

En Quijano, Mónica y Vizcarra, Héctor Fernando, *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México (México): Facultad de Filosofía y Letras - Bonilla Artigas.

Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe.

Cruz Arzabal, Roberto.

Cita:

Cruz Arzabal, Roberto (2015). *Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe*. En Quijano, Mónica y Vizcarra, Héctor Fernando *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México (México): Facultad de Filosofía y Letras - Bonilla Artigas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkzh/vfm>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Públicacultura

A través de esta colección se ofrece un canal de difusión para las investigaciones que se elaboran al interior de las universidades e instituciones públicas del país, partiendo de la convicción de que dicho quehacer intelectual sólo está completo y tiene razón de ser cuando se comparten sus resultados con la comunidad. El conocimiento como fin último no tiene sentido, su razón es hacer mejor la vida de las comunidades y del país en general, contribuyendo a que haya un intercambio de ideas que ayude a construir una sociedad informada y madura, mediante la discusión de las ideas en la que tengan cabida todos los ciudadanos, es decir utilizando los espacios públicos.

Con la colección *Pública cultura* se presentan textos relacionados con los medios masivos de comunicación –principalmente los visuales– y su apropiación, creación o recreación de las distintas “realidades” culturales, tanto históricas como actuales.

Mónica Quijano

y

Héctor Fernando Vizcarra
(coordinadores)

Crimen y ficción

Narrativa literaria y audiovisual sobre la
violencia en América Latina



BONILLA
ARTIGAS
EDITORES



Publicación realizada con el apoyo del Programa UNAM-DGAPA-PAPIME PE401512
"La representación del crimen en la ficción literaria y audiovisual de los siglos XIX y XX".

PQ7082

C7

2015

Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina. / Coordinadores Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra.
México: Bonilla Artigas Editores: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

380 p. ; 15 x 23 cm.

(Colección Pública-Cultura ; No. 5)

ISBN 978-607-8348-96-1 (Bonilla Artigas Editores)

Literatura hispanoamericana – Crítica e interpretación
Literatura y sociedad – Hispanoamérica
Hispanoamérica – Civilización -- Historia y crítica
Violencia

Quijano, Mónica, coord.

Vizcarra, Héctor Fernando, coord.

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Primera edición, octubre de 2015

D.R. © 2015, Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (coordinadores)

De la presente edición:

Bonilla Artigas Editores, S.A. de C.V., 2015

Cerro Tres Marías número 354

Col. Campestre Churubusco, C.P. 04200

México, D. F.

editorial@libreriabonilla.com.mx

www.libreriabonilla.com.mx

D.R. © 2015, Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, C.U., Delegación Coyoacán,
C.P. 04510, México, D. F.

ISBN: 978-607-8348-96-1 (Bonilla Artigas Editores)

Responsable de la colección: Nicolás Mutchinick

Cuidado de la edición: Bonilla Artigas Editores

Diseño editorial: Saúl Marcos Castillejos

Diseño de portada: Teresita Rodríguez Love

Imagen de portada: Éber Huizil

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRELIMINARES.....11

REFLEXIONES SOBRE EL GÉNERO Y SUS AVATARES

Sobre la serialidad narrativa en las literaturas policiales
Héctor Fernando Vizcarra 27

Desviados, *doppelgängers* y zombis: abyección del género
policial en América Latina
Persephone Braham 49

Borges, crimen y mundos posibles: una crítica conceptual
José Alfredo Lasserre Cedillo 71

MIRADAS CLÍNICAS, SUJETOS MARGINADOS Y CUERPOS MÓRBIDOS

Autopsias, morgues y vivisección: escenarios literarios de
poder, deseo e impiedad
Glen Close 93

Belleza al filo: estética y morbo en *Belleza roja* de Bernardo
Esquinca
Gonzalo Soltero y Claudia Chibici-Revneanu.....117

Historias de confesiones y barbaries: las mujeres
asesinas y su justificación en el imaginario colectivo
Alejandra Vela Martínez135

ASESINOS, MERCENARIOS Y TIPOLOGÍAS DEL CRIMEN

Crimen, representación y ficción: la construcción social de la peligrosidad en la nota roja, ciudad de México (1880-1940)
Saydi Núñez Cetina 161

Rafael Bernal: entre la novela de enigma y la novela policiaca negra
Edivaldo González Ramírez 191

Asesinos colectivos, a sueldo y kamikazes: la representación del criminal en *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura y *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza
Andrea Garza Garza 221

MEMORIA, HISTORIA Y ESTADO FALLIDO

Novela dura y posdictadura militar argentina: el detective en *Qué solos se quedan los muertos* de Mempo Giardinelli
Alfonso Fierro 243

Memoria, verdad y justicia en *El secreto de sus ojos*
Denisse Gotlib Gutiérrez 263

Crimen, archivo y ficción: la herencia del conflicto armado en Guatemala
Mónica Quijano 285

FRONTERAS VIOLENTAS

Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona* González de Sara Uribe
Roberto Cruz Arzabal 315

Poetas del crimen: auge de la literatura criminal sobre Ciudad Juárez en la obra de los autores juarenses Jorge Humberto Chávez, Miguel Ángel Chávez y César Silva Márquez
Ricardo Viguera-Fernández 337

Muertos de risa: violencia y humor en *Trabajos del reino* y *Fiesta en la madriguera*
Paulina del Collado 357

ESCRITURA DESPUÉS DE LOS
CRÍMENES: DISPOSITIVO,
DESAPROPIACIÓN Y ARCHIVO
EN ANTÍGONA GONZÁLEZ
DE SARA URIBE

Roberto Cruz Arzabal
Universidad Nacional Autónoma de México

Un vaso roto ya no es un vaso. Eso pensé. Eso les dije.

