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

⁴ Mantenemos la cursiva empleada por Uribe en el texto original mediante cuyo uso indica que dichos fragmentos han sido *apropiados* de otras fuentes. La redonda es empleada para señalar los aportes ficcionales de la creadora.

⁵ La iniciativa de emprender el proyecto *Menos días aquí* es originalmente ideada por la plataforma colectiva Nuestra Aparente Rendición (NAR), dedicada a trabajar por el reconocimiento de las víctimas de la violencia y la búsqueda de la paz en México. El nombre de la protagonista de la pieza de Uribe será tomado del registro de las personas voluntarias que realizan la ya descrita labor de conteo.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos. (Uribe, *Antígona* 13)

El énfasis “en la dimensión corpórea de las víctimas” será, en palabras de Alicino (325), el conductor de esa urgencia por “dar cuenta” y hacerse cargo “del dolor de los demás”, de forma que es la presencia de la materia vulnerada la que moviliza la voluntad ética de “contarlos” y “nombrarlos a todos”. La elaboración escritural del nexo entre el identificar y el actuar —para cuya articulación las experiencias de la herida y la pérdida juegan un papel fundamental— es fruto del contacto de Uribe con la obra de Judith Butler, quien habla de la existencia de una fragilidad ontológica relacional que torna precario al ser humano y le otorga una dimensión política a su existencia: “no hay vida sin una dependencia de redes más amplias de sociabilidad y trabajo; no hay vida que trascienda la dañabilidad y la mortalidad” (“¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 45).

Al abrigo de esta visión, la autora nos presenta a una mujer que ante la imagen del “cuerpo roto” (Diéguez) es capaz de reconocer en su propia precariedad la interdependencia que vuelca al ser fuera de sí mismo y lo vincula indefectiblemente a la otredad (Butler; Gilligan), pues “la identificación del cuerpo es también una identificación imaginaria entre el superviviente que se sabe vulnerable y el cadáver yacente” (Cabrera García y Aliránguez López 56). Esa relacionabilidad, responsable de difuminar la distinción entre el yo y el nosotros, activará en la protagonista “an understanding that gives rise to compassion and care” (Gilligan 164), que se transformará en una forma de agencia no violenta basada en la formulación de un requerimiento público: “saber dónde están los cuerpos que faltan”, para “no olvidar” y alcanzar “el descanso los que buscan y el de los que no han sido encontrados” (Uribe, *Antígona* 14).

Estamos ante “un dispositivo artístico de enunciación colectiva” (Cruz Arzabal, “Escritura” 332) que quiere entablar un diálogo con la dimensión sensible de los cuerpos marcados por el horror y abrir con él un espacio conjunto de cuidado mediante el que conectar las diferentes expresiones dolorosas de la ausencia y la pérdida. Para articular ese “clamor” (Bolte), la palabra de la que busca a su hermano se liga a las de todo un coro que la acompaña en su creciente desarrollo: el formado por la propia Sandra Muñoz y Sara Uribe y por otras múltiples Antígonas, las reales e imaginadas. El hilado de este tapiz conecta ese reconocimiento del duelo con las reflexiones en torno a Antígona como personaje simbólico, a su recurrencia en el espacio latinoamericano y, en último término, a su capacidad de leerse a sí misma “textual y metatextualmente” (Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 56), desde el palimpsesto y lo fragmentario: “: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?” (Uribe, *Antígona* 15).⁶ Mediante “la estrate-

⁶ Encontramos pertinente traer a colación la hipótesis de Rodríguez acerca de la introducción por parte de la autora de los dos puntos al inicio de algunos enunciados. Esta apunta

gia del *voicing*”, Uribe dejará claro su participación en esa red intertextual y teórica que celebra “un personaje que alza la voz de forma declamatoria”, “poniendo en juego su cuerpo” (Bolte 71).

No obstante, en esta historia colectiva ocuparán el lugar principal los testimonios de las víctimas de las fosas de San Fernando y los de otras cuyas realidades, también próximas, están vinculadas a zonas igualmente afectadas por la narcoviolen- cia. En la segunda sección (“¿Es esto lo que queda de los nuestros?” 30–60) el texto introduce una serie de espacios, localizados en la región tamaulipeca (Reynosa) y otras zonas del país (Querétaro, Guerrero, Chihuahua o Nuevo León), que conforman en su totalidad una de las múltiples cartografías de la muerte por las que el crimen organizado extiende su dominio. Situados entre fronteras de ciudades y países o en enclaves limítrofes como solares vacíos, barrancos, ríos, faldas de cerros o cunetas, estos emplazamientos se convierten en las fosas clandestinas en las que aparecen los cuerpos desaparecidos (Llorente): “*Amealco, Querétaro. 15 de febrero. Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre Guanajuato y Querétaro*” (Uribe, *Antígona* 38).

