

# *Antígona González*: la perpetua construcción de la memoria colectiva

## *Antígona González*: The Never-Ending Construction of Collective Memory

**Carolyn Wolfenzon Niego**

Bowdoin College, Brunswick, Estados Unidos de Norteamérica

Contacto: [cwolfenz@bowdoin.edu](mailto:cwolfenz@bowdoin.edu)

<https://orcid.org/0000-0002-0156-6191>

### RESUMEN

*Antígona González* es una obra de teatro o poema dramático compuesta por un conjunto de textos. El libro funciona como una memoria colectiva que es creada y recreada constantemente. La libertad de adaptación de sus puestas en escena (en danza moderna y teatro) puede interpretarse en sí misma como lazos de memoria en perpetua construcción. La obra está escrita como un pastiche —una acumulación de textos— que incluyen los testimonios de diversas personas afectadas por la violencia, noticias publicadas en diarios y blogs de internet. Todos suman retazos a esta innovadora obra de teatro que se va componiendo y recomponiendo como si fuera un collage vivo. *Antígona González* es una obra distinta por cómo construye la memoria colectiva a través de reactualizaciones y mediaciones que incorporan las voces de los silenciados e invocan a la acción del lector o espectador. Su objetivo es empoderar al ciudadano de a pie y hacer que la matanza y desaparición de personas en México no se olvide.

**Palabras clave:** Fantasma; Sara Uribe; Antígona González; Pastiche; Representación; Desaparecidos; México

### ABSTRACT

*Antígona González* is a theatrical work or a dramatic poem made up of a collection of texts. The book functions as a collective memory that is constantly created and re-created. The freedom in which the theatrical scenes are altered (in modern dance and theatre) can be interpreted as if they were memories in perpetual construction. The work is written as a pastiche —an accumulation of texts— that include testimonies of a diverse population affected by violence, as well as news stories and online blog posts. Each of these items add their own snippets to this innovative theatrical work that continues to compose itself and recompose itself as if it were a living collage. *Antígona González* is a unique work because of the way in which it constructs a collective memory through the constant updates and remediations which, in turn, incorporate the voices of those who have been silenced. In turn, it demands the action of the reader or the spectator. Its objective is to empower and embolden the viewer to rise up and make it such that the killings and the disappearances of Mexicans are never forgotten.

**Keywords:** Ghost; Sara Uribe; Antigone González; Pastiche; Representation; Missing; Mexico

## 1. Introducción

*Antígona González* (2012), la obra teatral de la mexicana Sara Uribe, no es simplemente una obra teatral ni es simplemente de Sara Uribe. Es un texto hecho de decenas de otros textos, que parte de la tragedia clásica de Sófocles para luego recurrir a otras versiones latinoamericanas de *Antígona*, y a testimonios fragmentarios, pasajes tomados de blogs y otras publicaciones *online*, noticias recortadas de la prensa, y en ocasiones, incluso, textos que a su vez remiten a otros o que citan otros. Es, por otro lado, una pieza que ha sido distribuida en documentos en formato PDF, colocada en internet, tomada y retomada por quienquiera, montada más de una vez en versiones que añaden y quitan o yuxtaponen nuevos elementos: es una obra viva, que a pesar de originarse en la autora, que le dio su forma y su estructura supérstite, también la abrió, desde un principio, no solo a la coautoría, sino a la autoría colectiva y coral, tratando de que ese germen formal reflejara el carácter colectivo del tema que trata: la atrocidad de la violencia mexicana y, en particular, el horror de las desapariciones.

La crítica suele subrayar su carácter colectivo y su naturaleza de *collage* o de bricolaje, rehuyendo un poco la posibilidad de llamarla pastiche, quizá debido a que las definiciones más influyentes de pastiche en el último medio siglo, al menos desde Fredric Jameson, le dan al concepto un cierto tinte negativo: Jameson, recordemos, menciona el pastiche como uno de los cinco síntomas clave de la obra de arte posmoderna. Los otros cuatro síntomas que enumera son la falta de profundidad del imaginario, que se queda en búsquedas superficiales; la formulación de un nuevo tono emocional que Jameson (en *Postmodernism*) llama lo “sublime histérico”; la dependencia de la tecnología; y una mutación del espacio construido, que dicho autor identifica como un mapeo cognitivo que se queda en lo individual y desconoce lo comunitario (Jameson, 2000, p. 54). Dado que Jameson describe y define el posmodernismo como una suerte de enfermedad, que es el efecto del capitalismo tardío en la cultura (por eso llama “síntomas” a sus características), su propia definición de pastiche es igualmente negativa: una técnica o una retórica (o una estética) que, al tijeartear fragmentos de discursos, textos y piezas de arte ajenos y de distintas épocas, debilita la historicidad de cualquier tema que trate y además debilita la relación

entre el individuo y la historia (Jameson, 2000, p. 54). Más aún, Jameson (en *The Cultural Turn*) supone que el pastiche crea una “parodia vacía” (“*blank parody*”) de los textos que introduce en sí mismo, y canibaliza su forma y su sentido originales (Jameson, 2000, p. 5).

Es importante notar, sin embargo, dos cosas. La primera es que Jameson dice todo lo anterior en referencia al arte posmoderno y su relación con el arte moderno. Allí donde este último se afirmaba en “la invención de un estilo personal”, el arte posmoderno, por contraste, emerge de la muerte de ese estilo y requiere del pastiche como una imitación del estilo muerto, que subraya su muerte (Jameson, 2000, p. 114). La obra de Uribe no intenta de ninguna manera introducirse en la disputa de la originalidad de los estilos personales (en verdad, quiere subrayar el carácter no individual del texto) y, por otro lado, la inmensa mayoría de los textos que incorpora no son textos literarios, sino de otra índole. La segunda es que la condena implícita en la definición de Jameson no tiene que asumirse ni como cierta ni como definitiva y ni siquiera es necesario prestar atención a la intención de Jameson para recuperar, nosotros, la idea de pastiche en un sentido muy distinto, incluso si preservamos sus observaciones más agudas. Por ejemplo, es posible releer a Jameson desde Benjamin, teniendo en mente lo que este escribió, en su tratado sobre los *Trauerspiel*, sobre la figura del alegorista: el artista que obliga a leer todo texto a través de otro o de otros, el artista que confisca imágenes para convertirlas en algo más: en el caso de Uribe, la dramaturga que echa a andar un mecanismo que transforma una multitud de reclamos individuales en un reclamo colectivo: “el movimiento de la historia a la naturaleza es la base de la alegoría” (Benjamin, 2016, p. 182). Si recordamos uno de los “síntomas” de lo posmoderno en Jameson, el del arte posmoderno como una construcción que debilita la historicidad de sus asuntos y debilita la relación entre individuo e historia, veremos, a la luz de Benjamin, que es posible entender la obra de Uribe como exactamente lo contrario: un cuerpo textual que recoloca al individuo en la historia, al hacer de su tragedia personal, que respeta, parte de una tragedia colectiva, que visibiliza. En efecto, es posible describir *Antígona González* como un pastiche que ejecuta todas las operaciones contrarias a las descritas por Jameson: no se detiene en búsquedas superficiales, sino que hurga en las

dimensiones históricas de la violencia mexicana; no formula como “nuevo tono emocional” la historia, sino el duelo; no depende de la tecnología, sino que la usa para expandir su sentido; y lejos de reducir el mapa cognitivo a lo individual, lo expande a lo comunitario<sup>1</sup>. Pastiche, entonces, pero no ese pastiche que Jameson ve como síntoma del arte producido por el capitalismo tardío, sino pastiche que apunta agudamente hacia los síntomas de otra enfermedad: la violencia política, la violencia de la historia.

