

ANTIGONA GÓNZÁLEZ DE SARA URIBE COMO DISPOSITIVO COLECTIVO DE ENUNCIACIÓN

Felipe Oliver Fuentes

Universidad de Guanajuato, México

zamboliver@hotmail.com

RESUMEN: En Antígona González, Sara Uribe construye un potente poemario a partir de un ensamble de variados discursos y referencias intertextuales. Además de la obvia recuperación del personaje clásico de Antígona y sus múltiples reelaboraciones en el contexto de la violencia en América Latina, Uribe se sirve además de noticias publicadas en diarios, testimonios de familiares de desaparecidos, textos académicos e incluso la obra de Juan Rulfo para representar la tragedia de la violencia desmedida en el México contemporáneo. Sin embargo, lejos de poner el centro de atención en la violencia explícita en contra de los cuerpos Uribe escoge un ángulo poco explorado en México: el drama de los desaparecidos y la búsqueda por parte de los familiares. En el magnífico poemario de Uribe, Antígona es un dispositivo colectivo de enunciación que habla por todas las víctimas directas o colaterales de la violencia contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Antígona González, dispositivo colectivo de enunciación, silencio, intertextualidad, poesía contemporánea.

ANTÍGONA GONZÁLEZ BY SARA URIBE AS A COLLECTIVE ARRANGEMENT OF UTTERANCE

ABSTRACT: In Antígona González, Sara Uribe shapes a powerful collection of poems from an ensemble of various discourses and intertextual references. In addition to the obvious resignification of the classic character of Antigone and its multiple variations in the context of violence in Latin America, Uribe also reuses newspapers, testimonies of the families of the missing, academic texts and even the work of Juan Rulfo's, to represent the tragedy of irrational violence in contemporary Mexico. However, far from putting the focus on explicit violence against the bodies, Uribe chooses a little-explored angle in Mexico: the drama of the missing and the search by the relatives. In Uribe's magnificent collection of poems, Antigone



is a Collective Arrangement of Utterance that speaks for all the direct or collateral victims of contemporary violence.

KEYWORDS: Antígona González, Collective Arrangement of Utterance, silence, intertextuality, contemporary poetry.

ANTÍGONA GONZÁLEZ DE SARA URIBE COMME AGENCEMENT COLLECTIF D'ÉNONCIATION

RÉSUMÉ : Dans *Antígona González*, Sara Uribe construit un puissant recueil de poèmes à partir d'un ensemble de discours divers et de références intertextuelles. Outre la récupération évidente du caractère classique d'*Antígona* et ses multiples remaniements dans le contexte de la violence en Amérique latine, Uribe utilise également des nouvelles publiées dans les journaux, des témoignages de proches de disparus, des textes universitaires et même le travail de Juan Rulfo pour représenter la tragédie de la violence excessive dans le Mexique contemporain. Cependant, loin de se focaliser sur la violence explicite contre les corps, Uribe choisit un angle peu exploré au Mexique : le drame des disparus et la recherche par les proches. Dans le magnifique recueil de poèmes d'Uribe, *Antígona* est un agencement collectif d'énonciation qui parle au nom de toutes les victimes directes ou collatérales de la violence contemporaine.

MOTS CLÉS : Antígona González, agencement collectif d'énonciation, silence, intertextualité, poésie contemporaine.

Recibido: 10/02/2022. Aceptado: 10/10/2022

El poemario *Antígona González* (2012) de la mexicana Sara Uribe recorre la angustia del yo lírico en el marco de la guerra al narcotráfico que asola a su país desde ya varios lustros. Como el título mismo lo sugiere, Uribe escoge el mito clásico para reconstruir una secuencia terrible pero absolutamente real, incluso cotidiana, en el México contemporáneo. En efecto, de un poema a otro *Antígona González* devela al lector el horror de los autobuses secuestrados en el Estado de Tamaulipas, de la masacre a los 72 migrantes en el municipio de San Fernando, de los pueblos fantasmas, de las masacres y las ejecuciones en la vía pública, de las decenas de miles de desaparecidos y otras tantas formas que cobra la violencia en Tamaulipas (y en el resto del país). Lo anterior, insisto, puede ser corroborado en la realidad inmediata; de

