

## **ANTÍGONA GONZÁLEZ O LAS NECROESCRITURAS DOLIENTES EN LA LUCHA POR LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO**

**Olga Salazar Pozos**

DePaul University

**Resumen:** Ante la Guerra contra el narcotráfico en México que continúa hasta la actualidad, ¿cuál es el papel de la literatura en este contexto de impunidad, corrupción, desapariciones y homicidios cometidos por actores estatales y crimen organizado? Este trabajo busca responder a dicha cuestión a partir de las posibilidades que plantea la literatura mexicana contemporánea que se identifica como necroescrituras (Cristina Rivera Garza 2013) y que utiliza la estética llamada desapropiación. La investigación se centra en una de las primeras necroescrituras sobre la desaparición forzada: *Antígona González* de Sara Uribe. En específico, se propone que en la obra se recurre a la desapropiación para establecer una denuncia contra aquellas determinantes que producen y perpetúan las desapariciones. También se propone que la obra busca dar cuenta desde el afecto del valor de cada persona que desaparece, a partir de la mirada de los familiares que buscan. Esto implica, adicionalmente, demostrar la catástrofe que supone la desaparición en los seres queridos buscadores y, por último, apelar a los lectores y llevarlos a reflexionar sobre su propio papel en esta crisis. A partir de las posibilidades de la desapropiación, la obra de Uribe funciona para comenzar a rastrear cómo las necroescrituras se sitúan y enfrentan a la guerra en el contexto mexicano.

**Palabras Clave:** necroescrituras, derechos humanos, duelo, afectos y Guerra contra el narcotráfico

El inicio de la tercera década del siglo XXI en México es uno que, en el contexto de la Guerra contra el narcotráfico, está marcado por una serie de crisis en materia de derechos humanos. En 2022, el país sobrepasó los 100.000 casos de personas desaparecidas (Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas – Comisión Nacional de Búsqueda). Desde el comienzo de la guerra en 2007 hasta el año 2023, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI 2023) ha reportado 452.254 muertes por homicidio. México atraviesa también una crisis forense (hay más de 52,000 cuerpos sin identificar), una crisis de violaciones a los derechos humanos cometida en contra de personas migrantes y una crisis ambiental que se manifiesta de diferentes formas. La primera de estas formas aparece como un proceso sostenido de degradación y pérdida de los ecosistemas terrestres que se da por una combinación de factores económicos y sociales. La segunda es una crisis de seguridad ya que México tiene uno de los más altos números a nivel mundial de asesinatos de defensores del medio ambiente –entre 2021 y 2023 se registraron 203 casos en el país (Global Witness 2024).

Ante este panorama que reproduce la violencia generalizada por el clima imperante de corrupción e impunidad y por la cantidad de perpetradores que existen, en el año 2013 Cristina Rivera Garza arrojaba una serie de preguntas que hasta el día de hoy siguen siendo pertinentes:

¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horripante constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? (*Los muertos indóciles* 17)

En *Dolerse: textos desde un país herido* (2011) y *Los muertos indóciles* (2013), Rivera Garza propone tres conceptos que permiten trazar una línea sobre el papel de la literatura y las humanidades en el contexto de la Guerra contra el narcotráfico. Estos son: dolerse, necroescrituras y desapropiación. En un primero momento, como respuesta al espectáculo de violencia explícita en las calles de las urbes del país, la escritora propone que frente a la parálisis inicial que produce ser testigo de dichas circunstancias, ella decide escribir desde el dolor. Desde el otro lado del horror que silencia, para ella

está el dolor –las múltiples maneras en que el dolor nos permite articular una experiencia inenarrable como una crítica intrínseca contra las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia. [...] De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir ‘me duele’ y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. (*Dolerse* 13-14)

Desde esta primera perspectiva, la literatura, en la guerra y frente a ella, es vista como un ejercicio para expresar el dolor propio (producto de todo aquello y aquellos que se pierden en un contexto de violencia generalizada); asir el dolor del otro (dolerse) reafirmando el valor de cada víctima en la Guerra; y combatir desde el duelo personal y colectivo aquellas condiciones (indolencia, silencio, impunidad y corrupción) que son las que permiten el que sigan dándose las violaciones a los derechos humanos.

Dos años después, en *Los muertos indóciles*, a dicha producción textual doliente que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y cuyas decisiones escriturales son tomadas justamente en oposición a Estados que no sólo han prescindido de su responsabilidad social con sus ciudadanos sino que incluso atentan contra ellos, Rivera Garza los llama necroescrituras. Y a la estética que emplean: desapropiación. Esta es

una estética en que los autores, mudos en su experiencia única ante la violencia y urgidos de poder reaccionar ante ésta para no sucumbir, buscan en otros intertextos la posibilidad de reconstruirse y de construir, en conjunto, un sentido ante la pérdida de sentido ocurrida por la guerra. Para esto, los escritores buscan estilos, tradiciones, alegorías, testimonios, textos teóricos, literarios, legales, científicos y periodísticos para formar sus textos. En otras palabras, lo que los escritores hacen es empaparse de otras voces para construir textos-archivos o escrituras documentales. Como resultado, estas obras no sólo denuncian y explican las violaciones y consecuencias que esto supone a nivel subjetivo, social, político y ético. En el exceso y desbordamiento de lo intertextual, las necroescrituras comunican el grito de una colectividad que quiere romper el silencio, ser reconocida y asida para, así, en conjunto con los lectores, poder imaginar nuevos devenires.

Volviendo entonces a las preguntas iniciales postuladas por Rivera Garza, lo que propone esta investigación es mirar hacia las posibilidades que arrojan las necroescrituras dolientes a partir del estudio de una de las primeras obras que forma parte de esta corriente y que se adentró en el fenómeno de la desaparición en México: *Antígona González* de Sara Uribe. En específico, lo que se plantea es que, frente a su contexto, la obra híbrida de Uribe recurre a la estética de la desappropriación para lograr tres propósitos. Primero, establecer una denuncia contra aquellas determinantes que producen y perpetúan las desapariciones. Segundo, dar cuenta, desde el afecto y a partir de la mirada de los familiares que buscan, del valor de cada una de las personas desaparecidas. Esto implica demostrar la catástrofe que para los buscadores supone la desaparición de sus seres queridos. Por último, busca apelar directamente a los lectores y llevarlos a reflexionar sobre el propio papel que tiene cada uno ante la crisis. Este tercer uso resulta relevante pues a través de estos objetivos el texto se convierte en un espacio para dolerse en colectivo (en el triple sentido descrito por Rivera Garza), y la obra entonces funciona como una respuesta, desde las necroescrituras, a la crisis de derechos humanos producida por la Guerra contra el narcotráfico.