Sara Uribe, *Antígona González*

Introducción

En el amplio contexto de la llamada “guerra contra el narco”, iniciada en 2008 por el entonces presidente Felipe Calderón, fueron asesinados 72 migrantes centroamericanos en San Fernando, Tamaulipas, entre el 22 y el 23 de agosto de 2010; días después, fue hallada la fosa en la que habían sido enterrados por sus asesinos, el grupo criminal conocido como *los Zetas*. Como respuesta a la masacre y su repercusión mediática y social, surgió la organización *Nuestra aparente rendición*, coordinada por la escritora Lolita Bosch y conformada por intelectuales, periodistas y escritores (véase Sánchez, 2011), fruto de esta organización son el proyecto *Menos días aquí*, que desde agosto del 2010 mantiene una cuenta de tuitter dedi-

cada a recoger los nombres de las víctimas de la violencia en México, independientemente de bandos y tendencias mediáticas, y el portal electrónico, luego transformado en libro, *72 Migrantes* en el que igual número de escritores daban cuenta de las historias de los migrantes centroamericanos asesinados en San Fernando.

Estos eventos son reflejo de la vulnerabilidad de los individuos y de la fragilidad del tejido social en las dinámicas sociales del capitalismo contemporáneo, pero además enmarcan una toma de postura crítica y visible por parte de numerosos participantes del campo literario e intelectual mexicano durante el sexenio de Felipe Calderón. Esta toma de postura también generó un debate en torno de las estrategias y prácticas literarias en un contexto de violencia y estado de excepción a partir del cual se han explorado las posibilidades y límites del lenguaje literario en su relación con la violencia, la noción de comunidad, memoria y política, y se han puesto en crisis nociones que ocupaban un lugar central en la valoración estética de lo literario y sus modos de circulación social, tales como la autonomía del campo literario, la originalidad, la representación literaria de la realidad, etcétera.

La diversidad de preguntas y exploraciones surgidas desde entonces contribuyó a visibilizar de un modo no espectacular —es decir, sin asumir el lenguaje de los medios masivos de comunicación— la complejidad y naturaleza de ciertos crímenes violentos como fenómenos propios de una sociedad contemporánea; cierto discurso literario se realiza entonces como una oposición al modo tradicional del régimen político que aún hoy despersonaliza a las víctimas y simplifica las causas y desarrollo de los sucesos.

Si bien estas tomas de postura no se originaron exclusivamente en torno de los acontecimientos mencionados (sino que son fruto de numerosos casos públicos y relaciones entre intelectuales),¹ se tra-

¹ Es importante distinguir entre distintas esferas de acción y circulación del discurso mediático en torno de la violencia. La “guerra contra el narco” fue una estrategia discursiva planteada por el gobierno federal para englobar las acciones militares y los efectos colaterales de éstas en espacios geográficamente determinados y con características y narrativas propias; a pesar de tener campos de acción diversos y de constituirse también de modos diferentes, la reacción mediática de los intelectuales y escritores se concen-

ta de coordenadas sociales y estéticas que permiten situar la necesidad de reacciones colectivas y organizadas en torno a fenómenos de la violencia actual. Una de estas reacciones es el libro de la escritora residente en Tamaulipas, Sara Uribe (Querétaro, 1978), *Antígona González* (2012), cuya estructura y conformación responde a la tragedia de San Fernando y a los debates sobre las estrategias literarias de representación de los crímenes en México. A lo largo de este capítulo analizaré los recursos artísticos presentes en la obra a fin de establecer su función dentro y fuera del texto literario.

***Antígona González:* condiciones de producción de un dispositivo artístico**

El texto de *Antígona González* fue escrito “por encargo de Sandra Muñoz [...] y Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía Atar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas” (Uribe: 103) y posteriormente publicado a finales del mismo año en la editorial oaxaqueña Sur+. Se trata de “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (103), para su elaboración, Uribe se apropia de múltiples fuentes, sin distinción clara en el texto, pero cuyas referencias bibliográficas se encuentran al final del libro; la mayoría de las citas fueron tomadas de declaraciones en periódicos y de la cuenta de tuiters *Menos días aquí*, de *El grito de Antígona* de Judith Butler, *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Antígona o la elección* de Marguerite Yourcenar y *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pianacci (103-110).

De acuerdo con la noción de estrategia propuesta por Terry Eagleton en *El acontecimiento de la literatura*, la configuración literaria

tró como una respuesta a la estrategia discursiva del gobierno federal en tanto que la mayoría de los artículos de opinión y declaraciones públicas interpelaban al gobierno y sus representantes antes que a los agentes directos de la violencia contra la población civil, narcotraficantes, crimen organizado o fuerzas de seguridad. Al respecto, pueden revisarse las numerosas reflexiones que se encuentran en el sitio electrónico *Nuestra Apparente Rendición*: <<http://nuestraaparenterendicion.com/>>.

y retórica de un texto puede leerse como una respuesta estratégica —es decir, que apunta a un fin determinado— hacia las condiciones de producción que subyacen en dicha configuración; para el crítico inglés:

Por paradójico que resulte, la obra de arte literaria proyecta desde sus propias entrañas el propio subtexto histórico e ideológico al que constituye una respuesta estratégica. Este es, entonces, otro sentido más en el que las obras literarias tienen una cualidad curiosamente circular o automoldeadora [... por lo tanto] Ya no se ha de interpretar [...] que guardan entre sí una relación de reflejo, reproducción, correspondencia, homología o similares, sino como facetas alternativas de una única práctica simbólica. La propia obra no se debe considerar un reflejo de una historia externa a ella, sino una labor estratégica [...] (218-219).