La crítica utiliza el concepto teórico de "desapropiación" que Cristina Rivera Garza propone en *Los muertos indóciles* para aludir a este proceso de escritura que concluye en un pastiche: “se trata de mover textos existentes de un soporte a otro” (2013, p. 28) y “tomar un fragmento de un texto, desmontarlo del contexto en el que y para el que había sido generado, y reensamblarlo en una nueva máquina escritural” —explica Uribe— y agrega: “se trata de confeccionar un nuevo todo que tuviese en sus costuras pedazos de otros todos” (2017, p. 53). Elisa Cabrera y Miguel Alirangues (2019) consideran que este proceso de escritura reafirma lo colectivo: “los textos que la curadora utiliza son *expropiados* de su autor y se sumergen en un nuevo espacio de voces literarias que transforman su significado de origen” (p. 44). Para incidir aún más en el proceso comunitario de construcción de memoria que ejemplifica esta obra, es interesante cómo el mito griego de Antígona, que es en esencia atemporal, es desterritorializado en el caso mexicano, precisamente por la reutilización del cuerpo de Antígona “y del significado de su (re)utilización en la recontextualización mexicana proporcionada por Sara Uribe (Alicino, 2020, p. 324). La Antígona de Uribe tiene un poco de las características de otras Antígonas latinoamericanas — la de *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, la de *Padreida das Almas* de Jorge Andrade, la de *La Pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez—: ella es en sí misma un pastiche o *collage* de las otras Antígonas latinoamericanas.

El propósito de este constante juego de reapropiaciones o de este pastiche que es *Antígona González* —para usar los términos teóricos de Cristina Rivera Garza que emplean Bolte (2017), Alicino (2020), así como Cabrera y Alirangues (2019) en sus análisis textuales—, se logra no solo a través de la yuxtaposición de textos, sino que además *Antígona González* es producto de

plataformas colectivas como el blog *Menos días aquí* y del “Conteo de muertos” donde la población civil se organizó para contar las muertes por violencia que ocurrían en el país centroamericano y que no aparecían en los medios oficiales<sup>2</sup>. Uribe explica que:

Esta plataforma colectiva está constituida a partir del trabajo voluntario y, en muchos de los casos, anónimo de ciudadanos que aportan su tiempo, una semana de sus vidas para ser exactos. Una semana en la que cada tarde, a partir de las 6, se dedican a buscar en los periódicos en línea cada una de las muertes violentas ocurridas en el país ese día. (Uribe, 2017, p. 48)

*Antígona González* pone en primer plano la violencia en México y la desaparición de personas en medio de la guerra contra el narcotráfico que empezó oficialmente el presidente Felipe Calderón en 2006, cuando además se acrecentaron las políticas económicas neoliberales impulsadas por los últimos gobiernos, lo que empeoró las condiciones de vida. En “Writing about Crime in Absentia: The Case of Sara Uribe’s *Antígona González*”, Matteo Cantarello (2020) argumenta que esta obra puede leerse como una “narconarrativa” pero que, a diferencia de los textos que suelen ser estudiados por la “narcocultura”, esta se centra en el cuerpo ausente. “Sara Uribe’s *Antígona González* is an example of a counterhegemonic narrative that presents organized crime in a unique way since it centers on the theme of absence” (Cantarello, 2020, p. 165). En tanto narconarrativa, continúa Cantarello, “*Antígona González* emerges from narcoculture production to underscore two features that the glamorization of the *narco* phenomenon systematically ignores: silence and disappearance” (2020, p. 166). Frente a la ausencia de los cuerpos, ante su desaparición, quedan la palabra dicha y la palabra escrita como formas de vinculación: son esos retazos de oraciones los que permiten crear memoria. En este trabajo —como ya lo vengo proponiendo— sostengo que la obra originada por Uribe genera una nueva forma de construir lazos de memoria, a través de participaciones colectivas, experiencias comunes y también mediante la recolección de noticias de los medios de comunicación (que sí pueden ser ironizados, lo cual no implica quitarles su sentido original sino descubrirles uno adicional). *Antígona González* es un texto —o un conjunto de textos—

innovador, en la medida en que hace que la memoria colectiva sea creada y recreada constantemente, y al ser escrita con la técnica de la “desapropiación” genera una actualización constante de su sentido<sup>3</sup>.

El mismo libro, en sus diversas formas, y la libertad de sus constantes puestas en escena pueden interpretarse como lazos de memoria. La obra nos enseña que, en México, pese a la carencia de referentes físicos que actúen como convencionales lugares de memoria (monumentos, plazas públicas, etc.) para recordar a los muertos y a los desaparecidos producto de la guerra contra el narcotráfico, producto de los cárteles del narcotráfico y del Estado mexicano, hay una forma distinta de darles un espacio en la memoria nacional: a través de las remediaciones producidas en otros medios y modos de comunicación, y mediante la recolección de testimonios de los familiares de las víctimas incorporados a la palabra poética (porque el texto original tiene esa forma, que preserva, de su primera fuente griega, la forma de la poesía, que aquí actúa como un punto de convergencia de los demás lenguajes).

En otras palabras, el juego de apropiaciones textuales —librescas o no— que echa a andar Uribe en la escritura que constituye el texto original, lo vuelve un pastiche (asumamos ese término sin culpas) que revela el propio proceso de construcción como uno de constante renovación, lo que establece un paralelo con la indetenible construcción de la memoria: “Antigone story here is more like a framework that is filled in with a mosaic of secondary quotations from a wide variety of sources”, hace notar Kirsten Nigro (2017, p. 74) para luego observar que la estructura de *Antígona González* es como una suerte de cajas chinas:

*Antígona González's* structure of texts within texts, of quotations within quotations, enunciated seemingly disembodied, free-floating voices, is very powerful in the way that it reiterates themes that run throughout the text, including those of the disappeared, of bodies in suspension, waiting to be found, buried and finally put to rest. (2017, p. 76)

Esto es interesante porque supone que *Antígona González* no solo está creada como un pastiche de memorias individuales que hacen de la obra un conjunto

integrado de voces, sino que pone en primer plano el modo en que la memoria se construye, y ese modo evoca muy de cerca el concepto de “remediaciones”, desarrollado por David Bolter y Richard Grusin en *Remediation: Understanding New Media* (1999), y que exploraremos luego.

## 2. Las remediaciones y el proceso activo de creación de una memoria

En su clásico *La memoria colectiva* (cuya primera versión, muchas veces enmendada, data de 1925), Maurice Halbwachs (1992) habla de un viajero que arriba a Londres por primera vez. Nunca antes ha estado en la ciudad, pero lleva en la mente representaciones de lo que verá en ella: libros, pinturas, películas y fotografías le han inculcado imágenes mentales de la urbe donde desembarca. Su inminente experiencia e incluso la memoria que luego guardará de ella están ya intervenidas, prefiguradas, en esos fragmentos de información que son anteriores a la experiencia real. Según afirman Erll y Rigney en la introducción a *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (2009), el ejemplo anecdótico de Halbwachs explica el rol de los medios de comunicación en los procesos de edificación de la memoria cultural:

This passage provides one of the few references in Halbwachs's work to the role of media in the formation of collective memory, his main emphasis being on the way in which individual memory is molded by the specifically social frameworks in which it operates. (2009, p. 11)

Erll y Rigney quieren dar un paso más allá del camino andado por Halbwachs. Su estudio muestra cómo la memoria colectiva no solo está influenciada por los medios masivos de comunicación, sino también por lo que llaman su “remediación”. Bolter y Grusin (1999) definen “remediación” como la cadena de procesos por la cual la información que se somete a una mediación (a la comunicación a través de un medio) suele haber sido previamente sometida a otras: los medios nos hacen creer que estamos cerca de la verdad histórica, pero estamos cada vez alejándonos más de las fuentes primarias, porque vivimos en un mundo en el que tenemos muchas versiones (y más comúnmente reversiones e inversiones) de los acontecimientos históricos pero menos contacto

directo con ellos. En palabras de Bolter y Grusin: “Remediation [is] the mediation of mediation. Each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing each other and this process is integral to media” (1999, p. 53).