hecho, la propia Uribe finaliza el poemario con una sección titulada “Notas finales y referencias” en donde remite a los distintos textos que componen “la otredad textual que da vida a estas escrituras” (Uribe 2012: 110); además de la obvia referencia a Sófocles y a varias adaptaciones latinoamericanas de la obra clásica, Uribe refiere las notas de los diarios que han dado cuenta de las pesadillas enumeradas más arriba. Al final, el lector sólo puede suponer que el hermano del yo lírico, Tadeo, es una víctima más de una guerra sin sentido en donde los horrores conocidos constituyen la punta de un iceberg cuyas dimensiones reales ni siquiera alcanzamos a imaginar.

¿Por qué elegir específicamente a Antígona para referir los horrores de la guerra contra el narcotráfico? Una primera respuesta apunta al motivo de la búsqueda del cadáver del hermano para brindarle una sepultura digna.

Me llamo Antígona González y busco entre los
muertos el cadáver de mi hermano (Uribe 2012: 13).

Un poco más adelante, un par de versos desgarradores

: *No quería ser una Antígona*

*pero me tocó*¹ (Uribe 2012: 15).

Este verso aparece en el poema inaugural del poemario. Los poemas, dicho sea de paso, no se enumeran y carecen de título; son simples fragmentos que se suceden uno detrás de otro conformando un mosaico lleno de vacíos y silencios. Pero volviendo al poema, el yo se posiciona desde el primer momento como una voz colectiva que se identifica con Antígona a través de la búsqueda del hermano muerto. El lugar de enunciación elegido por Antígona, conviene insistir, es (o puede ser) el de todos los mexicanos a los que simplemente les “tocó” (o les tocará) buscar el cuerpo de un familiar desaparecido. No es precipitado entonces afirmar que mucho más que un personaje, Antígona González es ante todo un dispositivo colectivo de enunciación. Ahondemos en esta dirección.

En un texto titulado *Kafka, por una literatura menor*, Giles Deleuze y Félix Guattari explican la obra del célebre autor checo desde tres coordenadas concretas:

¹ Los dos puntos, el espaciado y las cursivas aparecen en el original.

“la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación” (31). Detengámonos un momento en la última categoría. ¿Quién es K, protagonista de *El proceso*, *El castillo* y *América*? ¿Es el mismo personaje en las tres novelas? ¿Es diferente de sí mismo de un texto a otro? En realidad, a decir de Deleuze y Guattari, K no importa como personaje sino como método. Es decir, K importa en tanto que representa la voz colectiva de una minoría marginalizada. Más aún. “el problema no es K como función general asumida por un individuo sino K *como funcionamiento de un dispositivo polívoco del cual el individuo solitario es una parte*”² (122). Gracias a la polivocidad del dispositivo el universo kafkiano permite distintas interpretaciones: ¿Por qué o de qué es culpable K?, ¿Cuál es el “pecado original” por el cual merece ser procesado? Dado que no importa como individuo sino como enunciación colectiva, K representa lo mismo a la minoría germanohablante de Praga que a los migrantes de origen campesino afincados en la capital; de igual modo, K representa a los judíos durante la expansión del antisemitismo en Europa y al hombre moderno en general atrapado en la despersonalización inherente a los modos de producción del capitalismo. K, conviene insistir, es ante todo un método de enunciación que asume la voz colectiva de la minoría hasta entonces silente. Por consiguiente, siempre siguiendo a Deleuze y Guattari,

no basta con decir que el dispositivo produce el enunciado como lo haría un sujeto; él en sí mismo es dispositivo de enunciación en un proceso que no permite que ningún sujeto sea asignado, pero que permite por ello mismo marcar con mayor énfasis la naturaleza y la función de los enunciados, puesto que éstos no existen sino como engranajes de un dispositivo semejante (no como efectos, ni como productos) (121).