Así, el texto resulta una entidad particular que en su forma guarda las estructuras con las que establece una negociación simbólica; en el caso del libro de Uribe, además de que la obra en sí constituye una respuesta estratégica, dado que se trata de una obra conceptual, dicha estrategia es explícita en la nota final y en su estructura. El texto responde a varias condiciones de producción material y de socialización como la despersonalización de las víctimas por parte del discurso oficial y el valor de la memoria social y textual en los procesos de violencia. La respuesta estratégica de *Antígona González* es más evidente en los procedimientos artísticos que dan forma al texto, antes que en la mera selección del tema o en la simbolización de algunos elementos. Para los fines de este trabajo, propongo estudiar la obra a partir del análisis y el valor social de dos procedimientos: las prácticas de desapropiación y el valor testimonial del archivo. Sin embargo, antes es necesario entender cómo es que ambos se ubican dentro de un objeto artístico cuya función no es puramente estética o de representación. En este sentido, *Antígona González* no es un texto literario que ficcionalice el tema del crimen, sino que éste se sitúa en una esfera social vulnerable, por lo que el texto responde a los crímenes con las estrategias de la ficción.

Es importante considerar que *Antígona González* se enmarca en un contexto artístico de producción distinto de las obras canónicas de la literatura mexicana, puesto que conjunta prácticas de escritura e interpretación que se alejan de la noción de autonomía literaria preponderante durante el siglo xx. Se trata de una obra por encargo que ha sido representada en distintas ocasiones,² pero que en su estructura no se ajusta a las marcas del género dramático; en segundo lugar, fue publicada por una editorial independiente que no recibe apoyos estatales para la producción de los libros y que registra sus obras bajo una licencia *Creative Commons* que permite la copia y distribución sin fines de lucro. Asimismo, existe un libro de artista elaborado por la artista visual tamaulipeca Angélica Gállegos, 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 social del texto de Uribe suceda en un entorno geográficamente focalizado fuera de la capital del país: la editorial que lo publica se asienta en Oaxaca, mientras que tanto las representaciones escénicas como el libro de artista circularon en Tamaulipas. Estos elementos apuntan a la constitución de flujos de recepción literaria que no dependen de los circuitos tradicionales, especialmente las mediaciones asentadas en el centro del país.

Al operar en circuitos de circulación social distintos de los tradicionales, *Antígona González* está más cerca de piezas artísticas propias del arte contemporáneo postautónomo. Este tipo de realizaciones son estudiadas por Brian Holmes bajo el término *dispositivos artísticos para la enunciación colectiva*. Siguiendo a Holmes, se trata de piezas que conjuntan experiencias colectivas de participación

² En Youtube están disponibles al menos dos montajes distintos. El primero, bajo la dirección de Sandra Muñoz y Marcial Salinas, es una puesta en escena para el Festival de teatro "Vértices" en noviembre de 2012 —con la misma compañía que en el montaje original pero en un espacio distinto—, en la dirección <<https://www.youtube.com/watch?v=LX6Q7uQJogY>>; el segundo es la adaptación del texto bajo la dirección de Ángel Zapata, y montado el 14 de junio de 2013, en la dirección <<https://www.youtube.com/watch?v=yOJqeQ-xtzk>>. En el primer caso se trata de un monólogo dramático interpretado por Sandra Muñoz, mientras que el segundo es un montaje coreográfico y teatral a cargo de diversos actores.

con investigaciones estéticas y sociales amplias, pero cuyo espacio de producción y recepción se ubica dentro de los marcos institucionales de los museos; así:

Lo que emerge de este tipo de práctica es una nueva definición de arte como laboratorio móvil y teatro experimental para investigar e instigar el cambio social y cultural. Puede que en el curso de este tipo de prácticas se produzcan obras en un sentido tradicional, incluso, en efecto, obras excelentes, como se demostraría observando los ejemplos que he mencionado. No obstante, la mejor manera de comprender estas obras singulares es analizarlas no aisladamente sino en el contexto de un agenciamiento en el sentido que dieron a este término Deleuze y Guattari. Se convierten en elementos de lo que aquí llamaré un *dispositivo* para la articulación de una enunciación colectiva (146).

Cada uno de los acontecimientos artísticos “derivados” del texto de Uribe, así como la lectura de éste, pueden ser vistas como un acontecimiento social en el marco de una investigación colectiva –no necesariamente organizada– sobre los fenómenos de violencia en el estado de Tamaulipas, cuyo espacio de producción simbólica y recepción social es el texto. No se trata de una obra que dé voz a los que no la tienen, o que ficcionalice elementos de la realidad, sino de un dispositivo artístico que incide en las comunidades mediante su configuración y la respuesta estética a la violencia, para poder enunciar de modo colectivo un fenómeno que las rebasa.