*Antígona González* da cuenta de la historia ficticia de una mujer mexicana, cuyo nombre da título a la obra, que en la Guerra contra las drogas busca a su hermano desaparecido, Tadeo. En esta búsqueda, Antígona recorre una serie de escenarios, desde instituciones de gobierno indolentes hasta fosas clandestinas. Frente a autoridades, medios de comunicación, familiares y personajes anónimos que le piden que se detenga, la protagonista rastrea física y subjetivamente (en sus sueños y recuerdos) los pasos caminados por su hermano hasta el momento de su desaparición. Del otro lado de la búsqueda, *Antígona González* da cuenta también de cómo la desaparición trastoca todos los aspectos de la vida de los allegados a la víctima. Algo único de este texto híbrido en géneros (que emplea poesía, ensayo, narrativa, teatro y nota periodística) es que, aunque se tiene una protagonista que da cuenta de esta búsqueda personal, su voz está compuesta mayoritariamente de intertextos. Para construir su narración se emplean notas de blogs en línea en que se cuentan los casos de desapariciones y homicidios hechos públicos en este contexto; se incorporan testimonios de prensa de familiares de desaparecidos; y se hace un uso alegórico de la *Antígona* de Sófocles. En esta conversación intertextual también intervienen otras Antígonas: Diana Gómez (alias: Antígona Gómez); *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro; *El grito de Antígona*, de Judith Butler; La tumba de *Antígona*, de María Zambrano; *Antígona o la elección*, de Margarite Yourcenar; *Antígona y actriz*, de Carlos Eduardo Satizábal; y *Antígona, una tragedia latinoamericana*, de Rómulo E. Pianacci.

## Tamaulipas era Tebas y Creonte ese silencio amordazándolo todo

El primer uso que se hace de la desapropiación es para explicar cómo opera la violencia en México valiéndose tanto de la criminalización de las víctimas como de diferentes expresiones del silencio. De acuerdo con Karina Ansolabehere y Leigh Payne, la desaparición forzada se emplea bajo cuatro lógicas. Primero, funciona para esconder actos de violencia. Segundo, ante la ausencia de la víctima, el crimen es utilizado para construir una narrativa social que convierta al desaparecido en “persona desechable”, de manera que se reduzca la indignación colectiva en caso de que los hechos salgan a la luz pública. Tercero, cumple fines políticos, económicos o tiene una utilidad detrás. Y cuarto, debido a que se trata de una “pérdida ambigua” porque no se sabe qué sucedió con la persona, ésta funciona como una forma de control social. Todas estas lógicas se pueden estudiar o verse manifestadas desde diferentes sitios, uno de ellos es el periodismo, que figura diversas veces en *Antígona González*.

A través de la prensa se puede, por ejemplo, construir el perfil de la persona desaparecida o visibilizar y dar cuenta a un público general del fenómeno. Sin embargo, mientras estas acciones sirven para provocar la indignación colectiva e incidir en procesos de justicia, reparación y acompañamiento de las víctimas, en contextos como el mexicano donde el ejercicio periodístico relacionado con estos temas es una tarea peligrosa, la nota periodística puede convertirse en un arma de doble filo que puede llegar a producir miedo, criminalizar o incluso construir la figura del desaparecido como persona desechable.

Por lo anterior, en *Antígona González* se incorporan intertextos provenientes del periodismo en sus dos dimensiones: como nota roja y como perfil centrado en las historias de los desaparecidos y sus familiares. Lo que se quiere lograr con esto es, en últimas, dar cuenta de las diferentes maneras en que el periodismo incide en la construcción de cómo el público general va a entender y recordar el fenómeno de las desapariciones. Esta sección se centra en la incorporación de la nota roja en la obra, específicamente en el capítulo dos: “¿Es esto lo que queda de los nuestros?” para entender cómo, de acuerdo con la investigación de Uribe, la forma en que se tratan las desapariciones y los homicidios deviene una herramienta empleada para convertir a las víctimas en personas desechables, criminalizarlas y, en última instancia, establecer separaciones entre aquellas vidas que importan y aquellas que no.

El segundo capítulo de *Antígona González* se concentra en dos cuestiones. Una de ellas es presentar a la protagonista en su rutina diaria para entender cómo la desaparición ha afectado su vida. De forma paralela, se intercalan fragmentos tomados de notas rojas publicadas en periódicos mexicanos y recopiladas por el correo de *Instrucciones para contar muertos* y el blog *Menos días aquí*. Los seis fragmentos comienzan con el lugar y la fecha (sin incluir el año) en que se encontraron cuerpos de hombres, mujeres, jóvenes e incluso un niño, en diferentes estados del país: Nuevo León, Querétaro, Guerrero, Chihuahua y Tamaulipas. Todas las notas se estructuran como sigue:

*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. Sobre una barda anexa se  
encontró un mensaje escrito en una  
cartulina. (Uribe 52)<sup>1</sup>*

Al leer estas intertextualidades, varios aspectos llaman la atención. Lo primero es el uso de itálicas que indica que se trata de una cita. Este es un marcador que utiliza Uribe durante toda la obra. Dejando de lado este detalle tipográfico, lo que resalta en cuanto al contenido es que, a

1. Considerando que se trata de un texto de géneros híbridos en que se incluye la poesía, decidió respetarse el estilo tipográfico de la edición empleada. Aun así, entre las ediciones hay variaciones en la separación de frases en cada línea y lo que se mantiene constante es el uso de itálicas para destacar que dicha información es una intertextualidad. En este trabajo, en todas las citas de *Antígona González* en que en la versión original se incluía el uso de itálicas, poesía o separaciones no convencionales entre frases se mantuvo el estilo de la edición.