Tal y como se refleja en la pieza, las víctimas suelen ser personas en situación de pobreza —habitantes de zonas periféricas o rurales— que, ante la falta de opciones, deben desplazarse para trabajar o migrantes provenientes de Centroamérica que, frente a las agresivas políticas internacionales de securitización de las fronteras, buscan rutas alternativas, usualmente mortales, de cruzar México para llegar a Estados Unidos. En el marco ficcional, Tadeo actúa de epitome de quienes han sido acorralados por la violencia privatizada de los ejércitos de la industria del narcotráfico (Varela Huertas, “Capitalismo” 104): “*Se dedicaba a la compra-venta de automóviles. Era común que viajara a Matamoros para comprar vehículos que después vendía en otras ciudades del país. Así se ganaba la vida Tadeo*” (Uribe, *Antígona* 47).

La extorsión, el secuestro, la tortura, la ejecución arbitraria, el tráfico de personas, la explotación sexual o el sicariato forzado son la clase de daños a la que se exponen quienes se desplazan por México, considerado el país más violento del mundo para las personas migrantes en los años circundantes a la escritura de la obra, con más de 20 mil secuestros por año, alrededor de 72 mil y 120 mil desapariciones y más de 40 mil cuerpos sin identificar en morgues públicas (Varela Huertas, “Capitalismo” 106). En un gesto deliberadamente político, *Antígona González* coloca en el centro discursivo aquellas voces que experimentan en primera persona el total desamparo al que están sometidas como consecuencia de la “impunidad organizada” que reina en el país, la cual les impide denunciar su situación ante el peligro de ser asesinadas (Varela Huertas, “Capitalismo” 105): “Ellos insisten en que estás vivo porque los enceguece el miedo. Ellos repiten y repiten que vas a aparecer cualquier día de estos, pero cuando callan los rasga el miedo” (Uribe, *Antígona* 24).

Numerosos estudios (Alicino; Cantarello; Millán, entre otros) han señalado la responsabilidad principal que el Estado posee en estos hechos. La carencia de un apoyo

a una “imposibilidad de obtener una información” y a la evocación de “un antecedente que no se explicita” (39), de modo que se enfatiza esa carencia de datos propia de un contexto donde reina la impunidad frente al ejercicio de la violencia.

legislativo, la articulación del silencio institucional, la permisividad o, en último término, el establecimiento directo de una complicidad entre las autoridades y el crimen organizado demuestran la desintegración del contrato social entre el gobierno y una parte concreta de la ciudadanía (Williams 5). Judith Butler denomina “precaridad” (*precarity*) a esta realidad en la que poblaciones específicas carecen de “falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte” (*Dar cuenta* 46). A diferencia de la “precariedad” (*precariousness*), estado constitutivo de los seres humanos, la “precaridad” constituye una forma de distribución desigual de reparto, “políticamente inducida”, que se activa a través de las normas y las organizaciones sociopolíticas, “sistemas de significaciones” desarrollados a lo largo del tiempo, los cuales, en su reiteración, conforman aquellos marcos contenedores de las condiciones legítimas de sociabilidad en cada cultura (Butler, *Dar cuenta* 41).

Según la teórica, estos marcos intervienen en la producción, en la regulación y en el reparto diferencial del reconocimiento en las comunidades: “establecen de antemano qué tipo de vida será merecedor de vivirse, de conservarse y de ser objeto de duelo. Tales visiones de las vidas impregnan y justifican implícitamente la guerra contemporánea” (Butler, *Dar cuenta* 84). La pieza de Uribe arroja luz precisamente sobre algunas de las formas que esa precaridad adquiere en el espacio mexicano y cómo esta afecta en particular a las personas migrantes o que carecen de recursos, las cuales se hallan “en grave peligro de enfermedad, pobreza, hambre, desplazamiento”, además del padecimiento de la violencia “sin ninguna protección” (Butler, *Dar cuenta* 47): “[*El cuerpo de Polínicos pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes.*]” (Uribe, *Antígona* 67).