A través del yo lírico de Antígona hablan las decenas de miles de mexicanos que han sido víctimas directas o indirectas de la espiral de violencia que desató la así llamada guerra al narcotráfico. En efecto, a través de Antígona hablan las caravanas de madres centroamericanas que año con año recorren la geografía mexicana buscando los restos de sus hijos, presuntas víctimas de los cárteles de la droga cuyos negocios incluyen, también, la “trata de blancas”; a través de Antígona hablamos todos los mexicanos atrapados en una espiral de violencia en la que todos somos víctimas reales o potenciales. Así lo entiende Laura Alicino cuando señala

² Cursivas en el original.

Así, a través de la mutua acción del discurso y del cuerpo colectivo y político de Antígona, que reclama como suyo no sólo el cuerpo de su hermano, sino también todos los cuerpos muertos y desaparecidos de la polis, se activa la acción del reconocimiento de nosotros mismos a través del otro (Alicino 2020: 337).

El discurso de Antígona es también el de los ausentes y de quienes aún los buscan:

Quiero el descanso de los que buscan y el de los que

No han sido encontrados (Uribe 2012: 14).

El poemario interpela al lector a reconocerse en el dolor y el sufrimiento del otro pues al final todos somos víctimas de las flagrantes violaciones al Estado de Derecho. A decir de Rike Bolte, el “objeto son las voces de las historias, en minúscula, no de la Historia. Para el nombramiento de las voces, parecería advertir el texto, se necesita de otras muchas voces” (Bolte 2017: 72). Al final, todos estamos atrapados entre los engranajes de un dispositivo de violencia creciente; por consiguiente, el texto no sólo interpela a muchas otras voces sino también a múltiples escuchas.

Ahora, a diferencia del personaje de Sófocles que sólo necesita ir al campo de batalla a buscar entre los cadáveres el cuerpo del hermano, en el poemario de Sara Uribe el yo lírico ni siquiera sabe por dónde comenzar la pesquisa. Aquí es donde la figura del personaje mítico de Sófocles se actualiza en Antígona González desde nuevas bases. Recordando, en el mito clásico Creonte ignora las súplicas de Antígona de brindar un entierro digno a Polinices. Al cuestionar la razón de Estado encarnada en Creonte, Antígona descubre una zanja insalvable entre la ley de los hombres y las de los dioses. En el caso del poemario de Uribe, más que la confrontación entre la ley terrenal en oposición a principios morales superiores, el poemario pone en escena específicamente el drama del individuo frente al silencio de la autoridad:

No querían decirme nada.

Tadeo no aparece. No querían decirme nada (Uribe 2012: 16).

Estos versos reflejan la respuesta del Estado frente a la violencia desbordada que padecen los mexicanos: el silencio. Un silencio que de ningún modo significa ausencia o vacío. Al contrario, en el contexto de la violencia que asola la frontera

norte de México el silencio es un complejo dispositivo para garantizar la impunidad. En palabras del periodista Diego Enrique Osorno:

Sabes que el silencio que hoy existe en Tamaulipas no se generó de forma espontánea. Para funcionar el silencio requiere de un sofisticado aparato de represión. Necesita de fosas clandestinas, de gobernantes ilegítimos, del monopolio de los cuernos de chivo, de la degradación económica, de policías corruptos y de una sociedad civil aletargada (Osorno 2017: 150).

Sea por miedo, complicidad o ambos, la autoridad encubre los crímenes e ignora el reclamo de la ciudadanía. Así, lejos de enfocarse en la procuración de justicia y el resarcimiento de las víctimas, la autoridad recurre al silencio para proteger a los victimarios. El silencio perpetúa al silencio, lo fortalece hasta volverlo impenetrable e intimidante. Y si acaso la víctima insiste, el silencio se quiebra brevemente para dar paso a la amenaza explícita:

Una mujer que sale del ministerio público
 es abordada por un hombre que la jala del brazo y le
 dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes
 síganle y se los va a llevar la chingada* (Uribe 2012: 26).