pesar de ofrecer los datos de lugar, día y mes, en todos los casos las personas están desprovistas de un nombre. En cuatro notas se omite la posible edad de las víctimas o cualquier indicio que pudiera ayudar a su identificación. Y, en la mitad de los fragmentos, los cuerpos manifiestan y denuncian diferentes tipos de violencias. En algunos casos, por ejemplo, los hallazgos establecen conexiones entre homicidios, desapariciones y el uso de panteones para crear fosas clandestinas. En otros, como en el caso de la cita anterior, se hace referencia al “tiro de gracia” y a una “cartulina”, que remiten al vocabulario empleado para casos en que los asesinatos se relacionan con el crimen organizado, de manera que la nota provoca un cuestionamiento de la reputación de la víctima. ¿Cómo interpretar, entonces, que en textos tan breves se pueda establecer más información sobre el evento de violencia que sobre el cuerpo encontrado? ¿Qué significa que se puedan establecer más conexiones con las lógicas de la desaparición forzada que con las propias víctimas?

Estas notas rojas muestran el funcionamiento de “esquemas normativos de inteligibilidad que establecen lo que va a ser y no va a ser humano, lo que es una vida vivible y una muerte lamentable [...] que distinguen entre quienes son más o menos humanos” (Butler 183). De acuerdo con Judith Butler, en los medios de comunicación a veces se utilizan imágenes y narrativas para producir algo que es “menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sean capaces de creer que allí, en esa cara hay otro humano” (183). Y, en otras ocasiones, este esquema normativo funciona sustrayendo toda imagen, nombre o narrativa de modo que

nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte [...] una opera produciendo una identificación simbólica del rostro con lo inhumano, [...] la otra funciona por medio de un borramiento radical, de tal modo que allí nunca hubo nada humano. (183)

En el caso de los ejemplos planteados, las dos cuestiones se presentan. Primero, se borra la identidad de la víctima al desproveerla de un nombre y de características que pudieran llevar al lector a establecer conexiones con la persona, o que pudieran acaso llevar a su identificación. De este modo, se desprovee al cuerpo de su humanidad y vida. Y segundo, esto se refuerza con la incorporación de una narrativa que reproduce la violencia en el cuerpo de la víctima, pues al detenerse exclusivamente en los detalles de su más constitutiva vulnerabilidad, lo muestra como algo menos que humano.

Este uso de la desappropriación que establece discursivamente cómo la prensa contribuye a construir una narrativa social sobre los desaparecidos que criminaliza, separa y vuelve personas desechables, se refuerza en la representación ficticia de los medios de comunicación en el primer capítulo: “Instrucciones para contar muertos”. Es relevante recordar este título porque en esta sección Antígona se enfrenta a su familia, recorre los pasos caminados por Tadeo, pregunta entre la gente si alguien vio algo, va con las autoridades para denunciar el crimen y recurre a los medios de comunicación para hacer público el caso y solicitar apoyo de la ciudadanía. Lo que Antígona busca, además del cuerpo mismo de su hermano, es lograr que éste cuente en los tres sentidos que la palabra denota. Primero, como parte de una enumeración que visibiliza un fenómeno como el de las desapariciones a través de listas y estadísticas movilizadas en espacios públicos. Segundo como un testimonio biográfico de la persona desaparecida y del efecto que su desaparición tiene entre sus allegados. Tercero, que cuente como alguien que “importa,” como un individuo que pueda ser tomado en consideración (Díaz Lize).

Sin embargo, cuando Antígona acude a los medios de comunicación se le niega toda posibilidad social de dar cuenta de Tadeo, como se muestra a continuación:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver [...] Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre. (Uribe 20)

La cita anterior pone en relieve una de las problemáticas de los medios: estos no responden necesariamente a la justicia, “verdad” o rendición de cuentas (aunque en su labor contribuyen a ellos). Por el contrario, en muchos casos responden solamente a la necesidad de acaparar más audiencias privilegiando la publicación de lo que se considera “noticioso”. En un contexto como el descrito, la desaparición de un hombre que viajaba rumbo a la frontera no se trata de un evento extraordinario que impactará al público, pues “se trata sólo de otro hombre” (Uribe 20). Por ende, lo que se plantea es que las mismas circunstancias orillan a los medios de comunicación a no reportar y dar cuenta de la existencia de ciertas víctimas de la desaparición. Así, se refuerza la idea del borramiento radical del desaparecido y se trae a la mesa la noción de que, en ocasiones, en su decisión de no reportar, los medios inadvertidamente se vuelven cómplices en un pacto de silencio que facilita el que se perpetren crímenes.

La cuestión del silencio como una de las principales determinantes que facilita el que se perpetre una desaparición se presenta a lo largo de *Antígona González* de diferentes maneras. Una de ellas es a través de su identificación con la figura alegórica de Creonte, rey de Tebas y responsable de la imposición del castigo de la protagonista en la tragedia de Sófocles. De acuerdo con la reinterpretación que Marifé Santiago Bolaños hace a propósito de la figura de Creonte, este aparece como representante de la “razón tiránica [...] las leyes humanas que, arrogantes, se pretenden eternas” (Santiago citada por Zambrano 16-17). Para entender su reescritura, primero se debe considerar que, en el contexto mexicano, lo que prima es la ausencia de la ley y de autoridades que respondan a la perpetración de un crimen de lesa humanidad. Por lo tanto, al igual que el Estado, Creonte está ausente en la obra. Sin embargo, se debe pensar también en la cuestión de que, si la desaparición se utiliza para borrar una serie de violencias, convertir a las víctimas en personas desechables y ejercer un control social, entonces la figura del Estado y Creonte existen, efectivamente, pero como agentes que permiten, perpetran y facilitan las desapariciones.

Por lo anterior, es relevante detenerse en la única mención del rey de Tebas en la obra de Uribe, que tiene lugar en el tercer capítulo. Aquí, Antígona viaja a San Fernando, lugar en el que en 2010 se cometió una masacre de 72 migrantes. Su objetivo es saber si en la fosa creada tras la masacre se encuentra el cuerpo de Tadeo. A su llegada, ella expresa: “Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte ese silencio amordazándolo todo” (104). A partir de esta frase, Creonte es identificado con el silencio forzado, que a su vez representa el miedo colectivo ante la amenaza que supone cada desaparición y cada violación a los derechos humanos. De manera que, en la reescritura Mexicana de la tragedia, el rey, como representante de la ley y el Estado, pasa ahora a ser una figura ambivalente que se asocia con la violencia y los perpetradores.