Este registro documental desvela entonces la existencia del mayor grado de exposición de aquellas a los diferentes mecanismos sociales, políticos, económicos y jurídicos responsables de la producción masiva de la privación material y la inseguridad. Mediante la superposición constante de la cotidianidad ficcional de la protagonista y las experiencias reales de las personas afectadas por este tipo de daño, el texto genera un diálogo plural, abierto e inconcluso que buscará, al tiempo, “desmontar la maquinaria del horror” (Millán 76): “Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. . . . No acaparó la atención de ninguna audiencia” (Uribe, *Antígona* 20); “¿*Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?*” (Uribe, *Antígona* 78).

En una dirección similar a la señalada por Butler, Zygmunt Bauman analiza precisamente cómo las circunstancias de pobreza o desplazamiento forzado han sido recodificadas en las sociedades actuales como identidades “desechables” en el marco de un sistema neoliberal, en virtud de cuya lógica de acumulación no tienen cabida las personas sin recursos. En su interior estas son tratadas como “víctimas colaterales” (Bauman 26) del progreso económico y expulsadas a los márgenes sociales debido a su incapacidad de contribuir al juego único del consumo.

De acuerdo con el sociólogo, la incertidumbre o la vulnerabilidad generadas “por la lógica del libre mercado” han sido redefinidas como una cuestión privada, de forma que deben ser los individuos con sus recursos —y no el Estado— los que hagan frente a dichas condiciones: se espera que estos busquen soluciones biográficas a

contradicciones sistémicas y se “criminaliza” a los que fracasan en el intento (Bauman 72). Esta residualidad, o la precaridad de la que alerta Butler, vendrían a explicar la impunidad y el silencio epistémico que rodea al ejercicio de la violencia sobre los sujetos recogidos en la obra y el desamparo institucional que padecen: “Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro” (Uribe, *Antígona* 63); “Cada año se venían a trabajar un mes y medio. Luego volvían y traían dinerito. Oímos que andaban secuestrando autobuses, pero no medimos el peligro” (Uribe, *Antígona* 88).

Los orígenes de este mecanismo de reificación identitaria se remontarían, según apunta Michel Foucault (83), a la instauración de los regímenes disciplinarios (siglo diecinueve) en los que el poder adopta un esquema productivo (“biopolítica”) basado en su organización sobre la vida. Esta forma de regulación abandona el modelo prohibitivo y encuentra su dinámica en la articulación de dispositivos encargados de naturalizar o patologizar identidades a nivel social. En una línea teórica contigua, Achille Mbembe actualiza este planteamiento y define el poder contemporáneo como una soberanía sobre la muerte (“necropolítica”) que determina, “quién puede vivir o quién debe morir” (19), conservando la misma lógica estigmatizadora de la biopolítica.

La empresa de la necropolítica conduciría, siguiendo a Emmelhainz, a la justificación como “medida de seguridad” de una cosificación o destrucción de los cuerpos considerados “desechables desde el punto de vista de la economía política” (163). En este sentido, la guerra contra el crimen organizado en México respondería a la presencia de un necropoder que perseguiría “la desestabilización del país por medio del paramilitarismo” con el propósito de ordenar el territorio en base a diversos intereses nacionales y transnacionales “bajo formas de violencia de Estado” (Emmelhainz 163). El borrado institucional, la revictimización mediática, la aleatoriedad de las detenciones, la amenaza a las familias de las víctimas o el exilio forzado son algunas de las prácticas de muerte que se dan en el interior del contexto referenciado por *Antígona González*. Su tejido textual alerta de la relación entre el ejercicio de la necropolítica y un entramado de colusión que compromete a los actores del narcotráfico, los cuerpos de seguridad y defensa estatales, al sistema judicial y a los medios de comunicación: “Cuando con vanagloria [los noticieros] anuncian la captura o muerte de ‘civiles armados’, yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres . . . de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón” (Uribe, *Antígona* 35).

En un escenario donde la vida posee un valor diferencial, la principal agencia ejercida por *Antígona González* es, siguiendo a Williams, “to reveal the devastation, the loss —both personal and political— and the grief experienced by her community of San Fernando” (6). En la posibilidad de la invocación común de una falta y un dolor compartidos (Cruz Arzabal, “Escritura”) reside la oportunidad de impulsar un ejercicio ético de corresponsabilidad y de cuidado, pues, como señalan Cabrera García y Aliránguez López, “de no afirmar que las comunidades empobrecidas de la frontera tamaulipeca y los migrantes que por allí tratan de cruzar se encuentran en una posición de *precaridad* extrema”, el duelo común de quienes desaparecieron o fueron asesinados “no podría jamás iniciarse” (53).