¿Quién es el hombre que aborda y amenaza? ¿Pertenece al Ministerio Público o vigila al Ministerio Público? ¿El crimen organizado y el aparato de justicia se han fusionado en una misma y única institución? El sofisticado aparato de represión que es al mismo tiempo causa y efecto del silencio genera una muy justificada paranoia entre los familiares de los desaparecidos. Y aquí, una vez más, los dispositivos kafkianos acaso ayudan a entender el poemario de Sara Uribe. El hombre que aborda y amenaza en las inmediaciones mismas del Ministerio Público de algún modo recuerdan la multiplicación incesante de agentes de la ley en *El proceso*. En efecto, en la pesadilla cuasi onírica que supone la novela de Kafka, la ley es representada como un complejo dispositivo maquínico cuyo funcionamiento resulta incomprensible lo mismo para K que para el lector. De acuerdo con Deleuze y Guattari, al hablar de dispositivos maquínicos en la obra del checo es importante considerar que “el dispositivo no equivale a una máquina que se está montando, de funcionamiento misterioso, ni a una máquina completamente montada, que no funciona o que ya no funciona” (Deleuze 2008: 73). Se trata, más bien, de representar una “máquina abstracta [que] cambia en forma singular: deja de estar cosificada y

apartada, ya no existe separada de los dispositivos concretos, sociales-políticos que la encarnan; se propaga en ellos y mide sólo sus cantidades maquínicas” (Deleuze 2008: 73). Tal es el caso del mundo abstracto de la ley y su muy real maquinaria burocrática en *El proceso*; abogados, jueces, fiscales, alegatos, víctimas y verdugos se agrupan y multiplican sin cesar de tal modo que K (y el lector) no tendrá jamás la menor posibilidad de entender el funcionamiento intrínseco de la maquinaria que lo oprime. En Kafka el mundo de la ley es impenetrable e incomprensible, existe sólo como un potente pero utópico deseo de justicia. Así, es “un mismo y único dispositivo el que se presenta como dispositivo maquínico de contenido y dispositivo colectivo de enunciación. (123).

Volviendo al poemario, al cuestionar a la autoridad el silencio que recibe el yo lírico no es una falta de respuesta sino La respuesta. Y si el familiar insiste, sobreviene la amenaza explícita a sólo unos metros del Ministerio Público. El dispositivo maquínico de silencio es tan efectivo que los mismos familiares de Antígona renuncian a denunciar la desaparición de Tadeo y abrazan el silencio como deseo. Más aún, intentan que Antígona igualmente ceda y desee el silencio:

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu
ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla
la volviera menos real. No querían decirme nada
porque sabían que iría a buscarte. Sabían que iría a
tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no
diera aviso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición (Uribe 2012: 22).

¿En qué momento la familia del desaparecido acepta el silencio y cede ante él?
¿Por qué una familia renuncia a buscar al familiar desaparecido, a exigir a la autoridad una investigación en forma? La respuesta acaso reside en el poema inmediatamente posterior:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antí-
Gona. 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. Quédate quieta, Antígona.
Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No

pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate
quieta, Antígona. No persigas imposibles (Uribe 2012: 23).

Narcotraficantes, representantes de la ley, policías, militares, el hombre misterioso que amenaza a la mujer a las afueras del Ministerio Público... son los engranajes de la maquinaria cuasi kafkiana que pone en funcionamiento Sara Uribe. Acaso por eso Uribe, en la primera línea, fractura el nombre de la protagonista en dos versos, Antí-Gona. La división del nombre propio conforma dos términos, “anti” como sinónimo de “contra” y “gon” sinónimo de ángulo. Por consiguiente, tenemos contra-ángulo, término acaso sustituible por contra argumento. Cuando Antígona aboga por denunciar la desaparición de Tadeo sus argumentos son refutados por un contraargumento irrefutable: porque son de los mismos. Ese es, justamente, el espacio sin sentido en el que se desenvuelven los personajes kafkianos. La diferencia en todo caso reside en un punto nada esperanzador: mientras los mundos del checo poseen una atmósfera onírica que pone en duda la veracidad de lo narrado, que invita a explicarlo todo como una pesadilla horrible, pero en esencia irreal, el horror representado por Uribe puede ser corroborado en la realidad inmediata. La violencia desmedida, los desaparecidos, la máquina de represión, el silencio, la complicidad o impotencia del Estado y la indefensión de los ciudadanos son todo menos una quimera en el México contemporáneo. Al final, el silencio se convierte es otra forma de aniquilación:

Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran
deshacerte aún más en el silencio (Uribe 2012: 19).