De acuerdo con Elisa Cabrera y Miguel Alirangues, la conexión entre Creonte y el silencio es representada por Uribe de una manera triple (58). Primero, este silencio se expresa en los perpetradores, que ni siquiera llaman para pedir un rescate: “Donde antes tú ahora el vacío.

Nadie llamó para pedir rescate o amedrentarnos. Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran deshacerte aún más en el silencio”(18). Éste también se representa a través de la familia de Antígona que le pide que calle:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona.  
Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos.  
Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada.  
Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los  
mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos.  
Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. (26)

Por último, el silencio representa al Estado, que no provee respuestas, que no busca, que en ocasiones perpetra y que, al no poder garantizar la seguridad de sus ciudadanos, por aquiescencia es también responsable de las desapariciones. A esta representación se le suma el silencio de los medios de comunicación, que provoca que la figura de Creonte se empate con la del coro e Ismene, la hermana de la Antígona sofoclea. En la tragedia clásica, la protagonista le pregunta a Ismene si la ayudará a enterrar el cuerpo de Polínicos y ella contesta volteándole la cara. En *Antígona González* este gesto, que simboliza el miedo y las circunstancias que permiten que se sigan cometiendo las desapariciones, se repite cuando a Antígona le dan la espalda tanto su hermano mayor, como la esposa de Tadeo, las autoridades y los medios de comunicación. En lugar de ayudarla, la amenazan o le piden que calle. En estas acciones, Uribe no sólo genera una discusión sobre la responsabilidad de cada mexicano en el fenómeno sino que extiende la pregunta al lector para llevarlo a cuestionarse sobre su propio papel en esta tragedia.

#### Yo no quería ser una Antígona, pero me tocó

Además de dar cuenta de cómo opera la violencia, la desapropiación se utiliza en dirección contraria: para construir a la persona desaparecida desde la mirada afectiva del familiar que la busca. En *Antígona González* Tadeo comienza a ser caracterizado por medio de lazos intertextuales con *Antígona una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pianacci<sup>2</sup>, de la siguiente manera:

*: La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica [...]*

*: en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos*

*: en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo. (Uribe 22)*

En *Antígona González*, Polínicos alegóricamente es utilizado para representar a Tadeo, quien a su vez representa a todas las víctimas de la desaparición en México. Teniendo en mente esta equivalencia, debe recordarse también que en la tragedia griega Polínicos es convertido “por la violencia de esa razón tiránica [Creonte] en enemigo del estado que lo condena al olvido” (Santiago citado por Zambrano 16). En este sentido, Tadeo y los desaparecidos también están condenados a ser olvidados. Por esto, se vuelve esencial que para su reconstrucción en la mayor parte del texto la protagonista se dirija directamente a su hermano y repita constantemente su nombre. Como notan Melania Domínguez-Benítez y Alicia Larena: “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” (45). A esto, pensando en el caso específico de los desaparecidos y las formas de hacerlos presentes, Roberto Cruz Arzabal agrega: “un nombre propio puede ser un cuerpo en su ausencia y un cuerpo ser un fragmento de la memoria apenas asible por los nombres” (325).

2. En esta investigación, Pianacci rastrea la presencia de *Antígona* de Sófocles en múltiples en la dramaturgia de múltiples países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Más allá de la identificación de Polínicos con Tadeo, otras formas en que se reconstruye al hermano de la protagonista son: la caracterización de Antígona, las incorporaciones de las voces de otras Antígonas, y el testimonio de distintas mujeres buscadoras (tomado de notas de prensa). Debido a que se toma la posición de los familiares de los desaparecidos para esta reconstrucción (representados por la protagonista), la desapropiación también da cuenta de la caracterización del familiar buscador y demuestra las repercusiones que la desaparición tiene sobre este. Dichas repercusiones no sólo expresan otra forma de violencia que se denuncia en la obra, sino que plantean la inscripción del trauma en las personas allegadas. Considerando ambas cuestiones, para entenderlas, se vuelve esencial remitirse nuevamente al segundo capítulo de la obra, pero esta vez para adentrarse en la cotidianidad de Antígona González y, posteriormente, acercarse al capítulo tres para profundizar en el vínculo entre desaparecido y familiar buscador.

Los sueños, recuerdos y rutina de Antígona funcionan como una entrada para comprender cómo la desaparición de un ser querido afecta, altera y permea todas las áreas de la vida de una persona. A través de ellos, la desaparición se representa como una catástrofe que implica el desajuste de la estructura, en especial de las relaciones entre identidad y lenguaje (Gatti). O, como “un evento traumático, una ruptura, que promueve grandes transformaciones sobre el tejido social y cultural” (Robledo 26). Esto se ejemplifica a continuación:

Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que a una se le desaparezca un hermano no es motivo de incapacidad. [...] La vida nunca detiene su curso por catástrofes personales. [...] La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. (Uribe 76)

El hecho de que Antígona plantea que sigue con la rutina mientras está dirigiéndose a Tadeo, exagera aún más la cuestión de que todo ha cambiado a su alrededor, su cotidianidad ha sido invadida por la desaparición. Sin embargo, más allá de este punto de inicio, lo que interesa enfatizar son las otras descripciones que hace Antígona sobre su día a día. Es ahí donde las sensaciones y lo material de la cotidianidad de la protagonista construyen desde el afecto al hermano.