CONDOLERSE: CUIDADO, COMUNIDAD Y RESISTENCIA

El horror es “el espectáculo más extremo del poder”, afirma Cristina Rivera Garza (*Dolerse* 11), porque conduce a una parálisis radical y a la desarticulación del lenguaje: “los horrorizados miran, y aun mirando fijamente, o precisamente por mirar fijamente, no pueden hacer nada” (*Dolerse* 16), ni tan siquiera definir sus vivencias. En el lado opuesto, en cambio, “está el dolor” y las formas en que este posibilita “articular una experiencia inenarrable como una crítica intrínseca a las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia” (*Dolerse* 15). La escritura de *Antígona González* se funda en el epicentro mismo de ese dolor, la fragmentariedad de un lenguaje tartamudo, roto, hecho de recortes, agujeros y pedazos (Bolte; Cruz Arzabal) abre precisamente el camino a la posibilidad expresiva que ese deja abierto y, con ello, a la oportunidad de repensar colectivamente “la problemática situación que se vive actualmente en México” (Rodríguez 3): “Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropol. Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte. Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar” (Uribe, *Antígona* 73).

Esa preocupación por generar un espacio donde las realidades de las personas minorizadas y violentadas ocupen su lugar se alinea con el propósito de una “ética del cuidado” basada, en palabras de Gilligan, “in voice and relationships, in the importance of everyone having a voice, being listened to carefully (in their own right and on their own terms) and heard with respect” (“Entrevista” párr. 4); así como en dirigir la atención a la necesidad de establecer una receptividad en las relaciones y en el coste que supone perder la conexión con la otredad. En el contexto de la protagonista, la renuncia, la resignación o el cese del esfuerzo ético por crear esa plataforma conjunta de enunciación, que además interpela a quien se acerca a leer la pieza, conduciría a la desintegración y al olvido de la comunidad: “Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” (Uribe, *Antígona* 95).

La creación de un espacio discursivo donde confluyen colectivamente los testimonios de personas subalternas, precarizadas, codificadas socialmente en una suerte de marginalidad radical, genera una fisura en esa narrativa oficial que señala, revictimiza y silencia sistemáticamente sus pérdidas, volviendo perdurable el olvido e imposible la reparación del daño. De esta forma la agencia se torna posible: “Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien” (Uribe, *Antígona* 16). Esa capacidad de nombrarse y reconocerse en las afueras como miembros de una comunidad de dolientes, cuyo derecho a la palabra y al duelo han sido públicamente negados, refleja el poder político que posee la figura de Antígona para mostrar, en palabras de Butler, cuáles son “los límites de la representación y la representatividad” (*El grito* 16) en los marcos sociales: “: *Quienquiera que ella sea . . . se la deja al margen por la guerra*” (Uribe, *Antígona* 55).

Esta fuerza subversiva que posee el duelo público resulta indisociable de la concepción, planteada por la filósofa, de la fragilidad como esa condición ontológica relacional que preexiste y liga a los seres humanos. Recordemos que al principio de

la pieza la protagonista se moviliza éticamente frente a la presencia del daño ajeno, es decir, en virtud de esa precariedad vinculante que se manifiesta en una corporeidad quebrada y expuesta. El hecho de que esa vulnerabilidad primordial esté presente en experiencias que afectan a la totalidad de los sujetos, como el dolor por la falta o la pérdida, permite pensar en ellas como “forma[s] intrínseca[s] a la política que constituye[n] a la comunidad como tal y reduce su mudez” (Cabrera García y Aliránguez López 50).

Así, el duelo abierto expuesto en *Antígona González* dirige la atención hacia una cuestión de hondo cariz político que resulta determinante en el desarrollo de las democracias, esto es, la existencia de una falla en los marcos de reconocimiento social que afecta a determinadas poblaciones a las cuales se les ha negado el derecho a cuidar y llorar públicamente a sus muertos. En los intersticios entre la vida y la muerte, entre lo real y lo simbólico, entre lo público y lo privado ligará la buscadora tamaulipeca esa multiplicidad testimonial que rehúsa permanecer inmóvil y afirma, desde el nosotros, “*tú me dueles*” (Rivera Garza, *Dolerse* 17). Será entonces en la frontera — en el mismo umbral en que se construye socialmente la otredad anormal y desechable (Planella)— donde la vulnerabilidad haga aflorar su extraordinaria fortaleza: “: *una habitante de la frontera : ese extraño lugar : ella está muerta pero habla : ella no tiene lugar, pero reclama uno desde el discurso*” (Uribe, *Antígona* 27).