Estética desapropiacionista

En su libro *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza traza una breve genealogía de las prácticas de apropiación, reescritura y plagio en la tradición literaria reciente –lo que denomina estéticas citacionistas–, con énfasis en las poéticas norteamericanas de resistencia de los años ochenta y noventa. A partir de estas estéticas, Rivera Garza propone la categoría de *prácticas de desapropiación*

para englobar una serie de procedimientos de escritura tales como la cita, la apropiación, la recontextualización o el pastiche que movilizan la literatura hacia los terrenos de lo político y sus márgenes. A diferencia de las estéticas citacionistas anteriores, la *desapropiación* tendría dos ejes de construcción, por un lado, el uso “extensivo e intensivo” de las técnicas de reciclaje y recontextualización posibilitado por el trabajo con procesadores de texto y navegadores electrónicos (89);³ por otro lado, estrategias de enunciación que “buscan diluir las diferencias estrictas entre lo literario y lo cultural propiamente dicho” (91). *Desapropiarse* es desposeerse del dominio sobre lo propio para circularlo en esferas de sentido distintas (88-92), fuera de la autonomía del campo literario moderno y de sus nociones de género y función de lo literario. Aquí Rivera Garza retoma la idea de literatura postautónoma de Josefina Ludmer para quien cierto tipo de escrituras actuales, más que fincarse en la relación entre realidad y ficción o literatura y no literatura, “se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido” (Ludmer). A estas prácticas de (re)escritura, Rivera Garza agrega un componente de análisis cultural cuando éstas se refieren a los procesos de violencia de las comunidades en las que suceden, especialmente cuando constituyen lo que llama “fichas anamnésicas”, textos y escrituras que dan cuenta de los cadáveres producidos por las necropolíticas contemporáneas; en sus palabras, se trata de:

señas que la cultura ha logrado dejar marcadas en los cadáveres textuales del semicapitalismo de la necropolítica a lo largo del tiempo y a través del espacio [...] una especie de necrografías comparativas en las que los contextos de producción, o más precisamente: de posproducción y distribución, juegan un papel tan relevante como las operaciones escriturales específicas de cada objeto textual (47).

³ En esta parte, Rivera Garza sigue de cerca los postulados críticos de Kenneth Goldsmith (*Uncreative Writing*) y Marjorie Perloff (*Unoriginal Genius*) sobre la *escritura no creativa* y las modalidades de la escritura literaria y la apropiación de textos en la era digital.

El concepto de fichas anamnésicas, como lo retoma Rivera Garza del trabajo de Giovanni de Luna, resulta de utilidad para pensar el trabajo material sobre los textos en *Antígona González*, puesto que me permite relacionar de manera crítica las prácticas de *desapropiación* con el valor de éstas como recuperación de la memoria social. A semejanza de la poesía documental de autores como Muriel Rukeyser y Charles Reznikoff (Rivera Garza: 116-117), Sara Uribe traslada los testimonios de quienes buscan a sus desaparecidos y los nombres de las víctimas de la violencia sin tomar un punto de enunciación que dirija la lectura del texto hacia el valor de la autoría del escritor, sino hacia la convivencia de los materiales en un dispositivo artístico de enunciación. *Antígona González* es semejante en este punto a otros dispositivos artísticos de enunciación colectiva o de enunciación del duelo tales como la obra *117 minutos*, 2012 de Teresa Margolles, que problematiza el registro del nombre de las víctimas en la proyección de un video que dura lo que su nombre indica y en el que se enlistan los asesinados durante el periodo de exhibición de la obra; sobre esta, escribe García de la Sienra que “La obra revierte esta situación [la gestión y la representación institucionalizadas de la violencia], dotando al mero registro cuantitativo de un espesor temporal (plasmado en el propio título), ajeno a la instantaneidad de la cifra que simplemente se escucha” (253). Si la obra de Margolles usa el espesor temporal de la lista para generar vértigo, en la obra de Sara Uribe el registro testimonial adquiere un espesor material y afectivo en la enunciación del duelo y su reconstrucción alegórica, mismo que se suma a la temporalidad de la escena cuando se presenta como performance.⁴ Se podría decir, entonces, que el texto de Uribe es un dispositivo artístico de enun-

⁴ Una obra con procedimientos semejantes es 2487, de la artista Luz María Sánchez, que consiste en una proyección sonora de los nombres de migrantes muertos en su intento por cruzar la frontera entre México y Estados Unidos entre julio y septiembre de 2006, en esta obra, también un dispositivo artístico de enunciación del duelo, los nombres y los datos de las personas adquieren, para continuar la terminología de García de la Sienra, un espesor sonoro y presencial que actualiza la información en un evento estético. Para otras obras que problematizan la apropiación de los datos y la información mediante dispositivos artísticos, véase el artículo citado.

ciación colectiva para provocar el agenciamiento del duelo ante los desaparecidos.

Antes que dar voz a las víctimas por la violencia, el texto de Uribe los coloca en el centro de la enunciación poética, cede su lugar como escritora que inventa/crea para tomar el lugar de curadora de textos en un sentido doble, como seleccionadora y como sanadora.⁵ Como he comentado anteriormente, la obra se construye con una diversidad de fuentes que va desde los testimonios a textos filosóficos y académicos que permiten entender el valor social de aquellos; en un sentido amplio, *Antígona González* antepone el valor social del duelo al hacerlo aparecer en una enunciación colectiva que no distingue entre autorías sino a partir de su función en una narrativa doliente. A pesar de la aparente disparidad entre textos, la obra mantiene una línea lírico-narrativa en la que Antígona González, la voz enunciativa que da título al libro, relata la desaparición y búsqueda de su hermano Tadeo; sin embargo, no hay un universo narrativo cerrado en el que los textos fuente se enmarquen para ser resignificados sino que éste es un elemento irregular que se mezcla con los textos y los cruza en su condición material de fragmentos textuales cuyo origen discursivo conocemos. Por ejemplo, los valores simbólicos de los nombres de los personajes no sólo son evocativos sino que se explican durante el texto a partir de la cita de otros textos:

[

: ¿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?

⁵ Rivera Garza sugiere que en este tipo de prácticas, más que un escritor como un sujeto que produce textos, el autor —en el sentido que da Foucault al término— se desempeñaría como un curador del lenguaje, no sólo por las prácticas de selección y narración a las que somete a los textos sino, especialmente, por la diligencia que pone en establecer este orden. El curador sería, sostiene la autora, “un enfermo terminal: [alguien que] padece de lenguaje” (92).