El resultado de los procesos de remediación es lo que llaman la “hipermediación”, característica propia de la era actual, una sobreabundancia de conocimientos y desconocimientos interminablemente media-dos. Según Bolter y Grusin (1999), aun los medios de comunicación que claman por transparencia e inmediatez son parte de este circuito de remediaciones. Por otro lado, la memoria cultural, sostienen estos autores, no solo es un estatus pasivo de anticipos recibidos, sino una maquinaria dinámica: los medios no solo permean la forma en que vemos la realidad; además nos prescriben una agenda, nos enseñan a creer que sabemos cuáles son los *lieux de mémoire* relevantes; diseñan una hoja de ruta que luego nosotros usamos como mapa para percibir el mundo. Esos lugares de memoria están también remediados, es decir, atravesados por otras mediaciones. Son eslabones en una cadena de reelaboraciones:

The *dynamics* of cultural memory [...] is closely linked up with the processes of remediation. When we look at the emergences and “life” of memory sites, it becomes clear that these are based on repeated media representations, on a host of remediated versions of the past which “converge and coalesce” into a *lieux de mémoire*, which create, stabilize and consolidate, but then also critically reflect upon and renew these sites<sup>4</sup>. (Erll y Rigney, 2009, p. 5; destacado del original)

En la introducción de *A Companion to Cultural Memory Studies*, Erll sostiene que, en la era digital, la excesiva multiplicación de imágenes y signos mediáticos ha aniquilado la contraposición, establecida por Nora y Halbwachs, entre historia y memoria. En sus estudios seminales sobre el tema, en efecto, Nora y Halbwachs construyen una línea diferencial poco menos que inexpugnable entre memoria e historia. Para Nora, la memoria es un archivo fundamentado en la materialidad de la huella, en el trazo: la visibilidad de la imagen. La aceleración de la historia, producto de la rapidez vital e incluso la fugacidad cotidiana del

siglo veinte, hace crecientemente necesario el registro de cada movimiento, antes de que su entidad se nuble o desaparezca en el olvido. Así, en esa visión optimista de Nora, los monumentos, las plazas, los edificios públicos funcionan como recordatorios, lugares de memoria, en relación con eventos históricos que de otra forma se perderían en el pasado, irrecuperables. De ese modo, la memoria sobrevive, y esa supervivencia es relevante porque permite mantener una cierta referencialidad con el pasado en sociedades que, activas y en constante evolución, corren el peligro de extraviarla. La memoria, entonces, es un acto en el presente. La historia, en cambio, es una reconstrucción problemática e incompleta de lo que ya no está, una representación del pasado. La relación entre historia y memoria es que la segunda nos otorga la posibilidad de mantener viva a la primera; pero no estamos hablando de la memoria como acto volitivo y ejercicio psíquico, sino de su monumentalización, su encarnación en objetos tangibles. Los lugares de memoria son una visibilización escultórica, arquitectónica, de la historia: los primeros son signos de la segunda; como tal, son entidades diferenciadas.

Más recientemente —por ejemplo, en una serie de artículos compilados por la misma Astrid Erll en colaboración con Ansgar Nunning (2010)—, los estudiosos del tema tienden a desdibujar la limpia distinción establecida por Halbwachs y Nora y a definir historia y memoria como nociones inseparablemente conectadas. En palabras de Erll:

One of Halbwachs’s less felicitous legacies is the opposition between history and memory. Halbwachs conceives of the former as abstract, totalizing, and ‘dead’, and of the latter as particular, meaningful and ‘lived’. This polarity, itself a legacy of nineteenth-century historicism and its discontents, was taken up and popularized by Pierre Nora, who also distinguished polemically between history and memory and positions his *lieux de mémoire* in between. Studies on “History vs. Memory” are usually loaded with emotionally charged binary oppositions. (Erll y Nunning, 2010, pp. 6-7)

Si bien las remediaciones, según la definición original, son prolongaciones de la distancia entre —digamos— las palabras y las cosas —distancia que aleja

a los ciudadanos de la verdad histórica, volviéndola más dudosa—, *Antígona González* parece una instancia en que el resultado de las remediaciones es el opuesto (como era opuesto el pastiche de *Antígona González* descrito por Jameson): operar una aproximación a la verdad histórica a través de la incorporación de mediaciones de origen popular o al menos ajenas al Estado y a las instituciones habitualmente asociadas con la producción de discursos históricos. Frente al vacío gubernamental de contar la verdad y ante una prensa que omite hechos relevantes de la historia de México, las remediaciones en este caso son la única forma de acercarse a los hechos porque, de lo contrario, no habría forma alguna de acceder a ellos. La obra contrasta las remediaciones hechas por los periódicos (aquellas que simplemente cuentan la cantidad de muertos producto de la violencia del Estado, del narcotráfico y del crimen organizado, resaltando los números) en contraposición a las mediaciones realizadas por la población civil a través de blogs o páginas web o testimonios que intentan contar la historia personal de los desaparecidos. Dos sitios web especialmente relevantes en ese ejercicio son las páginas “Más de 72 Migrantes” y “Menos días aquí”, hechas por un conjunto de periodistas, la primera, y por la población civil, la segunda, de cuyos textos Uribe se apropia fragmentariamente. A esto se hace referencia en el inicio de la obra:

*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 / Contarlos a todos. Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío. / El cuerpo de uno de los míos. / Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son cuerpos de nuestros perdidos. (Uribe, 2012, p. 3; destacado del original)*

### **3. *Antígona González*: creación colectiva y sentido de comunidad**

*Antígona González* es la historia de una mujer del norte de México, de una zona devastada y desintegrada

por la violencia, que busca desesperadamente el cadáver de su hermano Tadeo, así como la *Antígona* de Sófocles busca el cadáver de su hermano Polinices para darle sepultura, contra la orden de su padre, el rey. En el proceso de búsqueda (y aquí es donde Uribe se distancia de la tragedia clásica), *Antígona González* se encuentra con más personas de la comunidad que también buscan a sus familiares muertos o desaparecidos. La obra describe el recorrido desesperado de *Antígona*, quien deambula por distintos espacios sin encontrar el cadáver de su hermano, hasta el final, cuando cree reconocerlo en una fosa común. Su motor es el dolor; su preocupación es no tener siquiera un cuerpo para poder rezarle y darle un final a su duelo. Asimismo, el hecho de no contar con la materialidad del cadáver durante meses (¿años?) le permitirá a su cuñada, por miedo a la represión del Estado o a la violencia del crimen organizado —la obra no precisa a quiénes les teme más—, contarles una mentira a sus sobrinos: que Tadeo los abandonó.