El ser liminal de Antígona González se funda entonces en el reconocimiento mutuo de una *precaridad* compartida y en la generación de un testimonio comunal que habla, más que de un proceso alrededor de la pérdida, sobre la imposibilidad traumática de realizarlo ante la prolongación indeterminada de la ausencia del ser querido y, al tiempo, sobre el potencial ético de mostrar esa realidad trágica: “*Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado, mejor lo hubieran dejado muerto, porque al menos sabría yo dónde quedó, dónde llorarle, dónde rezar*” (Uribe, *Antígona* 19). Tal y como asevera Cruz Arzabal, el libro “no puede enterrar los cuerpos, pero sí hacer presente el espectro siempre diferido del [cuerpo] desaparecido, la insistencia de la memoria a pesar de la injusticia” (“*Necroescrituras fantológicas*” 78).

Paralelamente, si persistimos en la tarea de ahondar en los rasgos que configuran la lengua doliente de la Antígona tamaulipeca, es posible advertir la aparición de otra característica definitoria: el reconocimiento del carácter insustituible del ser humano. A lo largo de la pieza, los nombres adquieren una importancia trascendental, de modo que se ocultan en medio del terror, se proclaman y se rastrean, o se hace hincapié en la desesperación frente a su desconocimiento y a su olvido, como si al perderse se diluyera también la identidad y la memoria de la persona portadora: “*Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano*” (Uribe, *Antígona* 13); “*Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen . . . porque tienen miedo*” (Uribe, *Antígona* 24); “*No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido*” (Uribe, *Antígona* 63).

Desprovisto de un significado concreto, el nombre propio encuentra su única función en la llamada, pero es justamente esa la que pareciera abrir, como señala Byung-Chul Han, “el acceso a la esencia del ser; como si el nombramiento y la interpelación . . . fueran los únicos que aciertan a dar con su esencia” (166). Dicho de otro modo, en la ausencia de todo significado aprehensible reside la posibilidad

de que se llame por el nombre, es lo que funda “su sentido interpelante” (Han 166) y lo que vuelve visible la singularidad del ser. La relevancia que el nombrar cobra en la obra da cuenta de la presencia de una irremplazabilidad existencial, es decir, de una singularidad radical que escapa a cualquier intento por asirla. Insistir en el nombre supone entonces mostrar —y hacer frente a— la violencia que pretende eliminar su marca de historicidad y el borrado íntegro de la persona. El nombre de quien desaparece vendría así a encarnar el cuerpo ausente, lo cual “constituye un *ethos* frente a los sucesos criminales de la realidad no como hechos autónomos, sino como acciones que generan víctimas” singulares (Cruz Arzabal, “Escritura” 324–25).

En un contexto necropolítico nombrar implica entonces cuidar, proteger el carácter insustituible de un otro con quien se está primordialmente vinculado, pero cuya experiencia y dolor no es posible comprender en su totalidad. Este reconocimiento conduciría a asumir que la relacionabilidad humana está atravesada por la incertidumbre de no poder aprehender la alteridad y de acoger nuevamente esa vulnerabilidad constitutiva que nos convierte en seres expuestos a lo desconocido (Butler, *Vida precaria*). Alineada con esta ética del nombre propio, la voz de Antígona González interpela en lugar de asimilar, acompaña antes que dirigir y escucha sin hablar por. Su lengua parte de esa desposesión relacional a la que da paso la toma de conciencia de la propia herida en el desgarramiento y la pérdida irreparable del sujeto otro: “Así que me voy con el estómago vacío al trabajo y mientras conduzco pienso en todos los huecos, en todas las ausencias que nadie nota y están ahí” (Uribe, *Antígona* 52).

Uribe escribe vuelta hacia la muerte (Han) y crea una gramática colectiva donde el yo se entrelaza con la otredad y toma conciencia de su interdependencia (Gilligan). Esta lengua habrá de idear vías alternativas para hacerse inteligible por entre los recovecos de un discurso cuyo sentido ha quedado fracturado por la violencia y el trauma de una pérdida no reconocida (Bolte; Rivera Garza, *Dolerse*). Y es que, a diferencia del drama sofocleo, la tragedia, consumada de antemano, reposa en el desconocimiento del paradero del cuerpo del ser querido y, consecuentemente, en la indeterminación del espacio simbólico ocupado por las personas en falta, las cuales se sitúan en una suerte de limbo entre la vida y la muerte: “*Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra*” (Uribe, *Antígona* 36).