El afecto, desde la concepción clásica de Baruch Spinoza, se refiere a que el cuerpo es definido en términos de relaciones de movimiento y reposo. Estas relaciones, como explica Brian Massumi, no deben entenderse en un sentido literal, sino como la capacidad del cuerpo de entrar en relaciones de movimiento y reposo respecto a otros. Esta capacidad es vista como un poder (o potencial) de afectar y ser afectado. En esta relación de movimiento y reposo, a su vez, el cuerpo es visto como uno con transiciones, ya que la intensidad de nuestra respuesta al entrar en contacto con otro ente varía (Massumi 15). El afecto también puede entenderse como el conjunto de fuerzas viscerales y vitales que van más allá de las emociones o el conocimiento consciente y que nos conducen hacia algo, sea ese algo un movimiento, abrumación, parálisis u otra expresión de la posibilidad de que hemos sido afectados por un ente externo (Seigworth y Gregg 1). En ese sentido, volviendo sobre la cotidianidad de Antígona, la capacidad que tiene lo material de afectarla lleva a reconsiderar cómo se expresa el vínculo entre desaparecido y familiar a través de todo aquello con lo que tiene contacto la persona que busca. Tómese como ejemplo la cita:

Así transcurro cada mañana. Escucho el despertador y te pienso. Me meto a la regadera y mientras el agua fría resbala por todo mi cuerpo, pienso en el tuyo. Bajo a la cocina a hacer café y enciendo un cigarro. Sé que nunca te gustó que no desayunara, pero desde que ya no estás no hay nadie que me



regañe por no hacerlo. [...] 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 78 y 80)

El mundo de las sensaciones y de aquello material que se encuentra en contacto con Antígona se convierte en una fuerza externa que manifiesta la ausencia de Tadeo y, al mismo tiempo, es también lo material un puente que entrelaza los cuerpos de Antígona y su hermano. Como argumenta Rivera Garza refiriéndose a esos cuerpos ausentes: "Ellos, como nosotros, están vivos en hidrógeno, en oxígeno, en carbón, en fósforo, en hierro [...] ellos están todavía con nosotros en el tiempo de duelo que es el tiempo de residencia (*In the Wake. On Blackness and Being* de Christina Sharpe citada por Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 13). Lo material entonces en Antígona tiene el efecto de reproducir la ausencia de Tadeo en todos los espacios de su rutina, lo que la fuerza a pensar aún más en él, en su ausencia y en la necesidad de buscarlo.

La búsqueda y el vínculo afectivo asimismo se manifiesta en los sueños y recuerdos, que funcionan como una vía para que Antígona se explique o encuentre algo que se acerque a una certeza sobre lo que sucedió con su hermano. En este mismo proceso, ambos elementos permiten al lector comprender parte de la caracterización de Tadeo. Por ejemplo, en un recuerdo y sueño que menciona Antígona dice:

Mamá le puso ese nombre porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño. Las rezó y lo bautizó para que siempre lo alumbrara la esperanza de los desesperados. Para que al más pequeño de sus hijos nunca se le olvidara que desde su nacimiento había vencido a la adversidad. (Uribe 42)

A esta frase le sigue un intertexto de una nota roja y después continúa el monólogo:

Por eso sé que no estás vivo. Si estuvieras vivo habrías dado señales, habrías llamado, habrías enviado un mensaje. Si estuvieras vivo habrías luchado hasta la muerte por hacérmelo saber [...] si por un milagro te hubieras salvado, ya habrías conseguido que te pegaran un tiro, Tadeo. (46)

La caracterización de Tadeo funciona en las reflexiones de Antígona para que ella determine qué ha pasado con su hermano y cuál puede ser su curso de acción ahora: buscar su cuerpo. Por lo anterior, la protagonista pasa el resto del segundo capítulo reafirmando a través de sus sueños y recuerdos que Tadeo ha muerto y ella necesita encontrar su cuerpo para darle y darse paz.

La recurrencia de los sueños y recuerdos intrusivos y repetitivos que se presentan en un monólogo dirigido a Tadeo, también deben problematizarse como representación de la catástrofe y trauma que experimenta Antígona de manera singular y que es un mecanismo de visibilización de lo que viven los familiares de los desaparecidos. En *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth explica que lo que ocasiona el trauma es un "shock" o conmoción que parece trabajar como una amenaza corporal pero que es, en realidad, una ruptura en la experiencia temporal de la mente. El trauma se experimenta como una falta de preparación ante un estímulo que se presenta demasiado rápido, de manera que "The shock of the mind's relation to the threat of death is thus not the direct experience of the threat, but precisely the missing of this experience" (64). Y es justamente ese haberse perdido en el momento la experiencia de la amenaza lo que paradójicamente produce en el individuo la repetición y retorno de la experiencia traumática. De esta forma, el retorno del evento

traumático en un sueño no es la señal de la experiencia directa sino más bien un intento de superar, de lograr sujetar aquello que en primera instancia no se pudo asir (Caruth). En ese sentido, todos esos retornos de Tadeo son justamente ese intento de su hermana de sobrevivir al sinsentido de la desaparición.

El trauma también se interseca con el duelo que vive Antígona. En el segundo capítulo, a la vez que los sueños de la protagonista muestran a su hermano como alguien que supera la adversidad, Tadeo aparece como un espectro que busca a Antígona:

Hay noches en que te sueño más flaco que nunca. [...] Andas solo por ahí en las noches, recorriendo calles de ciudades desconocidas. Andas rastreándome, Tadeo, como quien se aferra a algo incierto, como quien aún en la zozobra guarda un poco de cordura [...] Andas buscándome en la oscuridad y a tientas porque de algún modo intuyes que voy tras de ti. (54)

Este sueño, en que se revierte la búsqueda puede interpretarse de distintas maneras. Primero, en relación con la experiencia traumática: Tadeo pareciera ser una proyección de Antígona, de su estado de fragilidad y vulnerabilidad ante la odisea de la búsqueda. Esto puede entenderse desde la distinción que hace Sigmund Freud en *Duelo y melancolía* acerca de ambos procesos. A nivel personal, el duelo involucra la incorporación del otro amado a la propia persona, y lo que distingue ambas nociones es el éxito en la devoración del otro (duelo) o su conversión en patología (melancolía) (249-250). El que Tadeo se presente ante Antígona como un espectro puede ser señal de un duelo fallido. De manera que mientras Antígona no complete su duelo, seguirá siendo invadida sea en recuerdos, sueños o sensaciones por la pérdida de Tadeo.