El mismo vacío gubernamental y político, que produce esa primera versión falsa de la historia, provoca la lucha incesante de la protagonista, quien continúa con su empecinada búsqueda y con el acto de narrar su historia (de alguna manera *Antígona* sustituye la materialidad del cuerpo que no se encuentra hasta el final por su constante evocación: lo que le gustaba hacer, su infancia juntos, sus vacaciones, su cruce constante de la frontera para mantener a su familia). Es decir, en la ausencia del cadáver, el lenguaje es la materialidad del cuerpo a lo largo de la obra, o al menos su penoso sucedáneo. Ute Seydel enfatiza el uso del “tú” en las palabras de *Antígona*: no es solo una manera de hablar del hermano Tadeo, sino un modo de otorgarle una cierta presencia, aunque sea incorpórea, al convertirlo en su interlocutor. Pero, además, señala Seydel, “el uso recurrente de los pronombres ‘tu’ y ‘tuyo’ vuelve intensa la obra, puesto que así queda interpelado el espectador. La intensidad también se logra al formular de forma reiterada series de preguntas” que parecen esperar una respuesta no solo de Tadeo, sino de la audiencia, que queda de ese modo incorporada a la obra y a la tragedia de *Antígona* y Tadeo (Seydel, 2018, p. 249).

La obra se define como “pieza conceptual” y declara basarse en tres mecanismos: “apropiación,

intervención y reescritura” (Uribe, 2012, p. 105). Las circunstancias de su composición son importantes, porque añaden otro elemento colectivo: la actriz y directora teatral Sandra Muñoz le pidió a la poeta Sara Uribe que escribiera una obra que ella sentía la necesidad de representar:

Sandra quería que yo le escribiera una obra de teatro, o más bien un monólogo, que partiera de tres premisas. La primera consistía en que retomara la *Antígona* de Sófocles pero en el contexto de lo que estaba ocurriendo en Tamaulipas. La segunda tenía que ver con retomar también la historia de Isabel Miranda de Wallace, quien buscó durante muchos años a su hijo desaparecido. La tercera premisa era [...] esa necesidad de recuperación del cuerpo perdido, del cuerpo ausente. (Uribe, 2017, p. 48)

Uribe lo pensó un tiempo, hasta que algo gatilló el proceso creativo: ella acababa de mudarse a Ciudad Victoria, en Tamaulipas, cuando ocurrió el descubrimiento de las fosas comunes de San Fernando, donde yacían los cuerpos de 72 migrantes centroamericanos masacrados en su penosa caminata hacia la frontera entre México y los Estados Unidos. La matanza ocurrió entre el 22 y el 23 de agosto de 2010, y la autora se encontraba a solo dos horas del lugar donde se hallaron los cadáveres. En “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, Uribe explica: “La escritura”, dice, “se apuntaló aun más cuando conocí el proyecto de conteo de muertes, gracias a una amiga, que registra el blog *Menos días aquí*” (Uribe, 2017, p. 50). En ese sentido, la obra hecha de retazos pegados se asemeja al intento de compostura de un cuerpo: el cuerpo del texto o el cuerpo humano. Rike Bolte, en su artículo “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia” (2017), profundiza en dos puntos interesantes. Por un lado, equipara el deseo de contar los muertos que hay detrás de estas iniciativas comunitarias con el deseo de contar la historia colectiva de las antígonas mexicanas. Por otro lado, y profundizando en la multiplicación del personaje en muchas mujeres mexicanas, analiza cómo “Antígona González no solamente desdobra a Sandra Muñoz en Sara Uribe, sino que enfrenta dos portavoces, una de las cuales es designada Antígona. Así, la *ouverture* del texto se fundamenta en la secuencia de dos actos autorales de

‘autopronunciación’: “Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano”; “Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico” (Bolte, 2017, p. 74); y, en otro momento de la obra, las voces de una son un eco de las de la otra: “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí” (Uribe, 2012, p. 66). El proyecto colectivo está en todo el proceso de escritura de esta obra: en la desapropiación, en el montaje, en el juego de voces y en lo que ocurre fuera del texto donde la población civil, como ya lo mencioné, crea blogs y se reúne para crear páginas web y redes sociales con “conteo de muertos”. Luego la pieza se monta y desmonta en las plazas públicas a través de la danza o el teatro, o ambas, y cada director la interpreta libremente y, en algunos casos, la construye sobre la base de la espontaneidad de los bailarines.

Hemos partido de la premisa de que *Antígona González* —como obra final y como proceso de escritura— es un ejemplo de una forma distinta de construir espacios de memoria. El proceso de construcción del libro, luego convertido en puesta teatral o en pieza de danza, estaría planteando un innovador nivel de construcción de memoria cultural que añadiría a lo expuesto por Halbwachs en 1950, Bolter y Grusin en 1999, Erll y Nunning en 2010 y Erll y Rigney en 2009. Esto es: la memoria cultural no solo mediada por los medios convencionales (Halbwachs) ni solo por las remediaciones de una cadena mediática (Erll y Rigney), en procesos que, como hemos señalado, nos alejan del hecho real, histórico, levantando más barreras entre lo real y la recuperación de lo real: *Antígona González* añadiría una forma de remediación que parece un intento de *remediar* en el sentido medicinal, no en el mediático: reconstituir, recomponer, curar. Pero lo hace sin renunciar a ser una remediación en el sentido de Bolter y Grusin: es consciente de ser un eslabón en una cadena, pero quiere ser uno que comience el camino de regreso hacia el eslabón original. En un segundo nivel, *Antígona González* devela en su propia construcción cómo los medios construyen estos distintos niveles de realidad por los cuales se forma o deforma la historia. En el caso particular de los escogidos por Uribe, una diferencia fundamental es su carácter contestatario ante las versiones oficiales, el hecho de ser lecturas que quieren anteponerse, incluso

cronológica y espacialmente, a la cadena nociva de las remediaciones, volviendo al origen. *Antígona González* es, en varios niveles distintos —como hemos repetido— una obra colectiva, pero una que intenta tejerse en el acto de destejer otras remediaciones; es decir, una que hace de lo colectivo una respuesta contra las versiones que se tratan de imponer a lo colectivo.

En la página “Más de 72 Migrantes”, la periodista Alma Guillermoprieto (2011) convocó a setenta y dos escritores y periodistas mexicanos para que cada uno narre la historia personal de cada uno de los migrantes centroamericanos asesinados en San Fernando con la finalidad de que dejen de ser únicamente un número y recobren su individualidad. La página <http://www.masde72.periodistasdeapie.org.mx/capitulo1.html> se creó con la intención de “mantener la memoria de quienes han muerto” (Uribe, 2012, p. 15) y sobre todo de preservar el “el nombre por encima del calibre de las balas” (Uribe, 2012, p. 15). En la página aparece un altar virtual, en homenaje a los muertos, un altar que quiere reponer su presencia, como la tumba que la Antígona de Sófocles quiere para depositar el cuerpo de su hermano: los familiares de las víctimas de San Fernando no pudieron enterrar a sus seres queridos. De modo semejante, la página “Menos días aquí” tuvo como finalidad unir a los deudos de las víctimas de San Fernando. Ambos esfuerzos quedan incorporados en *Antígona González*. Si la violencia incontrolable del narcotráfico y el crimen organizado ha merecido una respuesta comunitaria y colectiva para que sus ciudadanos empiecen a contar su propia historia, la forma de escritura colectiva de *Antígona González*, como anota Tamara R. Williams, es estratégica para crear un sentido de comunidad:

[...] re-imagine and recover a precarious form of community —the green shoots of a fledgling and inchoate nation— that, while rekindling human interactions around shared grief and common purpose, also constitute a compelling poetic against the state of affairs of Mexico in the first decades of the twentieth first century. (2017, p. 4)

Cruz Arzabal detalla otra forma en que Uribe deja en claro esta participación plural:

[...] desde las indicaciones que aparecen en la página legal [de los ejemplares del libro puesto

online, sabemos que], *Antígona* fue publicada por una editorial independiente que no recibe apoyo estatal para la producción de los libros y que registra sus obras bajo la licencia Creative Commons, que permite la copia y distribución sin fines de lucro. (2015, p. 319)

Uribe pide a sus lectores que copien y reproduzcan el libro lo más que puedan: “se permite la copia ya sea de parte o del conjunto de la edición, en cualquier formato” (2012, s. n. p.). Esto último resulta congruente con uno de sus objetivos, que señala Luz Elena Zamudio: “propiciar la reflexión colectiva sobre la problemática situación que se vive en México” (2014, p. 37). A eso habría que agregar la invocación a la acción. *Antígona* termina con una pregunta y espera que el lector o espectador tome acciones concretas sobre lo que ocurre: cuando encuentra el cadáver de su hermano, o lo que cree ser el cadáver en una fosa común, pide a la audiencia: “¿me ayudarás a levantar el cadáver?” (Uribe, 2012, p. 103). Lo que pide es que el lector o la audiencia prolonguen o completen la obra, que la lleven más allá.

El libro ha cumplido, en ese sentido, su propósito. En un primer nivel, *Antígona González* es una versión contemporánea de la *Antígona* de Sófocles; en un segundo nivel, está construida sobre la base de citas o apropiaciones de otros textos; en un tercer nivel, ha sido reapropiada por distintas compañías de teatro mexicanas. Después de su estreno el 29 de abril de 2012, por Sandra Muñoz, en Tamaulipas, ha circulado por diferentes escenarios, montada por distintos grupos de teatro. Sus directores han adaptado el texto y su forma de representación desde el monólogo unipersonal hasta la danza-teatro. En un cuarto nivel, uno de los argumentos de *Antígona González*, junto al evidente, que es el de la búsqueda del cuerpo, es el acto mismo de recordar. Uribe quiere dejar en claro que, en el México del siglo XXI, es probable que el cadáver no aparezca (lo que hace ambiguo el hallazgo final): “Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces”, dice la protagonista (Uribe, 2012, p. 101). Lo único con lo que cuentan los pobladores son sus recuerdos y la escritura. Recordar se vuelve imperativo como documento de memoria. Después de todo, “¿qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre, de historia, de apellido?” (Uribe, 2012, p. 70).

#### 4. Antígona mexicana

El drama de Sófocles narra la historia de una mujer, Antígona, que busca darle sepultura a su hermano Polinices. Para enterrarlo dignamente lucha contra el poder del Estado, representado por la tajante negativa del rey Creonte (el gobernante ve a su hijo Hemón como traidor por desobedecer la orden de enterrar viva a su esposa Antígona). En un memorable diálogo entre Creonte y Antígona, esta desafía su autoridad y le explica lo importante que es para ella enterrar a un hermano, un ser irremplazable:

Marido, muerto el uno, otro habría podido tener, y hasta un hijo del otro nacido, de haber perdido el mío. Pero, muertos mi padre, ya, y mi madre, en el Hades los dos, no hay hermano que pueda haber nacido. Por esta ley, hermano, te honré a ti más que a nadie, pero a Creonte esto le parece mala acción y terrible atrevimiento. Y ahora me ha cogido, así entre sus manos, y me lleva, sin boda, sin himeneo, sin parte haber tenido en esponsales, sin hijos que criar; no, que así, sin amigos que me ayuden, desgraciada, viva voy a las tumbas de los muertos: ¿por haber transgredido una ley divina?, ¿y cuál? (Sófocles, 2016, p. 50)

En la *Antígona* de Sófocles aparecen tres luchas simultáneas. La primera es la de la protagonista contra la ley de la polis; la segunda, contra la ley de los dioses; la tercera es su intento por preservar la unidad familiar y la unidad de la polis a pesar de la pérdida del hermano. George Steiner, en su clásico *Antígonas*, sostiene que “sería presuntuoso suponer que uno tiene algo nuevo que decir como contribución a los comentarios sobre los enfrentamientos entre la conciencia individual y el Estado en *Antígona*” (2000, p. 276). Pero él tiene algo muy importante que agregar sobre ese aspecto en la obra de Sófocles. Así sostiene que es, en realidad, un diálogo de sordos. No se verifica, dice Steiner, ninguna comunicación con sentido:

Las preguntas de Creonte y las respuestas de Antígona son tan propias de los dos interlocutores, corresponden de manera tan absoluta a sus respectivos códigos semánticos y a

sus respectivas visiones de la realidad que no hay intercambio posible. [...] El idioma de Creonte es el de la temporalidad, Antígona habla o, mejor dicho, se esfuerza por hablar, desde la Eternidad. (2000, p. 277)

En el caso mexicano, hay una importante variación del drama<sup>5</sup>. En primer lugar, el personaje de Antígona González no tiene a quién reclamar la pérdida de su familiar porque el Estado en México, equivalente a Creonte en Sófocles, es para ella una entidad ausente. Lo dice la protagonista: “Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo” (Uribe, 2012, p. 67). Antígona se encuentra en un constante deambular, siempre en el límite, llorando su pérdida y recordando la vida de Tadeo. En una sociedad donde el crimen organizado y el narcotráfico intimidan, incluso los familiares de las víctimas temen decir lo que sucedió. Antígona habla para sí misma cuando habla con su hermano desaparecido:

No me dejan hablar con tus hijos, Tadeo. Tu mujer no va a decirles nunca la verdad. Prefiere que crezcan creyendo que los abandonaste. ¿Ves por qué tengo que encontrar tu cuerpo, Tadeo? Sólo así podré darles a tus hijos una tumba a donde ir a verte. (Uribe, 2012, p. 58),

En el texto de Uribe la mayoría de los deudos ni siquiera tienen un cadáver que enterrar porque el drama mexicano consiste en la ausencia de los cuerpos. El lector o el espectador debe tejer esos fragmentos, como si estuviera tejiendo el cuerpo de Tadeo, con el fin de recuperarlo.

Otro rasgo diferenciador es que la *Antígona* de Uribe habla en plural porque hace alusión, desde el principio, al hecho de que existen muchas Antígonas, y aunque en otros momentos habla en singular, lo hace para volver de inmediato al “nosotros”. Ese “yo” se confunde como en un coro griego, con la experiencia de muchos mexicanos. El recurso aparece con mayor claridad al final de la obra, cuando la página en blanco contiene muchas preguntas cuyas respuestas no coinciden con lo que se acaba de preguntar y, al mismo tiempo, la respuesta es la misma todas las veces:

¿Lavó el cadáver?	¿Enterró el cuerpo?
Somos muchos	Somos muchos
¿Le cerró ambos ojos?	¿Lo dejó abandonado?
Somos muchos	Somos muchos.