: No quería ser una Antígona

pero me tocó

] (Uribe: 15)

En la cita anterior se reúnen textos de Butler, Pianacci y Gómez, cada verso corresponde a una de las fuentes y los fragmentos no presentan jerarquía entre sí, sino que configuran la enunciación colectiva de una dialogicidad determinada no por un universo narrativo sino por la contigüidad dentro del texto; en la segunda cita, se explica el sentido del nombre y se plantea la ironía trágica que subyace en la cualidad de este. Aquí la desapropiación funciona como una estrategia de enunciación colectiva que genera otras enunciaciones.

En otra parte, el significado del nombre es mencionado por Antígona González quien actualiza el valor simbólico mediante el *pathos* de la historia personal de su hermano perdido:

Mamá le puso ese nombre [Tadeo] porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció novenas a San Judas si le salvaba al niño. Las rezó y lo bautizó en su honor 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 la adversidad (33).

En este fragmento lo central es el nombre del desaparecido, pues es en esto en lo que encarna el cuerpo ausente. Los fragmentos con los que inicia el libro pertenecen a las instrucciones para contar víctimas del blog *Menos días aquí*, la primera línea dice: "Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas" (13). La importancia de los nombres como un intento de dignificar los cuerpos ausentes marca también dos líneas de lectura de la obra, la primera es la presentificación, es decir, el traer al presente perceptivo lo que ha sido

arrebataado;⁶ esto constituye un *ethos* frente a los sucesos criminales de la realidad no como hechos autónomos, sino como acciones que generan víctimas con nombre. Éste es entonces un espacio de la permanencia que el cuerpo no puede ocupar:

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 darle a tus hijos una tumba a dónde ir a verte. Eso es lo único que espero ya, un cuerpo, una tumba. Ese remanso (56).

El significado original de Antígona, la mujer que guarda el cuerpo de Polinices para enterrarlo en un lugar venerable, es desplazado hacia la figura de Antígona como la mujer que busca el cuerpo desaparecido de Tadeo-Polinices mientras que guarda el nombre que identifica al cuerpo. En este sentido, la presencia de los nombres o las características de las víctimas de la violencia funcionan como una construcción de la genealogía del texto en su interior. Si Antígona González son todas las Antígonas y todos los desaparecidos son Polinices, y todos los cuerpos son vulnerados por el mismo aparato social de la violencia ejercido desde los cárteles o desde el Estado, un nombre propio puede ser un cuerpo en su ausencia y un cuerpo ser un fragmento de la memoria apenas asible por los nombres:

¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre, de historia, de apellido? *Que era una probabilidad*. Cuando no hay faz, ni rastro, ni huella, ni señales. *Que los iban a traer aquí*. ¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido? (68).

⁶ En la relación entre la presencia y la ausencia a partir de los nombres y los cuerpos nombrados, una posible y sugerente lectura sería la de *Antígona González* como una obra cuya función es, además de las mencionadas en mi análisis, la producción de presencia, como la define Gumbrecht (11-12): un deseo de la falta de mediación entre los objetos del mundo y el cuerpo de quien los toca o una revelación de la cualidad espacial y temporal de los cuerpos en la producción estética de las obras.

Al igualar los avatares de Antígona, Uribe activa la simbología del personaje como una mujer que se enfrenta al abandono del cuerpo por parte del Estado, además, construye dentro del texto la tradición simbólica; frente al principio de originalidad de la literatura moderna, la desapropiación se funda en el desocultamiento de la genealogía simbólica y textual;⁷ al mostrar e igualar sus fuentes, el poema anula las distinciones epistemológicas entre el discurso periodístico que ofrece datos, el discurso teórico que interpreta el mundo y el discurso literario que lo significa. Esta evidencia de la heterotopía discursiva elimina la distancia afectiva ante los datos como tales y la distancia cognitiva ante el discurso literario.

También es posible asimilar los procedimientos de desapropiación en la obra de modo paralelo a los usos del *re-enactment* en ciertas instalaciones y dispositivos de arte contemporáneo cuya relación con la memoria y la textualidad no parte exclusivamente de procedimientos estéticos, sino también de posibilidades de enunciación; como explica Inke Arns:

Re-enactments eliminate the distance, construed as safe, between the historical event represented by the media and the present, between performers and audience. The re-enactment transforms representation into embodiment, distanced indirect involvement into –sometimes unpleasant– direct involvement, and through this turns the passive reader or observer into an active witness or participant. The witnesses or participants replace their existing collective knowledge of the past with direct and often also physical (living, in person) experience of history.⁸

⁷ Así, por ejemplo, en el siguiente fragmento en el que la cita se refiere a una versión anterior del mito de Antígona, pero cuyo procedimiento se actualiza en *Antígona González*: Este texto es un claro ejemplo de una obra dramática encargada como obra teatral por sus futuros intérpretes (60).

⁸ [“Los Re-enactments eliminan la distancia, interpretada como seguridad, entre el acontecimiento histórico representado mediáticamente y el presente, entre los artistas (performers) y los espectadores. El re-enactment transforma la representación en una encarnación, la distanciada participación indirecta en participación directa –a veces incómoda–; mediante esto transforma al lector u observador pasivos en testigos activos o participantes. Los testigos o participantes rempazan su conocimiento colectivo y previo del pasado con una experiencia de la historia directa, frecuentemente física (vivencial, en persona)”] Traducción del autor.