El sueño, la memoria, la cotidianidad, el delirio, la intimidad, el desorden, la reiteración, o la fragmentación dan forma a la materia de la que se valdrá Antígona González para articular la polifonía de un parlamento que pone el énfasis en la importancia trascendental de establecer vínculos y redes de cuidado mutuo ante la injusticia y el dolor por esa ausencia sin atender. En este sentido una ética del cuidado se transforma en una ética de la muerte en *Antígona González*. En la articulación de este discurso comunal, el diálogo íntimo que la protagonista entabla con el hermano desaparecido vehiculará la experiencia de las demás víctimas.

Su expresión acogerá sentimientos de una coexistencia aparentemente paradójica: la angustia por el cuerpo perdido, la esperanza ambivalente de hallarlo con o sin vida, el miedo a la búsqueda y sus consecuencias, la parálisis, la ira o la necesidad de no guardar silencio. La verbalización de ese sentir fronterizo permitirá, no obs-

tante, activar un espacio-tiempo que funda una suerte de realidad espectral, paralela al orden logocéntrico, y asegura el mantenimiento de la comunicación en la ausencia con el ser querido, así como la protección de su memoria: “Otras noches te sueño de niño, en el río, junto a los sabinos. Sueño ese rumor del agua sobre las piedras” (Uribe, *Antígona* 40); “Mamá solía llevarnos con frecuencia en el verano . . .” (Uribe, *Antígona* 41).

Gracias a la elaboración de una lengua apegada a la vulnerabilidad, el cuidado y la pérdida *Antígona González* traslada al ámbito de lo público formas de expresar y sentir que han sido feminizadas y relegadas cultural e históricamente a una esfera privada y políticamente invisible. En este sentido es posible afirmar, con Gilligan y Cavarero (“Inclinaciones”), que el texto pone en cuestión ese modelo onto-epistemológico, fundamentado en el ideal de un sujeto soberano y en un sistema de clasificación jerárquico y patriarcal, en virtud del cual existen determinadas cualidades privilegiadas que se identifican con lo masculino (la razón, la autonomía, lo político o lo universal) frente a otras que se estigmatizan y se vinculan a lo femenino. La apuesta por un habla que pone en el centro la dimensión frágil, relacional y experiencial de la condición humana y convoca en un mismo espacio enunciativo las voces de personas que comparten el mismo horror sugiere que es posible idear formas de agencia no violentas basadas en la creación de lugares seguros —reales o simbólicos— desde los que la comunidad pueda poner nombre a su pérdida, organizar redes de apoyo y reclamar justicia ante el desamparo institucional.

La apropiación de la invocación sofoclea que superpone las leyes del amor a las del odio es una muestra significativa de ese anhelo por generar maneras de resistir que antepongan la construcción al ansia de alimentar la rueda de la violencia y, con ello, que desactiven esa lógica, de corte belicista y patriarcal, que reduce los conflictos a la ecuación víctimas/victimarios: “No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos . . . y que los corruptos, los que nos venden . . . pudieran estar . . . en los zapatos de todas sus víctimas . . . Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo” (Uribe, *Antígona* 59). La polarización entre personas buenas o malas es así sustituida, señala Cantarello (176), por el objetivo trascendental de recuperar los cuerpos desaparecidos.

En la tercera y última parte de la pieza, la protagonista llega por fin a la morgue de San Fernando. Nuevamente, gracias a la fusión del plano ficcional y real, cobrarán fuerza los testimonios de las familias que se desplazaron hasta allí con el deseo doloroso de recuperar a sus seres queridos tras el hallazgo de las fosas (“*Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres, que era una probabilidad*” Uribe, *Antígona* 63). La superposición de estos y la voz de la protagonista como reacción ante una serie de preguntas, las cuales buscan emular la frialdad de los interrogatorios oficiales,⁷ dan forma a un coro fronterizo que se niega a quedar inerte frente a un nuevo Creonte que es “ese silencio amordazándolo todo” (Uribe, *Antígona* 65): “Vine a San Fernando a buscar a mi hermano. Vine a San Fernando a buscar a mi padre . . . Vine a San Fernando a buscar a mi hijo. Vine con los demás por los cuerpos de los

⁷ Estas son extraídas del poema “Muerte” de Harold Pinter.

nuestros” (Uribe, *Antígona* 64). Tejedora de una comunidad escritural de dolientes, esta Antígona rota seguirá luchando, con la mitad que resta de su corazón (Uribe, *Antígona* 55), por el derecho a recuperar los cuerpos perdidos mientras nos interpela con la fuerza mítica de su grito a reescribir nuestro papel en esta historia: “¿Me ayudarás a enterrar el cadáver?” (Uribe, *Antígona* 101).