(Uribe, 2012, p. 95)

esta imposibilidad prescriptiva, sobre este eterno dolor, que en cierta medida afecta también a quienes sobreviven a la muerte o a la desaparición de un ser querido. (2020, p. 330)

El apellido González, por supuesto, refuerza la idea colectiva y la observación de que la historia contada le puede suceder a muchos, sobre todo a los más desfavorecidos. Edgardo Iñíguez ha notado que el yo lírico del texto es un conjunto de voces que denuncian las incontables desapariciones que han tenido lugar en el país. En sus palabras: “la enunciación se articula desde la pluralidad, desde los diferentes lamentos y clases sociales que conforman la población” (Iñíguez, 2017, p. 26). Esto queda claro en un pasaje que, por cierto, también tiene algo de pastiche, en la evocación de las primeras líneas de *Pedro Páramo*:

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 nuestros.  
 (Uribe, 2012, p. 66)

Como vimos, el lenguaje representa lo corpóreo en el texto. No solo porque es lo único material en esta avalancha de cuerpos ausentes —“porque el lenguaje nos hace partícipe de una pérdida que son todas las pérdidas” (Iñíguez, 2017, p. 27)—, sino porque la escritura de *Antígona González* es cortada, desmembrada como los cuerpos que se han encontrado en las fosas comunes. Esto además se percibe en los signos de puntuación que están colocados de forma arbitraria a lo largo del texto. Laura Alicino sostiene que la *Antígona* de Uribe está llena de preguntas sin respuestas, donde los signos de puntuación como los dos puntos van al principio de las oraciones (en lugar de ir al final como corresponde) porque estos, en lugar de responder o cerrar una idea, la dejan abierta. Asimismo, Alicino alude al uso de la anáfora en el poema para generar esa repetición de dolor constante:

[...] la espiral de violencia sin fin que Uribe logra crear con el recurso repetitivo de la anáfora nos hace reflexionar precisamente sobre

El libro en su conjunto es caótico. A diferencia del orden que observa Luz Zamudio —“propongo dividir la obra en cuatro fracciones, aunque sólo tres de ellas incluyen encabezados bien definidos” (2014, p. 38)— creemos que el texto tiene en apariencia cuatro partes, pero en realidad, las preguntas que abren cada sección, y las individuales que se hacen los personajes, no tienen respuesta, de modo que, aunque se abran capítulos, ellos no se cierran nunca, sino que quedan abiertos como precipicios<sup>6</sup>. Ello es visible a través de imágenes descriptivas que evocan el abismo: la vida de Antígona y la de todas las Antígonas es eso: un morar en la quebrada entre la vida y la muerte. Uribe (2012) utiliza imágenes que permiten visualizar distintos tipos de umbral; entre lo humano y lo fantasmagórico —“Yo también estoy desapareciendo, Tadeo” (p. 97)—: es el borde, el abismo, el limbo, el límite. Esto último subraya también dónde ocurrieron los crímenes: “en los límites de las comunidades de Chacamaro El Grande y Chapultepec encontraron a tres jóvenes ejecutados” (p. 59). Siguiendo esta lógica, la obra también provee la sensación de piezas rotas de manera irreparable: “un vaso roto. Algo que ya no está, que ya no existe” (p. 20). En otro pasaje alude a lo que está y no está *simultáneamente*: “Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares que no desaparecen” (p. 46). Ese es el otro abismo: la precipitación hacia la nada, duplicada en el peligro de la desmemoria y en el alejamiento de las remediaciones —en el sentido de Bolter y Grusin (1999)—.

Las referencias a Comala, la ciudad imaginada por Juan Rulfo (2005) en *Pedro Páramo*, se vuelven aún más evidentes al final de la obra, cuando la protagonista alude a la intangibilidad de estos muertos porque están hechos de sonidos ilegibles: “un cuerpo hecho de murmullos” (Uribe, 2012, p. 75), dice Antígona mientras camina desesperada, y agrega otra imagen fantasmal<sup>7</sup>: “Aquí todos somos limbo” (p. 75). No solo Antígona se está afantasmando en su proceso de búsqueda, sino toda la comunidad que deambula

ante la indiferencia o ausencia de las autoridades. A diferencia de *Pedro Páramo*, los muertos de *Antígona González* no son fuente de un horror propio de ellos mismos, ni representan la pérdida o el dolor por una utopía perdida, por ese México que pudo ser y no fue. En Uribe, los seres humanos se están convirtiendo en fantasmas que peregrinan por territorios áridos en búsqueda de sus familiares, sin que nadie los escuche, habitantes de un limbo permanente: prevalece la sensación colectiva de que el tiempo está detenido, y que nadie avanza hacia ninguna meta:

Somos un número que va en aumento. Una extensa línea que no avanza, que no retrocede. Algo que permanece agazapado y latente. Esa punzada que se instala en el vientre, que se aloja en los músculos, en cada bombeo de sangre, en el corazón y las sienas. (2012, p. 75)

Las imágenes de borde, frontera, límite y abismo son pronunciadas por la protagonista y su significado está remarcado en el argumento. Sin embargo, casi al final del texto, la voz poética pierde el continuo lógico, y luego el orden sintáctico y por último el lenguaje mismo (lo único que había sido corpóreo y material en el texto): también eso empieza a perder sentido. Antígona balbucea palabras que no termina o cuyo significado no existe. Este recurso poético tiene una función: Uribe (2012, p. 73) sugiere que la posibilidad de reconstruir los cuerpos, a través de la materialidad del lenguaje, se vuelve cada vez más complicada; es una tarea ardua, a ratos incomprensible, casi inconmensurable. El significante deja de comunicar, el signo está mutilado, como los cuerpos:

*:trepa hasta las plataformas en donde mujeres y niñas gritan de alegría cada vez que un disparo respeta a uno de los suyos/una puerta/coronadas/coronadas/deslizándose/vacías/atruviesan/ gritan/las ciudades*

*:su cara exangüe, ocupa un lugar en las almenas, en la fila de cabezas cortadas/invisible/invisibles/los ejércitos/un disparo/invisible/invisibles/invisi ]*

El texto sugiere que, frente a tanta violencia, ni siquiera las palabras pueden recomponer los cuerpos. ¿Cómo se puede describir tanta violencia? ¿El lenguaje está preparado para reproducir esos significantes? La respuesta es no; de allí que el lenguaje pierda su

sentido, de manera especular a lo narrado: pero eso ocurre con las palabras de Uribe, no con las que toma prestadas para el pastiche: en el lenguaje individual, autoral, el que flaquea, la autoridad del escritor, no la voz comunal, que sigue tratando.

### 5. Antígona González en el teatro y la plaza pública

El primer montaje de la obra (que está hoy disponible en internet, como las otras) es el de Sandra Muñoz. Lo presentó en el Festival Vértices en noviembre de 2012<sup>8</sup>. El segundo es la adaptación del texto bajo la dirección de Ángel Zapata, en junio de 2013, con un montaje coreográfico con seis bailarinas y actrices en escena y música en vivo<sup>9</sup>. La más reciente de las puestas en escena es la de Uriel García Solís, en 2015, llevada a cabo en el Edificio Central de Rectoría de la Universidad Autónoma del Estado de México en Lerdo (las dos puestas anteriores ocurrieron en Tamaulipas)<sup>10</sup>.

El monólogo de Sandra Muñoz es impactante. Ella está vestida de negro en una sala oscura y sentada sobre una especie de pedestal, lo que hace que todos los espectadores deban levantar la cabeza para verla. El fondo es negro también, y al escuchar todo el texto dicho por la misma persona, el espectador tiene la sensación de ver un alma en pena. Es como si el teatro se convirtiera en Comala, con uno de sus muertos hablándoles y haciéndoles notar lo que está pasando frente a ellos: la guerra en México. Los bandos enfrentados son borrosos como es borrosa la distancia entre la actriz y los espectadores. No hay una cuarta pared en el escenario que divida al público de esta “alma” que, como si fuera una memoria colectiva, recuerda todo su pasado y lo dice sin interrupciones. Mientras gesticula y se mueve, la pared del fondo, que no tiene ningún decorado, hace una sombra, lo que vuelve a todo el auditorio un lugar siniestro, enrarecido, con una voz que llora y que está contando su historia que es, a la vez, la historia contemporánea de México. Un momento clave ocurre cuando Antígona (Sandra Muñoz) dice: “No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir” (Uribe, 2012, p. 61)<sup>11</sup>. La voz de la actriz se sacude, se rompe, se para; y el

espectador tiene la certeza de que el testimonio que está narrando es propio, es absolutamente suyo, y es a la vez el de todos.