El último verso, “deshacerte aún más en el silencio”, es contundente. El silencio como forma última de aniquilación. La familia de Tadeo, temerosa, se convierte en un engranaje más de la maquinaria represiva y abraza también el silencio, lo propaga y expande, multiplica las cantidades maquínicas de silencio.

Ahora, ya fue señalado que Sara Uribe configura su discurso a partir de distintas referencias e intertextos. El poemario exige al lector un trabajo de decodificación a partir de “varias capas de sentido: la referencia apropiada, la modificación efectuada por Uribe, la reflexión teórica de la que parte y la reflexión ética a la que nos quiere conducir” (García 2019: 44), como bien señalan Elisa García y Miguel Alirangues. Este leer entre capas de sentido para generar distintos niveles de sentido es particularmente visible en el siguiente poema:

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 marido.

Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.

Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros.

(Uribe 2012, 64).

La referencia apropiada, siguiendo a García y Alirangues, remite a la masacre de San Fernando. En agosto del 2010, personal de la Marina Armada de México hizo un escalofriante descubrimiento al interior del rancho La Joya en el municipio de San Fernando, Tamaulipas: 72 migrantes asesinados. El periodista Óscar Martínez describe el hallazgo en los siguientes términos: “recogidos contra la pared de cemento como un gusano de colores tristes, amontonados unos sobre otros, hinchados, deformados, amarrados, un montón de cuerpos” (Martínez 2016: 184). Recuperando la noción de Antígona González como dispositivo colectivo de enunciación, el yo lírico interpela a los deudos de la masacre. Porque detrás de cada uno de los cuerpos amontonados unos sobre otros como un gusano de colores tristes, recuperando la terrible descripción de Martínez, hay un hermano, un hijo y/o una esposa en duelo. La propia Sara Uribe en un texto titulado “¿Cómo escribir en un país en guerra?”, describe la llegada de Antígona al lugar de la masacre como “una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando” (Uribe 2017: 52). El poema erige una voz coral integrada por las decenas de miles de personas que buscan entre los restos de esta u otra masacre el cuerpo del familiar ausente.

Ahora, la peculiar composición de los versos remite de manera deliberada a *Pedro Páramo*. Al modificar la conocida oración inaugural de la novela de Rulfo, “vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi Padre” (Rulfo 1997: 7), Uribe obliga a preguntarnos por la reflexión ética a la que pretende conducirnos desde el diálogo intertextual. ¿Cómo o de qué manera Rulfo es una referencia pertinente para explicar el horror contemporáneo? El motivo de la búsqueda es un buen inicio, después de todo Juan Preciado y Antígona González tienen en común el motivo del viaje en pos del familiar ausente. Y más importante aún, ambos personajes habitan un espacio fronterizo entre la vida y la muerte:

[

*: Es posible entender ese extraño lugar entre la vida
y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?*

: una habitante de la frontera

: ese extraño lugar

: ella está muerta pero habla

: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso

*: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando
en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que
todos la oigamos?*

]³

(Uribe 2012: 27).

El poema ubica al familiar de un desaparecido como un habitante de un espacio límite entre la vida y la muerte. “Un vaso roto ya no es un vaso” (Uribe 2012: 16), señala el yo lírico en uno de los primeros poemas del libro, haciendo patente ese dolor más allá de toda representación posible que prácticamente aniquila al sujeto. Un dolor que fractura el alma en múltiples fragmentos imposibles de restaurar, como un vaso de vidrio después de caer al suelo. Por consiguiente, el espacio representado en el poemario se convierte en una suerte de Comala moderna habitada por ausencias, murmullos y muertos. A diferencia de las múltiples obras literarias que en los últimos años han dado cuenta de la violencia irracional y desmedida que vive desde hace ya

³ Corchetes, dos puntos y espaciados presentes en el original.

varios lustros la nación mexicana, el poemario de Uribe pone en el centro la búsqueda y la ausencia. Así lo entiende Matteo Cantarello cuando señala “*Antígona González fights against the accumulation of corpses in narconarratives and the gruesome violence of narcoculture to underscore the living agency of those who search and the absence of those who are missing*” (Cantarello 2020: 174).