Las estrategias de intervención y selección de textos, de desplazamiento de la autoría por la textualidad no podrían pensarse desde una inmanencia abstracta de lo escrito, sino que se deben al reconocimiento de la materialidad de la escritura como el principio de construcción del texto literario postautónomo.⁹ Los procedimientos desapropiacionistas funcionan, entonces, a partir de la acumulación curatorial de nombres y signos de presencia; de nuevo, el propio texto explicita su procedimiento simbólico para desmontar la estrategia textual y desplazar su sentido hacia la estructura que subyace en el texto, cuya respuesta estratégica a sus condiciones de producción no es la tematización del crimen o el duelo, sino la activación social de éste.

Al realizar una tipología de los procedimientos para los orígenes de la estética citacionista en el siglo xx, Goldsmith propone al menos dos modos de recontextualización, uno estaría representado por los *Cantos* de Ezra Pound, cuya elaboración construye una unidad de sentido en la que los fragmentos convergen hacia un sentido único y deliberadamente estético; el otro estaría representado por *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin, cuyo procedimiento mantiene la superposición de los fragmentos sin ilación narrativa (Goldsmith: capítulo 5); tomando como marco ambos procedimientos, *Antígona González* se situaría a medio camino, en tanto que genera un relato continuo entretejido con los fragmentos seleccionados, pero cuya inserción interrumpe el flujo del

⁹ Para Ingarden (1998), el estrato elemental del objeto literario era el sonido y la articulación fónica de éste, sin embargo, si pensamos el valor que adquiere durante la modernidad la puesta en página –es decir, la distribución significativa sobre un espacio determinado–, podemos pensar que el estrato material de lo literario es en muchos casos la escritura y la impresión. Este desmontaje del estrato fenomenológico permite entender la variedad de procedimientos de *copy paste* de los que se sirven las prácticas de desapropiación. Hacia esta dirección apunta Goldsmith cuando asegura que “Uncreative writing mirrors the ethos of net neutral advocates, claiming that one way of treating language as materially, focusing on formal qualities as well as communicative ones, viewing it as a substance that moves and morphs through its various states and digital and textual ecosystems” (34). [“La escritura increativa refleja el espíritu de los defensores de la neutralidad de la red, al reivindicar que una manera de tratar el lenguaje es materialmente, enfocándose tanto en las cualidades formales como en las comunicativas, al observarla como una sustancia que se mueve y transforma a través de varios estados y ecosistemas digitales y textuales”] Traducción del autor.

discurso. Este procedimiento de apropiación y montaje de los fragmentos hace que los nombres de los personajes operen doblemente desde el nivel alegórico y el nivel testimonial sin que uno tenga preponderancia sobre el otro, sino que apela al *pathos* del lector al tiempo que le otorga la distancia crítica para volver a la materialidad de las fuentes y la genealogía de las Antígonas que han ido elaborando la desapropiación. Así, el discurso testimonial que busca la empatía directa del lector se desmonta de inmediato con las reflexiones teóricas en torno del valor de la memoria y la textualidad documental, las apropiaciones que podrían crear en un contexto aislado un *pathos*, fácilmente asimilable a la culpa, se potencian mediante la alegoría y la presentificación –la producción de presencia corporal–; como sostiene Vanessa Place, poeta conceptualista y también teórica de este movimiento: “Si existe el arte superior, éste reposa en la habilidad de cualquier imagen –real o abstracta, escrita o pictórica– para golpear, lamer, hacer cosquillas y torturar al lector hasta dejarlo completamente sensible” (47).

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:

¿Dónde están los cientos de levantados?

Es muy duro no saber nada de él. Hasta ahora me animé a venir. Vale más saber. Sea lo que sea.

¿Estaba muerto cuando lo encontraron?

Mi mamá murió de pura tristeza. Se le cargó mucho. Se nos fue sin volver a verlo.

¿Cómo lo encontraron?

Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración (Uribe: 77, 80-81).

Memoria, archivo y testimonio

No es casual que la genealogía de *Antígona González* parta de las reescrituras latinoamericanas de la obra de Sófocles, pues en cada una de estas reescrituras es que comienza a tomar forma el símbolo de Antígona a lo largo del libro de Uribe: Antígona no como la enterradora, sino como la buscadora del cuerpo que será enterrado, y la autoría literaria no como generadora, sino como forense del lenguaje.

De modos distintos, cada Antígona elabora una respuesta a las desapariciones de individuos dentro de regímenes de excepción, especialmente durante las dictaduras que asolaron Sudamérica durante el siglo XX. Así también, no es fortuito que buena parte de las literaturas postautónomas analizadas por Ludmer utilicen las estrategias y procedimientos retóricos del lenguaje literario generado durante y después de dichas dictaduras; la intervención material sobre los documentos y el desplazamiento de la cualidad autoral son modos en los que muchos escritores intentan retomar el papel del *archivo* como espacio para la construcción de la memoria de las comunidades y no de la ley del Estado. Según la tipología de los lugares de inscripción en el archivo freudiano elaborada por Derrida, las “citas conciernen a y vinculan quizá secretamente entre ellas dos lugares de *inscripción*: la *impresión* y la *circuncisión*” (1994: “Exergo”); la primera es la inscripción sobre el soporte mientras que la segunda lo es sobre el cuerpo propio, el primero es el afuera del archivo, mientras que el segundo es la inscripción íntima. La apropiación de la escritura en *Antígona González*, y en otras piezas de prácticas conceptualistas, revierte el sentido afuera/adentro del archivo. El soporte de éste es ahora también la inscripción, a su vez, el desplazamiento de los cuerpos ausentes hacia la escritura reinserta el valor de la enunciación en el texto como *abrigo* de lo que se inscribe en él, como vaso o casa:

Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón.