Por otra parte, la inversión de la búsqueda tiene una segunda interpretación si se considera la crítica que hace Jacques Derrida a la aproximación de Freud. De acuerdo con Derrida, el duelo fallido es en realidad su éxito:

We can only live this experience in the form of an aporia: the aporia of mourning and of prosopopoeia, where the possible remains impossible. Where success fails. And where faithful interiorization bears the other and constitutes [him/her] in me... It makes the other a part of us ... and then the other no longer quite seems to be the other, because we grieve for [him/her] in us ... And inversely, the failure succeeds: an aborted interiorization is at the same time a respect for the other as other, a sort of tender rejection, a movement of renunciation which leaves the other alone, outside. (35)

Para Derrida, la falta de asimilación del ser querido perdido es en realidad la forma de duelo más fiel respecto al otro. Regresando a la obra de Uribe se puede proponer que es en la idea de un duelo fallido que se debe entender la importancia de aquellos desaparecidos en México para sus familiares (y para la sociedad, pues la obra también le pide al lector dolerse). La forma de entender el duelo de Derrida, impone una alta preocupación por una ética de la alteridad en la que no sólo se es fiel y se respeta al ser querido perdido o desaparecido. Este duelo, aunque imperfecto, plantea la posibilidad de reconocer, en su diferencia, el lugar único de cada uno de los desaparecidos en el país y de entender desde el afecto lo que el desaparecido significa a nivel personal para sus seres queridos y a nivel social para todos los mexicanos.

Siguiendo entonces con este énfasis en que a través de la obra se llegue a vislumbrar lo que significa una desaparición para aquellos allegados a la persona (y lo que significa ser el familiar de una víctima), dicha

dimensión puede observarse en el uso de diversas expresiones metafóricas intertextuales. Estas intervenciones que representan los pensamientos de Antígona se colocan entre corchetes –como si se tratara de notas aclaratorias o complementarias–, aparecen una tras otra, se mezclan y adquieren nuevos significados:

[  
: *Pero el sueño se iba de mí y yo me quedaba como un caballito del diablo sobre una hoja o debajo de la hoja, verde como ella y sin peso, cerca del agua al borde de la acequia o del cántaro.*

: *Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen. [...]*

: *Eras todas las horas del día. Sobre una hoja. Bajo una hoja. Cerca del agua. Al borde. Frente a un agente del Ministerio Público. Frente a un Procurador o un Subprocurador. (Uribe 64).*

Esta cita puede analizarse en diferentes niveles. Si no se reconocieran las intertextualidades, lo principal es que se manifiesta cómo Tadeo es como un sueño. Es una figura borrosa que se escapa al despertar, que se olvida con el paso del tiempo, pero que al mismo tiempo en su condición de desaparecido aparece como un recuerdo en todos aquellos lugares que llenaba con su presencia, que reafirman el lugar único que ocupa. La cita también vuelve a enfatizar cómo Tadeo satura la mente de su hermana al ella decir: “Eras todas las horas del día.”

Ahora bien, si se identifica cada intertextualidad, en esta cita se presenta primero un fragmento de *La tumba de Antígona* de María Zambrano. Después, la segunda frase corresponde a *Imaginemos que la mujer no existe* de Joan Copjec. Y, por último, en forma de pastiche textual, en el último párrafo se mezclan, recortan y alteran las ideas de Zambrano, Copjec y el testimonio en prensa de Irma Leticia Hidalgo, madre buscadora procedente de Monterrey, México. La marca de alteración de las intertextualidades se presenta visualmente a través del abandono de las itálicas.

Si se lee entonces la cita anterior pensando estas referencias, lo que cambia en el primer párrafo es que cuando Zambrano usa la palabra sueño se refiere a la imposibilidad de que Antígona descanse, tanto en su vida como en su muerte. Para Zambrano, Antígona es una criatura sin culpa abandonada por los dioses, a pesar de que sus acciones obedecen a la ley divina y familiar del entierro. Sus acciones la volvieron culpable para el grupo tirano que la condenó, “pero ejemplar para quienes no han tenido voz en este relato excluyente decidido por tales supuestos vencedores” (Santiago citada por Zambrano, 17). De esa manera, en tanto tragedia que no puede quedarse solo en la destrucción, sino que requiere que de ella se desprenda algo que la rescata, que la convierte en anagnórisis, Antígona, está en suspenso, no ha muerto, de cierta forma se encuentra en un latente estado de adormecimiento, esperando la anagnórisis. Y esta revelación podría ser el hecho de que la protagonista se convierta en una nueva relación ética con la ley. De manera que la tragedia se torna en un relato que mira hacia el futuro, hacia el momento de un reconocimiento, de la comprensión de la razón justa que representaba ante la razón tiránica. Y en el caso de *Antígona González* y los familiares de los desaparecidos, ellos son equiparados con esta situación que los condena y aísla, a pesar de no tener ninguna culpa, pero que espera también el reconocimiento de la justicia. Al tratarse además de un sedimento textual, el resurgimiento de la Antígona de Zambrano en la obra de Uribe está insistiendo en la necesidad de repensar cómo se está expresando la razón tiránica en el contexto de la Guerra contra el

narcotráfico y qué futuros se pueden imaginar usando como base la persistencia de la lucha de Antígona sofoclea y Antígona buscadora.

El segundo párrafo de la cita se une, expande y amplifica las reflexiones de Zambrano en cuanto a la revelación que puede emerger de Antígona. En “La tumba de la perseverancia: sobre Antígona”, Joan Copjec propone una teoría sobre la sociabilidad que apunta a que nuestra manera de volvernos sociales se basa en, o en todo caso no puede escapar a, los lugares vacíos que dejan los muertos. Por esto resulta relevante que Uribe justamente elige la frase “*eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen*” (64). Para Copjec, cuando alguien muere deja atrás un lugar que lo sobrevive y que no puede ser ocupado por nadie más. Esto construye una noción específica de lo social en la que no sólo conciben las relaciones entre individuos particulares, sino también una relación con esos lugares imposibles de ocupar. Lo social se compone, por tanto, no sólo de aquellas cosas que desaparecerán, sino también de relaciones con lugares vacíos que no desaparecerán.