A través del diálogo interdisciplinar propuesto y al contacto con las diversas fuentes críticas, hemos observado cómo la colectivización de su voz traza un puente ético que le permite conectar con una vulnerabilidad y una interdependencia ontológicas, primordiales. Las experiencias radicales de la violencia, la pérdida y el dolor por la ausencia no resuelta atravesarán y definirán el clamor polifónico de la protagonista. Su tejido escritural desvela la existencia de una guerra no oficial que ha comprometido a agentes del crimen organizado y actores estatales en múltiples zonas de México. En este marco, la obra arroja luz sobre la presencia de numerosos mecanismos en virtud de los cuales las personas migrantes y en situación de pobreza están más expuestas a padecer un daño arbitrario, de forma que el valor de sus vidas se ha perdido, así como su derecho al duelo público. Expulsada a los márgenes políticos y habitante de un umbral entre la vida y la muerte, la subjetividad poética encarnada por la buscadora tamaulipeca logra, no obstante, edificar un espacio discursivo donde las víctimas son capaces de enunciarse, nombrar su dolor y seguir reclamando justicia.

La conciliación de sentimientos paradójicos en torno a la experiencia traumática, el reconocimiento de la condición precaria del ser, la voluntad de crear un archivo extraoficial común e idear redes de solidaridad frente al desamparo político hace posible que pensemos en *Antígona González* como un *texto de cuidado*. La visión ética que subyace a la estética conceptualista que atraviesa la pieza se deshace del modelo humano basado en la soberanía y la separación de la otredad y apela a otro que insiste en la presencia de la vulnerabilidad, la restitución de vínculos y en el ejercicio de una resistencia no violenta frente al horror. Antígona González, corifeo incesante de un grupo inasible de sufrientes, seguirá clamando el tiempo necesario por el derecho a recuperar a su hermano, pues sin cuerpo “no hay remanso”, ni “paz posible” (Uribe, *Antígona* 99).

OBRAS CITADAS

- Aguilera López, Jorge y Eva Castañeda Barrera. “La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético”. *América sin nombre*, coordinado por Alejandro Higashi e Ignacio Ballester, núm. 23, 2018, pp. 85–96, doi: 10.14198/AMESN.2018.23.06.
- Alicino, Laura. “El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescritura en *Antígona González* de Sara Uribe”. *Rassegna Iberistica*, vol. 43, núm. 114, 2020, pp. 321–40, doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2020/114/005.
- Amarelo, Inés. “Desapariciones en México, la crisis que nunca termina”. *Naiz*, 5 sep. 2022, www.naiz.eus/eu/info/noticia/20220830/desapariciones-en-mexico-la-crisis-que-nunca-termina.

- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano, Espasa, 2013.
- Bolte, Rike. “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. ‘Manca’ de Juana Adcock y ‘Antígona González’ de Sara Uribe”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, núm. 7, 2017, pp. 59–79, doi.org/10.13130/2240-5437/9373.
- Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo*. Traducido por Horacio Pons, Amorrortu, 2009.
- . *El grito de Antígona*. Traducido por Esther Oliver, El Roure Editorial, 2001.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo, Paidós, 2010.
- . “Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación”. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, editado por Begoña Sáez Tajafuerce, Icaria, 2014, pp. 47–80.
- Cabrera García, Elisa y Miguel Aliránguez López. “Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en ‘Antígona González’”. *Impossibilia, Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 18, 2019, pp. 36–65, digibug.ugr.es/handle/10481/62277.
- Cantarello, Matteo. “Writting about Crime in Absentia: The Case of Sara Uribe’s ‘Antígona González’”. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 12, núm. 1, 2020, pp. 161–82, doi:10.6092/issn.2036-0967/11337.
- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Traducido por Salvador Agra, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- . “Inclinaciones desequilibradas”. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, editado por Begoña Sáez Tajafuerce, Icaria, 2014, pp. 17–38.
- Cruz Arzabal, Roberto. “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en ‘Antígona González’ de Sara Uribe”. *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, coordinado por Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra, Bonilla Artigas Editoras, 2015, pp. 315–36.
- . “Necroescrituras fantológicas: espectros y materialidad en Antígona González y Sodomía de la Nueva España”. *iMex. México Interdisciplinario*, vol. 8, núm. 16, 2019, pp. 68–83, doi: 10.23692/iMex.16.5.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, Pre-textos, 2014.
- Diéguez Caballero, Ileana. “El cuerpo roto/alegorías de lo informe”. *Revista do LUME. Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-UNICAMP*, núm. 2, 2021, pp. 1–15, ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/100.
- Donne, John. “Ningún hombre es una isla, de John Donne”. *Literatura Europea*, s/f, www.literaturaeuropea.es/antologias/a100-poemas/isla/.
- Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. Paradiso, 2016.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guinazú, Siglo veintiuno editores, 1977.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Developments*. 2a ed., Harvard UP, 1993.
- . Entrevista por Webteam. *Ethics of Care*, 21 jun. 2011, ethicsofcare.org/carol-gilligan/. Acceso 20 abr. 2023.
- Han, Byung-Chul. *Caras de la muerte. Investigaciones filosóficas sobre la muerte*. Traducido por Alberto Ciria, Herder, 2020.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas posautónomas: otro estado de la escritura”. *Lo que vendrá. Una antología (1963–2013)*, compilado por Ezequiel de Rosso, E-book, Eterna Cadencia, 2021, pp. 311–24.

- Llorente, María Emma. “Dimensiones espaciales en ‘Antígona González’, de Sara Uribe. Hibridismos, marginalidades y transgresiones”. *IBEROAMERICANA. América Latina-España-Portugal*, vol. 21, núm. 77, 2021, pp. 213–35, doi.org/10.18441/ibam.21.2021.77.213–235.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducido por Elizabeth Falomir Archambault, Elisabeth, Melusina [sic], 2011.
- Millán, Mágina. “Desaparición y memoria en ‘Antígona González’ de Sara Uribe”. *Figuras del discurso III. La violencia, el olvido, la memoria*, coordinado por Armando Villegas Contreras, et al., Bonilla Artigas Editores; Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2019, pp. 65–78.
- Pardo Veiras, Jose Luis e Íñigo Arredondo. “Una guerra inventada y 350.000 muertos en México”. *The Washington Post*, 1 feb. 2022, www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/06/14/mexico-guerra-narcotrafico-calderon-homicidios-desaparecidos/.
- Pianacci, Rómulo. *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Losada, 2015.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Sur+ Ediciones, 2015.
- . *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
- Rosen, Jonathan y Roberto Zepeda. “Una década de narcoviolenencia en México: 2006–2016”. *Atlas de la Seguridad y la Defensa de México 2016*. Ediciones de Lirio, 2017, repositorio.colmex.mx/concern/book_chapters/zw12z6074?locale=es.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Sur+ Ediciones, 2012.
- . “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, núm. 7, 2017, pp. 45–58, riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/9372/8859.
- Varela Huertas, Amarela. “Capitalismo caníbal: migraciones, violencia y necropolítica en Mesoamérica”. *América Latina en movimiento. Migraciones, límites a la movilidad y sus desbordamientos*, coordinado por Blanca Cordero, et al., Universidad Autónoma de la Ciudad de México; Tinta Limón; Traficantes de sueños, 2019, pp. 125–57.
- . “Las masacres de migrantes en San Fernando y Cadeyreta: dos ejemplos de gubernamentalidad necropolítica”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 58, 2017, pp. 131–48, dx.doi.org/10.17141/iconos.58.2017.2486.
- Willers, Susanne. “Migración, trabajo y subjetividad: las experiencias de mujeres centroamericanas en tránsito por México”. *Latina en movimiento. Migraciones, límites a la movilidad y sus desbordamientos*, coordinado por Blanca Cordero, et al., Universidad Autónoma de la Ciudad de México; Tinta Limón; Traficantes de sueños, 2019, pp. 125–57.
- Williams, Tamara R. “Wounded Nation, Voided State: Sara Uribe’s ‘Antígona González’”. *Romance Notes*, vol. 57, núm. 1, 2017, pp. 3–14, www.jstor.org/stable/90012882.
- Zamudio Rodríguez, Luz Elena. “El amor vivificante de ‘Antígona González’, de Sara Uribe”. *Romance Notes*, vol. 54, 2014, pp. 35–43, doi.org/10.1353/rmc.2014.0078.