Para ninguno (Uribe: 24).

La escritura no restituye la presencia de los cuerpos pero sí produce presente en torno de éstos; al hacerlo, mueve el texto y su noción de lo literario, que ha construido mediante la genealogía, hacia los límites de la representación ficcional para situarlo en la presentación nominal; *Antígona González* es, así, una respuesta estratégica doble. Por ello no puede ser analizado a partir de las categorías tradicionales de representación política sino que se sitúa en lo que Roberto Esposito llama *lo impolítico*, es decir, la determinación de las relaciones de poder en los términos y las palabras y no en los objetos o sujetos representados en el marco de una oposición entre lo político y la antipolítica;¹⁰ lo central en el libro no es tanto la escritura como su *embodiment* visible en la intervención material de ésta.

Pensado a partir de la noción de postautonomía, como he mencionado antes en este trabajo, el libro *Antígona González* no pretende representar sino fabricar presente en el acontecimiento del texto como literatura, o en sus posibles actualizaciones, como sucede en el *performance* de Sandra Muñoz o en el libro de artista de Gallegos. La fabricación de presente puede entenderse entonces como una doble presencia a partir de su producción y sus apariciones. Así,

¹⁰ “Exactamente todo lo que no hace lo impolítico que, en lugar de chocar con el conflicto político, o de negar la política como conflicto, la considera como la *única* realidad y *toda* la realidad. Agregando también, sin embargo, que es *sólo* la realidad. Pero no, como ya se ha dicho, porque fuera posible oponérsele, confirmándola y reforzándola inevitablemente, sino en el sentido de que esa no-contraposición es justamente un ‘no’ – tampoco una asunción apologetica, tampoco una sustracción imposible. Ese ‘no’ es más bien el límite que determina lo político, circunscribiéndolo en sus términos específicos, que son finitos, y no desde el punto de vista de cualquier otra cosa distinta de lo infinito, sino finitos en sí mismos, y por lo tanto no susceptibles de ser conducidos a un fin distinto del originariamente inherente a ellos y que nunca ha dejado de caracterizarlos. La política no siempre tiene conciencia de su propia finitud constitutiva. Está constitutivamente llevada a olvidarla. Lo impolítico no hace otra cosa que ‘recordársela’. Es decir, la devuelve al corazón mismo de lo político” (Esposito: 14. Las cursivas son del original).

Al introducir el testimonio y su materialidad en las esferas de lo literario, la poesía documental y las prácticas desapropiacionistas deslizan lo estético hacia los márgenes de su propia constitución para recordarle su temporalidad y su finitud, tal como lo impolítico hace con la política; así, textos como *Antígona González* se mueven entre el montaje como procedimiento formal y el desmontaje de las fuerzas constitutivas de las instituciones de poder y enunciación mediante el trabajo sobre la materialidad textual y el valor social de los cuerpos de los sujetos.

la desapropiación del archivo original –los nombres, las declaraciones, las Antígonas anteriores– en la yuxtaposición de lo anterior con el *aquí* genera una actualización de las ausencias presentes en la escritura, al mismo tiempo que produce efectos de corporalidad en el soporte de esta. Así, *Antígona González*, como otras escrituras desapropiadas, moviliza el testimonio hacia el archivo para inscribirlo en un orden de enunciación posterior, la desapropiación es entonces “la puesta en depósito en un *arkheion* (que puede ser un arca o un templo), la consignación en un lugar de relativa exterioridad” (Derrida: 53). Mediante este desplazamiento del documento al archivo, la escritura desapropiada parece delimitar las posibles neutralizaciones del testimonio y la pérdida de su poder estético.¹¹

El texto inicia con las “Instrucciones para contar a los muertos” y finaliza con la frase “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?”, el tránsito que va del reconocimiento y la búsqueda de los desaparecidos hacia el levantamiento del cuerpo es una confirmación del desplazamiento de lo textual a lo corporal, inerte pero resguardado en una tumba con nombre e historia. Al constituirse como un archivo de voces, *Antígona González* adquiere un valor de futuro que hace de la materialidad y la memoria un punto de partida de la reconstrucción. El archivo, como sostiene Derrida,

no es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana (53),

o como aseguran Vanessa Place y Robert Fitterman: “La reescritura elimina el pasado en favor de una historia mientras la apropiación reescribe el presente en favor del futuro” (31). *Antígona González*, como dispositivo artístico de enunciación colectiva, es

¹¹ Sobre estas neutralizaciones en la literatura testimonial latinoamericana de finales del siglo XX véase el trabajo de John Beverley, especialmente el capítulo “Lo Real”.

una apuesta de futuro para la reconstrucción de sujetos sociales vulnerados por entornos típicos del capitalismo actual.

Antígona González no es una obra que represente los crímenes, sino que se trata de un objeto artístico que moviliza a los sujetos sociales a partir del acontecimiento criminal múltiple. Las coordenadas en las que surge la obra son el abandono del Estado, la despersonalización de los sujetos precarios, el régimen de excepción como una normalidad delo político. Su labor no es narrar la violencia sino operar artísticamente desde ella, activar estéticamente los nombres y las historias en un dispositivo artístico de enunciación colectiva que además construye un duelo desde ese espacio privilegiado por las condiciones sociales del arte actual.