En los casos de Antígona sofoclea y Antígona González, la anterior explicación de lo social también justifica la importancia de Polínicos, en tanto un hermano cuyo lugar es insustituible para la heroína (lo que justifica su violación de la ley del Estado), y de Tadeo (cuya búsqueda no es apoyada ni por la familia de Antígona ni por los medios, perpetradores y Estado). Copjec, además, provee una explicación de la importancia que supone cada persona desaparecida, cuyos lugares son imposibles de ocupar por nadie más, y de la necesidad de aquellos allegados a la víctima de buscarlos hasta encontrarlos. Por último, el pastiche textual en el que se incluyen ambos intertextos junto con las palabras de Irma Leticia Hidalgo, reafirma la presencia de estas ideas en la especificidad del caso mexicano y en las experiencias de los familiares buscadores. El pastiche provee una posible nueva forma en que los mexicanos y lectores de Uribe deben relacionarse con los desaparecidos: sólo a través del reconocimiento del lugar invaluable que ocupan y ocuparon, se puede salir adelante como país. En este sentido, Uribe, valiéndose de los sedimentos textuales, está nuevamente expresando la necesidad del duelo, sobre todo el propuesto por Derrida, y del dolerse, entendido en esa capacidad de reconocer como propia la pérdida ajena.

Después de todo este recorrido por el afecto, por lo que significa Tadeo para Antígona González, y Polínicos para las Antígonas de Zambrano y Copjec, Uribe sigue explicando la relación entre desaparecidos, familiares buscadores y Estado en el tercer capítulo. Para buscar a su hermano entre los cuerpos de una fosa, Antígona hace fila mientras piensa en el proceso de exhumación de un cuerpo y en los pasos que debe seguir un familiar si es que identifica como el de su ser querido a un cadáver. Tras esto, profundizando más en el proceso de búsqueda e identificación, se pone en diálogo dos intertextos. Por un lado, tenemos el poema “Death (Births and Deaths Registration Act 1953)” de Harold Pinter que enfrenta al lector a preguntas de un formulario que deben responderse cuando se está encargado del reconocimiento de la muerte de otro. Y, por otro lado, como respuesta a estas preguntas, Uribe coloca una serie de testimonios que familiares de desaparecidos dieron en artículos periodísticos: “Narcoviolencia, en la ruta de la Muerte” y “Vale más saber lo que sea, clamor de familiares en busca de desaparecidos” de Sanjuana Martínez (*La Jornada*, 17 y 24 de abril de 2011), “Los desaparecidos” (*El Diario de Coahuila*, 10 de agosto de 2008), “Una foto... lo que les quedó de Jaime” (*El Universal*, 08 de mayo de 2011), y “Con desolación y sin anestesia” de Carlos Marín (*El asalto a la razón*, 4 de noviembre de 2011).

En este diálogo entre lo indiferente y lo excesivamente afectivo, íntimo y personal, lo que se ofrece es una visibilización de la relación entre Estado y familiares de víctimas en el tema de las desapariciones. A su

vez, el diálogo sirve para continuar caracterizando a las víctimas de la desaparición. Y, por último, algo interesante, es que el monólogo de Antígona desaparece, dando lugar a una pluralidad de voces anónimas. Léase las siguientes citas:

¿CÓMO LO ENCONTRARON?

*Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo [...] (136)*

¿QUIÉN ERA EL CADÁVER?

*Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. [...] (138)*

¿QUIÉN LO ABANDONÓ?

*Considero, hoy como ayer, un mal gobernante al que no sabe adoptar las decisiones más cuerdas y deja que el miedo, por los motivos que sean, le encadene la lengua. (146)*

¿FUE USTED QUIEN DECLARÓ MUERTO AL CADÁVER?

*Es lo más difícil que me ha tocado hacer en mi vida. (152)*

¿CÓMO DE BIEN CONOCÍA EL CADÁVER?

*En la fotografía usa sombrero vaquero y está de pie, sonriendo entre el sorgo que durante décadas cultivó... Sólo iba a trabajar y desapareció. (154)*

Aunque puestos uno al lado del otro, el diálogo solo lo es en apariencia porque hay una distancia enorme entre lo que piden las preguntas oficiales y las respuestas que existen cuando se habla de un ser querido. Por esto también, cada pregunta y respuesta ocupa por completo el espacio de una página de lectura, para reconocer visualmente esa distancia y magnitud de la respuesta. Frente a la frialdad de hablar del cuerpo, que funciona como un eufemismo que esconde el proceso de violaciones a los derechos humanos y la propia humanidad de la víctima, las voces de las víctimas y de sus familiares se alzan para contar la historia que vuelve invaluable a cada desaparecido. El desaparecido, o la persona encontrada, es un padre, abuelo, alguien que amaba bailar, que usaba sombrero vaquero, que cultivó sorgo, que tiene familiares que lo esperan. Y Uribe, para terminar este diálogo que abrumba al lector de voces que viven con la desaparición, se asegura de que se entienda que Antígona González no se trata de un caso en particular y por eso concluye así:

¿LAVÓ EL CADÁVER?

*Somos muchos. (158)*

¿ENTERRÓ EL CUERPO?

*Somos muchos.*

¿LO DEJÓ ABANDONADO?

*Somos muchos. (160)*

El intertexto: “Somos muchos” es la reafirmación que fuerza al lector a reconocer la pluralidad, a reconocer que el discurso oficial se queda corto y no es capaz de entablar un diálogo con aquellos afectados por las desapariciones. Así que se debe forzar ese diálogo, sacar de los eufemismos a las autoridades porque si no, ¿qué futuro es el que tomará lugar? Por esto, Antígona al acabar el diálogo vuelve al monólogo y advierte:

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desapareceremos uno a uno. (Uribe 164)

### ¿Me ayudarás a levantar el cadáver?

En la cita anterior, cuando Antígona retoma por última vez el monólogo, obliga a pensar en la dimensión teatral de la obra. Haciendo alusión a *La tumba de Antígona*, que también es un texto teatral, Santiago Bolaños dice:

María Zambrano es capaz [...] de trascenderla y concebir un verdadero tratado filosófico sobre la urgencia de un compromiso ético por la paz. Una paz que será verdadera si el perdón requerido para ella no es olvido, sino justicia. Para que la lectura sea, en sí misma, una implicación en tal tarea colectiva, *La tumba de Antígona* nace con forma de texto teatral [...] con la protección que ofrece, psicológicamente, el teatro, [...] nos adentra en una dimensión transformadora, puesto que la inocencia previa, como desconocimiento, queda abolida. (12)