En la puesta de Uriel García Solís es particularmente relevante la disposición del teatro. El lugar es un espejo metafórico de México: “la necesidad y complejidad del tema nos llevó a la disposición del espacio en pasarela, para crear un espacio sumamente íntimo, introspectivo en nuestro sentimiento de dolor y nuestro sentir como mexicanos”<sup>12</sup>. Tres actrices y un actor por cuadro asumen la voz de Antígona: “El planteamiento como director es el de hacer ver la necesidad de un ser que busca al otro y pide justicia”, explica García Solís. Encerradas sobre la tarima que cobra la forma de una pasarela en línea recta para volver el espacio más intimista, las Antígonas son rodeadas por un grupo de personas, que en un principio parecerían

los espectadores que han ido a ver la obra, pero eso es un error: es un público dentro del público. Solís ha encerrado a sus Antígonas en un grupo pasivo, que las contempla, mientras conversa, o se quedan en su sitio, a veces indiferentes, a veces curiosos, pero nada más. Uno de estos personajes secundarios toma fotos (siempre tiene una cámara y la coge constantemente como si no quisiera perder un segundo sin ella). Esto muestra los diferentes tipos de reacciones de los propios mexicanos frente al conflicto armado en el país. Detrás de este círculo está sentada la verdadera audiencia. Es interesante que García Solís haya incluido a este grupo de actores dentro de los actores en su representación, que es el primer montaje de la obra en Ciudad de México. El recurso sugiere cierta indiferencia de los capitalinos frente al diario vivir de los habitantes más expuestos a la guerra interna, como los que viven en la frontera<sup>13</sup>.



Imagen 1. *Antígona González* de Sara Uribe. Gorgona Teatro, ciudad de Toluca. Dirigida por Uriel García Solís, 2016.

Otro de los aciertos de García Solís es su preocupación por volver tangible la memoria. En la representación, las Antígonas arman una cadena de fotografías amarradas por una soguilla. Esta es completada en el escenario mientras ocurre la obra. Este recurso evoca la *remediación* de la que hablaba Erll y Rigney (2009), en un avatar dramático: “Concebimos el montaje”, explica Uriel García Solís, “como una ofrenda escénica, hacemos uso de diversos recursos, algunos simbólicos como la instalación de cruces y objetos que significan al ser ausente como juguetes, una armónica, un par de tenis, camisas ropón de bebé, una imagen de San Judas y un cráneo. Hay otros rituales: velas, sahumerio incienso, coronas, rosarios y escapularios. Todo converge en nuestra cosmovisión indígena cristiana”. Todos estos elementos dejan ver sus propios recursos para recordar a los muertos (además de los testimonios que forman la obra)<sup>14</sup>. Las tres Antígonas están intentando reconstruir con

sus propios cuerpos los pedazos de Tadeo. El hecho de que los textos sean repartidos entre las diferentes actrices muestra de una manera contundente y visual cómo cualquiera puede ser Antígona González, tema que es el *leit motiv* de la obra y que se resume en dos preguntas centrales:

¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?

¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas? (Uribe, 2012, p. 17)

En la propuesta de García Solís queda explícito que lo que ella vive es una tragedia compartida. En palabras de su director: “Antígona González es un acto de memoria, es un eco del dolor, un grito conjunto contra la impunidad e injusticia que impera, un acto para vencer la indiferencia e indolencia<sup>15</sup>.”



Imagen 2. *Antígona González* de Sara Uribe. Gorgona Teatro, ciudad de Toluca. Dirigida por Uriel García Solís, 2016.

Este mismo recurso, pero llevado a la danza moderna, lo utiliza Ángel Zapata en una composición coreográfica donde son seis las Antígonas que representan la tragedia. Lo que diferencia esta puesta de las dos anteriores es el movimiento. Las mujeres llevan vestidos color tierra, lo que simboliza su desnudez y fragilidad en un lugar donde el Estado no aparece, y si lo hace, es solo para aterrorizar. De allí que un momento particularmente emotivo de esta versión de *Antígona González* ocurra cuando todas las mujeres hacen movimientos que fluyen cuando recuerdan la vida de Tadeo y, en ese momento, él aparece en el escenario. Es como si las palabras de la hermana pudieran revivirlo. De esa manera, el director muestra el poder de la evocación y la memoria. Las Antígonas en sincronía, como las bailarinas del grupo que dirige Uriel García Solís, recuerdan los hechos todas juntas y bailan en sincronía explicando con movimientos cómo se sentía Antígona González cuando iba a trabajar al colegio una vez que Tadeo desapareció. Sus alumnos decían “presente” pero, en su memoria, solo podía pensar en la palabra “ausente”. En la coreografía, para notar esta contraposición, hay movimientos sincronizados para contar el pasado de Tadeo, pero movimiento en *staccato* (movimiento entrecortado) para aludir a la ausencia. En la memoria de Antígona, el “presente” de los estudiantes es contrapuesto con la ausencia del hermano Tadeo, y por eso, en los últimos versos, las bailarinas contrastan esta oposición con el cuerpo: lo que fluye es presencia (el espectador puede ver que la memoria es no solo intensa sino efectiva y Tadeo aparece en el escenario), en contraposición con la ausencia donde las bailarinas realizan estos movimientos poco sincronizados, cortados con caídas y levantadas del piso velozmente. Reproduzco el pasaje:

Todos esos duelos que se esconden tras los rostros

De las personas que nos topamos. Al escuchar el timbre entro al salón y paso lista. Fulanito de tal.

Presente. Fulanito de tal Presente. Fulanito de tal. Presente. El ritual de las jaculatorias. Lo cierto es que las más de las veces ni siquiera escucho las voces de mis alumnos respondiéndome. Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica:

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Tadeo. González. Ausente.

(Uribe, 2012, p. 55)

El proceso de construcción y constante reconstrucción de *Antígona González*, en libro y en el escenario, incluye hoy más que nunca, no solo la mediación de los medios de comunicación, sino la colaboración de otros medios más participativos y democráticos como las redes sociales y los blogs de internet, que están abiertos a la escritura y por tanto pueden seguir sumando retazos al texto. Estos últimos crean formas alternativas de comunidad que permiten empoderar al ciudadano de a pie. También son una resistencia al olvido y a la impunidad. Los montajes analizados están inspirados en el libro de Sara Uribe, pero no *son* el libro de Sara Uribe: las adaptaciones difieren tanto de la obra original que la transforman, cambian su cuerpo, a partir del libre *collage* y del *pastiche*. Si, en la formulación de Jameson, *pastiche* en cierta forma implicaba la desaparición del sujeto individual, entre ellos el autor, eso ocurre también en *Antígona González*, pero solo porque la pieza tiene un objetivo más alto que el de la afirmación de la individualidad autoral: aquí el *pastiche* alude sobre todo a la *desaparición del desaparecido*, y es ejecutado en reclamo contra esa desaparición y en la búsqueda de su imposible reaparición: es un *pastiche* no definido por la desintegración del *pastiche* posmoderno, sino erigido en contra de la desintegración: es un mecanismo que aglutina individualidades y ausencias para inscribirlas en la historia.