En efecto, lejos de contabilizar los muertos o de regodearse en el espectáculo de la sangre, el poemario soslaya los cuerpos mutilados para evocar en su lugar todos aquellos cuerpos que permanecen ausentes. El poema “Vine a San Fernando a buscar a...” citado previamente es un claro ejemplo de ello: al nombrar el espacio, el texto evoca en el lector la imagen terrible de los 72 cuerpos aniquilados, pero inmediatamente después el poema resalta la gesta de la búsqueda como hilo conductor. La modificación que Uribe inserta al final de cada verso, “mi hermano”, “mi padre”, “mi marido”, “mi hijo” “los demás”, de algún modo establece que el número de cuerpos que permanecen desaparecidos excede por mucho el de los 72 encontrados, dejando en evidencia que la búsqueda “de los demás” continúa. ¿DÓNDE ESTÁN LOS CIENTOS DE LEVANTADOS”⁴ (Uribe 2012: 77), pregunta el yo lírico casi al final del poemario. En palabras de Roberto Cruz:

Hacia las páginas finales, después de que el cuerpo de Tadeo ha sido encontrado en una fosa común, la acumulación de preguntas y declaraciones tomadas de la prensa sustituye el tono lírico-narrativo anterior. Aquí no cabe la superposición entre fragmentos textuales de sentido sino apenas la puesta en página de las voces de las otras Antígonas, las reales, y su testimonio doliente (Cruz 2015: 328).

Antígona González es un poemario de búsqueda, y no un inventario de los macabros hallazgos. Aunque el cuerpo de Tadeo forme parte del sombrío gusano de colores tristes, el drama no termina, ni remotamente, con el hallazgo de los cuerpos en San Fernando. Allá afuera decenas de miles de Antígonas siguen buscando el cuerpo de su familiar desaparecido.

Una última similitud. Creonte y Pedro Páramo como personajes míticos representan la cerrazón de la autoridad, la insensibilidad ante las suplicas de dolor, los límites del individuo frente al Estado. En el mito clásico, Creonte paga su obstinación con la desintegración del núcleo familiar. Rulfo, por parte, lleva más lejos las consecuencias del nocivo ejercicio del poder al extender la muerte a la totalidad de la

⁴ Mayúsculas en el original.

comunidad. No en vano Julio Ortega define la novela de Rulfo como “un discurso anagramático, donde Pedro Páramo declara ser la < piedra del desierto >, o sea, la autoridad sin articulación, el poder autodestructivo que hace perecer a las cosas mismas, erosionando su forma y su sentido” (Ortega 2010: 264). La escena final de *Pedro Páramo* simboliza, justamente, la disolución definitiva del cuerpo de la nación a través del cuerpo del caudillo “desmoronando como si fuera un montón de piedras” (Rulfo 1997: 159). Así, lo mismo en Tebas que en Comala o en Tamaulipas, el espacio se convierte en la patria de los muertos, la tierra devastada, el silencio amordazándolo todo:

[*Yo creí que iba a entrar en el pueblo de los muertos,
mi patria.*

*Tú eras la patria.
Pero ¿la patria no estaba devastada?*

*¿No había peste en la ciudad,
no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente?*

Yo supe que vería una ciudad sitiada.

*Supe que Tamaulipas era Tebas
y Creonte este silencio amordazándolo todo⁵]*

(Uribe 2012, 65).

Existe un hilo conductor entre Tebas, Comala y Tamaulipas. Lo que inicia como una referencia a un episodio real y concreto (la matanza de San Fernando) es alterado por Uribe desde la intertextualidad con Rulfo para conducir a una reflexión ética sobre la indefensión del individuo frente a la cerrazón del poder. Al final sólo prevalece el silencio. El silencio, una vez más, como forma última de aniquilación.