*Antígona González* rompe con una serie de desconocimientos: el fenómeno de la desaparición, la experiencia de las víctimas y sus familiares, las formas en que el silencio, omisión e indiferencia reproducen la desaparición, etc. E incluso va más allá pues cuando Antígona retoma por última vez su monólogo para dar una advertencia sobre el futuro en México, se siente que la protagonista se dirige directamente a su espectador y lector. Ese “Todos aquí iremos desapareciendo” nos ubica en el espacio del teatro, en el espacio de lectura que se ha construido. “Todos aquí” que testificamos la lucha de Antígona, los duelos de las Antígonas en diferentes contextos, somos ahora parte de un compromiso que se nos pide por los desaparecidos, la paz, la justicia y la no repetición. Y es en ese reconocimiento del espectador/lector sobre la forma en que se relaciona con la obra/texto, que nos fuerza a ponernos en relación con dicha realidad y tragedia.

La pregunta que hace Antígona en este final es, básicamente, ¿qué papel vas a desempeñar tú ahora que eres consciente de todo esto? Por esto, se vuelve tan relevante el final de la obra que consiste en una frase y una pregunta. Primero Antígona declara: “[*Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.*]” (168). Después la protagonista se remite al origen genealógico de Antígona: “¿*Me ayudarás a levantar el cadáver?*” (170). Es a través de esta declaración y pregunta, dirigidas hacia el lector/espectador y dirigidas a encaminarnos a un futuro por la paz, que *Antígona González* a través de la des apropiación se convierte en un espacio de duelo y que invita al lector a dolerse.

El duelo que Uribe invoca responde a un sentido de combate ético por la paz, un hacerle frente a la violencia desde nuestras trincheras, en este caso la de ella es la literatura. Sin embargo, el duelo también se remite a la obra *Dolerse* de Cristina Rivera Garza en que es conceptualizado como un *asir el dolor del otro* o un ponerse en los zapatos del otro. Se trata pues de un reconocimiento del lugar único que ocupan los muertos y los desaparecidos en el mundo que transitamos (siguiendo a Zambrano o bien la incapacidad de devorar al otro que duelamos). En ese sentido, el texto de Uribe y su uso total de la des apropiación mira hacia el futuro, a una forma de sociabilidad y de reconstrucción del tejido social, a través del duelo, parecida a la que propone Joan Copjec. Por esto la misma Antígona declara en su monólogo:

No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde sus sitios, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, [...] pudieran estar en nuestros zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo. (Uribe 94)

El futuro y la justicia que se busca en *Antígona González* es uno que reconoce a los otros, incluso a los perpetradores como seres capaces de dolerse: “Se trata de una justicia fundada en una ética del reconocimiento, incluso del perpetrador, como una vida vulnerable, alguien capaz de dolerse [...] Una justicia sin chivos expiatorios, sin maniqueísmo, sólo ella sería capaz de parar la guerra” (Núñez y Millán 46). De esta forma, volviendo a la cuestión inicial de qué papel tiene la literatura en un contexto de guerra, lo que propone el estudio de la necroescritura doliente de Uribe, al igual que de Rivera Garza, es la de instaurar un espacio de duelo al que se invita al lector pues es a partir del dolerse que puede verse una vía de reconstrucción para México. La cuestión última recae entonces en si esta invitación a levantar el cuerpo y a dolerse es respondida por otros y puesta en práctica.

## OBRAS CITADAS

Ansolabehere, Karina y Leigh A. Payne. "Conceptualising Post-Transition Disappearances." *Disappearances in the Post-Transition Era in Latin America*, editor por Karina Ansolabehere, Barbara A. Frey y Leigh A. Payne. Oxford UP, 2021, pp. 17-36.

Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.

Cabrera García, Elisa y Miguel Alirangues López. "Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*." *Impossibilia*, no. 18, 2019, pp. 36-65.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Twentieth Anniversary edition, Johns Hopkins UP, 2016.

Comisión Nacional de Búsqueda. "Versión Pública del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas." *Versión Pública RNPDNO - Dashboard CNB*, Comisión Nacional de Búsqueda y Gobierno de México, 2023, <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>.

Copjec, Jean. "La tumba de la perseverancia: sobre Antígona." *Imaginemos que la mujer no existe*. Fondo de Cultura Económica, 2006.

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.

Derrida, Jacques. *Mémoires: For Paul de Man*. Columbia UP, 1989.

Díaz Lize, Paola. "Contando la muerte y desaparición de personas en contexto migratorio." *Revista de sociología y tecnociencia*, vol. 10, no. 1, 2020, pp. 1-24.

Domínguez-Benítez, Melania, y Alicia Llarena. "*Antígona González* o cómo tejer una comunidad desde los pedazos." *Hispanófila*, vol. 199, no. 1, 2023, pp. 33-49.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated by James Strachey. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1953.

Gatti, Gabriel, et. al. *Desapariciones: Usos locales, circulaciones globales*. Siglo del hombre editores, 2017.



## OBRAS CITADAS

Global Witness. "Global Witness Annual Defenders Report 2023/2024." *Global Witness*, 10 sept. 2024, <https://www.globalwitness.org/en/campaigns/environmental-activists/missing-voices/>.

Gregg, Melissa, y Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Duke UP, 2010.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. "Defunciones por homicidio." *INEGI*, 10 nov. 2024, [inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshom.asp?s=est](https://inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshom.asp?s=est).

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke UP, 2002.

Núñez, Javiera y Mágara Millán. "Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad." *Nómadas* (Bogotá, Colombia), no. 53, 2020, pp. 33-49.

Santiago Bolaños, Marifé. "Introducción." *La tumba de Antígona de María Zambrano*, 1967. Alianza Editorial, 2019.

Rivera Garza, Cristina. *Dolerse: textos desde un país herido*. Surplus ediciones, 2011.

---. *Escrituras geológicas*. Iberoamericana – Vervuert, 2022.

---. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.

Robledo Silvestre, Carolina. *Drama social y política del duelo: Las desapariciones de la guerra contra las drogas en Tijuana*. El Colegio de México, 2018.

Uribe, Sara. *Antígona González*. 2012. Les Fígues Press, 2016.