## Notas

- 1 *Antígona González* también es estéticamente original por otros motivos: el uso de la cotidianidad en la poesía. Jorge Aguilera López y Eva Castañeda Barrera, en “La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético”, explican cómo la poesía mexicana del siglo XXI ha cambiado de paradigma y ahora hay un reconocimiento a la “simplificación del discurso poético en términos

- formales y la construcción de la emoción poética no está dada tanto por un efecto del lenguaje como por la elaboración de espacios en los cuales convive la sencillez aparente en contextos cotidianos" (2018, p. 90).
- 2 Véase: <http://menosdiasaqui.blogspot.com>
  - 3 Para una revisión interesante y muy reciente de cómo el mecanismo del pastiche puede asumir sentidos muy divergentes, incluyendo una profundización en lo histórico y lo filosófico, véase Straus (2018).
  - 4 Como Erll y Rigney (2009), seguimos la conocida definición original de "lieux de mémoire" o "lugares de memoria" de Pierre Nora (1989).
  - 5 Kristen Nigro estudia a las diferentes Antígonas latinoamericanas y llega a la conclusión de que las más estudiadas son la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1986) y la peruana de José Watanabe que fue llevada al teatro en un unipersonal por el grupo Yuyachkani (2000). Sobre estas dos famosas interpretaciones Nigro agrega: "In the process of this search this Antigona is identified with Sophocles's character but also with many of the other Antigones in Latin American drama; for example, there are citations from Pianacci's study: 'La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica en donde Polinices es identificado con los marginados y desaparecidos'" (2017, p. 75).
  - 6 Para Zamudio, la primera parte de la obra de Uribe (2012) va desde "Instrucciones para contar muertos" (pp. 11-29), la segunda se titula "Esto es lo que queda de los nuestros" (pp. 31-60) y la tercera parte: "Esta mañana hay una fila inmensa" (pp. 61-76). Las páginas que siguen (pp. 77-94) podrían considerarse otra mitad si tomamos en cuenta que cada página comienza con una pregunta escrita con mayúsculas y que su respuesta aparece en cursivas (Zamudio, 2014, p. 38).
  - 7 Conversación de la autora con Uriel García (director de teatro) el 4 de marzo de 2021.
  - 8 <https://www.youtube.com/watch?v=LX6Q7uQJogY>
  - 9 <https://www.youtube.com/watch?v=yOJqeQ-xtzk>
  - 10 *Ibíd.*
  - 11 Véase el *Monólogo* de Sandra Muñoz en: <https://www.youtube.com/watch?v=yOJqeQ-xtzk>
  - 12 Entrevista a Uriel García Solís (no publicada), 25 de marzo de 2019.
  - 13 Cruz Arzabal explica que además de las representaciones escénicas, el libro ha sido llevado a otro medio de expresión que es el fotográfico: "[...] existe un libro elaborado por la artista visual tamaulipeca Angélica Gallegos; que reinterpreta el tema y las estrategias de Antígona González en un ensayo fotográfico, mismo que incluye fragmentos de la obra de Uribe. Por otro lado, resulta no menos interesante que la circulación de la obra de Uribe suceda en un entorno geográficamente focalizado fuera de la capital del país: la editorial que lo publica se asienta en Oaxaca. Estos elementos apuntan a la constitución de flujos de recepción literaria que no dependen de los circuitos tradicionales" (2015, p. 319).
  - 14 Puede verse la obra en: [https://www.youtube.com/watch?v=b2yn3\\_UUujY](https://www.youtube.com/watch?v=b2yn3_UUujY)
  - 15 Entrevista a Uriel García Solís (no publicada), 25 de marzo de 2019.

---

### Referencias bibliográficas

- Aguilera López, J. y Castañeda Barreda, E. (2018). La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético. *América Sin Nombre*, 23, 85-96. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.06>.
- Alicino, L. (2020). El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en Antígona González de Sara Uribe. *Rassegna Iberistica*, 43(114), 321-339. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2020/114/005>
- Benjamin, W. (2016). *Selected Writings*. Belknap Press of Harvard University.
- Bolte, R. (2017). 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 letterature iberiche e iberoamericane*, 7, 59-79. <https://doi.org/10.13130/2240-5437/9373>
- Bolter, D. y Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Cabrera García, E. y Alirangues López, M. (2019). Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en Antígona González. *Impossibilia*, 18, 36-65. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2019.324>
- Cantarello, M. (2020). Writing about Crime in Absentia: The Case of Sara Uribe's *Antígona González*. *Confluenze: Rivista Di Studi Iberoamericani*, 12(1), 161-182. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11337>
- Cruz Arzabal, R. (2015). Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe. En Quijano, M. y Vizcarrá, H. F. (Eds.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina* (pp. 315-336). Bonilla Artigas Editores, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Erl, A. & Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. In A. Erl & A. Rigney (Ed.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 1-14). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110217384.0.1>
- Erl, A. (2010). Cultural Memory Studies: An Introduction. En A. Erl & A. Nünning (Ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 1-18). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.0.1>
- Guillermoprieto, A. (2011). *72 migrantes*. Editorial Almadia.
- Halbwachs, M. (1992 [1950]). *On Collective Memory* (Trad. Lewis A. Coser). University of Chicago Press.
- Hardt, M. & Weeks, K. (Eds.). (2000). Third-world Literature in the Era of Multinational Capitalism. En *The Jameson Reader* (pp. 325-340). Wiley, Blackwell. <https://doi.org/10.2307/466493>
- Íñiguez, E. (2017). Poesía, muerte y tejido social: Necroescrituras en *Álbum Iscariote* de Julián Herbert. *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, 15, 21-34. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.443>
- Jameson, F. (2000). *The Jameson Reader* (Edición de Hardt, M. y Weeks, K.). Wiley, Blackwell.
- Nigro F., K. (2017). Antigone on the Border. En Ter Horst, E., Friedman, E. H. y Zaidi, A. S. (Eds.), *Studies in Honor of Robert Ter Horst* (pp. 65-81). University of Rochester Press.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History. *Les Lieux de Mémoire. Representations*, 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Rivera Garza, C. (2013). Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación. Tusquets.
- Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo* (Edición de José Carlos González Boixo). Cátedra.
- Seydel, U. (2019). Resistir contra el olvido. La reivindicación de los desaparecidos por medio del lenguaje en Antígona González. En C. Strosetzki (Ed.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua* (pp. 242-254). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110450828-075>
- Sófocles. (2016). *Antígona*. Madrid: Plaza Editorial.
- Steiner, G. (2000). *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Editorial Gedisa.
- Straus, N. P. (2018). What is or was Postmodern Fiction?: Murakami after Borges. *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*, 51(1), 87-102. <https://www.muse.jhu.edu/article/688065>
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca: Sur + ediciones.

- Uribe, S. (2017). ¿Cómo escribir poesía en un país en guerra? *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 7, 45-58. <https://doi.org/10.13130/2240-5437/9372>
- Williams, T. (2017). Wounded Nation, Voided State: Sara Uribe's *Antígona González*. *Romance Notes*, 57(1), 3-14. <https://doi.org/10.1353/rmc.2017.0000>
- Zamudio, L. (2014). El amor vivificante de *Antígona González* de Sara Uribe. *Romance Notes*, 54(1), 34-45. <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0045>