Como antecedente de la conclusión, ofrezco una lectura complementaria de las posibilidades de la estética desapropiacionista y del uso del archivo en *Antígona González*, que no desarrollaré completamente debido a los límites de espacio, pero cuya función ética me parece derivada del análisis anterior. En su libro sobre la arqueología del tópico del *Noli me tangere*, Jean-Luc Nancy señala que el levantamiento del cuerpo sagrado (o *anastasis*) no es un evento que provenga de la actividad del resucitado, sino de quien lo mira o lo enuncia; el nombrado habita un tiempo *presente* en el que ni la vida ni la muerte pueden ser idénticas y contemporáneas de sí; la expresión *el levantamiento del cuerpo* mantiene de modo indisociable la muerte y la resurrección pero en un presente que sólo existe en el momento de su enunciación. El cadáver levantado es un cadáver insurgente en su sentido etimológico, esta insurgencia sucede en la presentificación del cuerpo en la tumba, ese remanso buscado, y en la actualización de los nombres y las historias en la inscripción del archivo. No es mi intención ofrecer una lectura teológica de *Antígona González*, sino tomar los espacios de indefinición simbólica que ofrece la historia del *Nuevo testamento* para poder explicar la condición de *desaparecido/aparecido* de las víctimas de la violencia, en esa condición puede cifrarse también la imposibilidad trágica del texto literario de modificar la realidad, pero anuncia la posibilidad ética de mostrarla y enunciarla.

Conclusión

Antígona González de Sara Uribe es un dispositivo artístico de enunciación colectiva cuyo efecto principal es materializar el duelo de una comunidad cuya voz ha sido recogida pero que no es escuchada por las condiciones sociales y simbólicas precarias en las que se encuentra; es un dispositivo que nace de la existencia del crimen en las sociedades contemporáneas pero que no responde a él con las herramientas tradicionales de la ficción, sino a partir de una estética doblemente insurgente que, también, construye una posibilidad del porvenir en la desapropiación de los textos y los cuerpos. *Antígona González* no es una sola, sino todos aquellos que buscan a sus desaparecidos, que buscan un remanso, una tumba, en la cual simbolizar el duelo. Las palabras de *Antígona González* son el anuncio de la encarnación de ese remanso: “La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan temido, lo tan deseado: sí, señor agente, sí, señor forense, este cuerpo es mío” (Uribe: 75).

Bibliografía

- ARNS, Inke, 2007. “History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance”. *Agora 8. Contemporary Art Histories from Eastern Europe*. Disponible en <http://www.agora8.org/reader/Arns_History_Will_Repeat.html> [Consulta: 28 de marzo de 2014].
- BEVERLEY, John, 2010. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Irene Fenoglio y Rodrigo Mier (trads.). México: Bonilla Artigas Editores.
- DERRIDA, Jacques, 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Paco Vidarte (trad.). Madrid: Trotta.
- EAGLETON, Terry, 2013. *El acontecimiento de la literatura*, Ricardo García Pérez (trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- ESPOSITO, Roberto, 2006. *Categorías de lo impolítico*. Roberto Raschella (trad.). Buenos Aires: Katz.

- GALLEGOS, Angélica, 2013. *Antígona* [pdf]. Disponible en <<http://issuu.com/angelicagallegos/docs/antigona>> [Consulta: 28 de marzo de 2014].
- GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo, 2013. "Actualidad del archivo y estética de la desaparición", en Rodrigo García de la Sienra, Mónica Quijano e Irene Fenoglio Limón (coords.). *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 245-266.
- GUILLERMOPRIETO, Alma et al.; 2011. 72 *Migrantes*, Gael García Bernal (pról.), Alma Guillermoprieto (intr.). Oaxaca: Almadía.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Aldo Mazzuchelli (trad.). México: Universidad Iberoamericana.
- GOLDSMITH, Kenneth, 2011. *Uncreative Writing: Managing Language in a Digital Age* [epub]. New York: Columbia University Press. Disponible en <www.amazon.com> [Consulta: 28 de marzo de 2014].
- HOLMES, Brian, 2007. "El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas", Marcelo Expósito (trad.). *Brumaria*, 7 (Arte, máquinas, trabajo inmaterial), pp. 144-167.
- INGARDEN, Roman, 1998. *La obra de arte literaria*. Gerald Nyenhuis (trad.). México: Universidad Iberoamericana/Taurus.
- LUDMER, Josefina, 2007. "Literaturas posautónomas". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 17. Disponible en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> [Consulta: 28 de marzo de 2014].
- MUÑOZ, Sandra y Marcial Salinas (dirs.), 2012. *Antígona González*. Compañía A-tar. México. 1.48 min. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=LX6Q7uQJogY>> [Consulta: 28 de marzo de 2014].
- NANCY, Jean-Luc, 2006. *Noli me tangere. Un ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Agustín López y María Tabuyo (trads.). Madrid: Trotta.
- PERLOFF, Marjorie, 2010. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PLACE, Vanessa y Robert Fitterma. *Notas sobre conceptualismos*. Cristina Rivera Garza (trad.). México: Conaculta.
- RIVERA GARZA, Cristina, 2013. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. México: Tusquets.
- SÁNCHEZ, Carlos, 2011. "Nuestra aparente rendición. Periodismo a ras de tierra". *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*. Disponible en <<http://revistareplicante.com/nuestra-aparente-rendicion/>> [Consulta: 28 de marzo de 2014].
- SÁNCHEZ, Luz María. 2487. Disponible en <<http://www.diaspora2487.org/>> [Consulta: 28 de marzo de 2014].
- URIBE, Sara, 2012. *Antígona González*. Oaxaca: Sur+.
- ZAPATA, Ángel (dir.), 2013. *Antígona González (adaptación de Antígona González de Sara Uribe)*. México. 17:58 min. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=yOJqeQ-xtzk>> [Consulta 28 de marzo de 2014].