⁵ Cursivas en el original.

Recapitulando, Sara Uribe construye un potente poemario a partir de un ensamble de variados discursos y referencias intertextuales. Además de la obvia recuperación del personaje clásico de Antígona y sus múltiples reelaboraciones en el contexto de la violencia en América Latina, Uribe se sirve además de noticias publicadas en diarios, testimonios de familiares de desaparecidos, textos académicos e incluso la obra de Juan Rulfo para representar la tragedia de la violencia desmedida en el México contemporáneo. Sin embargo, lejos de poner el centro de atención en la violencia explícita en contra de los cuerpos (el cuerpo de las víctimas y el cuerpo de la nación), Uribe escoge un ángulo poco explorado en México: el drama de los desaparecidos y la búsqueda por parte de los familiares. En el magnífico poemario de Uribe, Antígona se convierte en una voz colectiva que investiga, interpela y desafía al Estado para exigir el cuerpo de todos aquellos que han desaparecido. La respuesta es un silencio que de ningún modo denota ignorancia o falta de información. Al contrario, el silencio del poemario es un complejo dispositivo de intimidación que desata una muy justificada paranoia lo mismo en Antígona que en el lector. Es el silencio de la autoridad cómplice y/o sometida por el crimen organizado, un silencio tan intimidante que los mismos familiares de los desaparecidos terminan asumiendo y propagando para protegerse en contra de la maquinaria de represión.

Antígona representa también la indefensión del individuo frente a la cerrazón del Estado. Aquí es donde Uribe propone una sutil intertextualidad con la obra clásica de Juan Rulfo. En efecto, partiendo de la muy real referencia a la masacre de los migrantes en San Fernando, el poemario evoca la atmósfera fantasmal presente en *Pedro Páramo*. La obra de Rulfo es el hipograma del poemario de Uribe. Entendiendo el hipograma desde la definición de Michael Riffaterre; es decir, una frase o palabra (“Vine a San Fernando a buscar a mi padre”) que remite a una matriz anterior que organiza el modelo del texto. Después de todo, la Comala de Rulfo es pueblo habitado por fantasmas y murmullos, por individuos que en su momento sucumbieron ante la autoridad sorda del poder estatal, representado por Creonte en el texto de clásico y por el cacique en la novela de Rulfo. Lo mismo en la obra de Sófocles que en la del novelista mexicano, el individuo cuestiona los límites de la autoridad sólo para recibir como respuesta el silencio y la cerrazón. Tópicos que Uribe actualiza en su magnífico y crudo poemario.

Referencias bibliográficas

- ALICINO, L. (2020). “El cuerpo colectivo de Antígona: mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe”. *Rassegna iberistica*, 114, 321-340.
- 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, 59-78.
- 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.
- CRUZ ARZABAL, R. (2015). “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara”. En Quijano, M. y Fernando Vizcarra, F., *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 315-337.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2008). *Kafka, por una literatura menor*. México, Era.
- GARCÍA CABRERA, E. y ALIRANGUES LÓPEZ, M. (2019). “Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 18, 36-65.
- MARTÍNEZ, Ó. (20016). “Los coyotes domados”. *Una historia de violencia. Vivir y morir en Centroamérica*. México, Penguin Random House, pp. 183-201.
- ORTEGA, J. (2010). “Juzgar: Rulfo y el desierto paterno”. *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México, Fondo de la Cultura Económica, pp. 263-281.
- OSORNO, D. E. (2017). *La guerra de Los Zetas*. México, Penguin Random House.
- RIFFATERRE, M. (1978). *Semiotics of poetry*. Bloomington; Londres, Indiana University Press.
- RULFO, J. (1997). *Pedro Páramo*. México, Fondo de la Cultura Económica.
- URIBE, S. (2012). *Antígona González*. México, El Quinqué Amarillo.
- URIBE, S. (2017). “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 7, 45-58.