



Dimensiones espaciales en *Antígona González*, de Sara Uribe. Hibridismos, marginalidades y transgresiones

Spatial Dimensions in Sara Uribe's *Antígona González*. Hybridisms, Marginalities and Transgressions

MARÍA EMA LLORENTE

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IIHCS), UAEM, México
emmall@uaem.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8092-9837>

Abstract: This paper focuses on the study of the spatial dimensions in *Antígona González* (2012), by Sara Uribe. The piece, created as a rewriting of Sophocles' classic play, brings to our times the core problem of the original work to place it in the current climate of violence and disappearances in Mexico. This adaptation highlights the similarities and differences between the two works, while revealing the hybridism and specificity of this creole Antigone. Based on a brief review of theoretical literature by Janus Slawinski (1989), Elisabeth Bronfen (1986) and Ottmar Ette (1995; 2008), an analysis is presented of the textual, geographical and metaphorical dimensions of the piece, as well as of how each of these dimensions relates, respectively, to the dramatic, narrative and poetic aspects developed throughout the text. A global or comprehensive understanding of the piece as a whole is thus provided.

Keywords: Sara Uribe; Intertextuality; Spatiality; Emptiness; Memory; Missing people; Mexico.

Resumen: El presente artículo se centra en el estudio de las dimensiones espaciales de *Antígona González* (2012), de Sara Uribe. La obra, realizada como una reescritura de la obra clásica de Sófocles, traslada a la época actual el problema central de la obra original y lo sitúa en el contexto mexicano de violencia y desaparecidos. Este proceso de adaptación pone de relieve las similitudes y diferencias que existen entre las dos obras, al tiempo que revela el hibridismo y la especificidad de esta *Antígona* criolla. Partiendo de una breve revisión teórica de las propuestas de autores como Janus Slawinski (1989), Elisabeth Bronfen (1986) y Ottmar Ette (1995; 2008), se analizan las dimensiones textual, geográfica y metafórica de la

obra y la relación que cada una de estas dimensiones mantiene con los aspectos genéricos respectivos que desarrolla –dramático, narrativo y poético–, lo que permite una comprensión global o abarcadora de la obra en su conjunto.

Palabras clave: Sara Uribe; Intertextualidad; Espacialidad; Vacío; Memoria; Desaparecidos; México.

*La alondra nació antes que todos los seres y que la misma tierra.
Su padre murió de enfermedad cuando la tierra aún no existía.
Permaneció cinco días insepulto, hasta que la alondra, ingeniosa
por la fuerza de la necesidad, enterró a su padre en su cabeza.*

Aristófanes
Las aves

La obra *Antígona González* (2012) fue encargada por la actriz Sandra Muñoz a la escritora Sara Uribe (Querétaro, México, 1978), tras el descubrimiento de una fosa común con cuerpos de 72 inmigrantes en 2010 en San Fernando, Tamaulipas. La obra se ofrece, según declaraciones de la propia autora, como una “pieza conceptual”¹, con forma de monólogo dramático. El carácter híbrido y experimental de la obra, al margen de lo convencional, se aprecia, además de en los aspectos textuales y compositivos que se mencionarán, en su forma de presentación y difusión. La pieza fue estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas. Posteriormente, en septiembre de 2016, fue llevada a escena por el actor y director Uriel Solís y los miembros de la compañía teatral La Gorgona Teatro, en el Foro experimental Raúl Zermeño de la Facultad de Humanidades de Toluca, resultando premiada en la Muestra Estatal de Teatro de ese año. La misma compañía representó la obra en otros ocho estados mexicanos: Oaxaca, Guerrero, Morelos, Ciudad de México, Estado de México, Puebla, Hidalgo y Tlaxcala. En relación con la difusión, además del ejemplar impreso, la circulación global del texto se ha visto facilitada a través de Internet.²

¹ Así la define la autora en las Notas finales y referencias que aparecen en las últimas páginas (2012, 103). El sentido de lo conceptual en este contexto se relaciona con la técnica de la apropiación que se sigue en esta obra, tal como aparece en la explicación que ofrece Cristina Rivera Garza sobre los conceptualistas estadounidenses: “En efecto, los primeros años del siglo XXI vieron florecer la así llamada escritura conceptual en Estados Unidos: una serie de estrategias que, alimentándose de las vanguardias del siglo anterior y poniendo énfasis en el concepto que hace funcionar el texto, más que en el texto en sí, propuso formas de apropiación que, por mucho, dinamitaron nociones más bien conservadoras, si no es que retrógradas, de la autoría y el yo lírico” (2019, 23).

² En estas formas de presentación y difusión marginales podría verse también un deseo o un intento de construir una memoria alternativa, que rehúye los mecanismos y los medios acostumbrados, y que podría relacionarse con la idea de los contramonumentos propuesta por James Young (1999). Al igual que en estos, se cuestiona en estas formas de aparición de lo literario la “monumentalidad” de los grandes memoriales, tanto en la marginalidad de los espacios no centrales ni privilegiados en los que aparecen, como en la durabilidad de sus materiales, que se desafía mediante estas formas de

Como el título sugiere, la obra está basada en la tragedia clásica del mismo nombre, de la que adopta el tema principal: la búsqueda de Antígona del cuerpo de su hermano y la defensa del derecho a darle sepultura. Con esta reescritura de la obra de Sófocles el texto de Uribe se incluye dentro de una larga lista de versiones de Antígonas tanto europeas como latinoamericanas que han adaptado la obra clásica con diferentes propósitos y resultados³, tal como han estudiado George Steiner (1996) y Rómulo Pianacci (2015) respectivamente.

Las reescrituras de Antígona que se realizan en Latinoamérica sufren, como también se menciona en la obra, una “transformación radical”, que incluye, entre otras cosas, la identificación de Polínicos con los desaparecidos por causas políticas (Uribe 2012, 21). Esta adaptación consigue dar cuenta de la especificidad latinoamericana, tal como refiere Pianacci, al revelar la existencia de “un vínculo determinante entre las condiciones socio-políticas y culturales del continente y el texto sofócleo, en especial, en lo que refiere a los crímenes de las dictaduras, a las imposiciones de un Estado que colisiona contra la ética del individuo y al rol de la mujer y sus posibilidades de incidencia en la vida pública” (Bracciale 2016, 382). Para entender bien esta especificidad no puede dejarse de lado, en mi opinión, el aspecto o la dimensión espacial del texto, manifiesta en distintos niveles, que resulta inseparable del contexto histórico, social y político de la obra. Trasladar la historia de Sófocles de la Grecia clásica a los países latinoamericanos no supone únicamente un cambio de escenario y de época, sino que implica una modificación que tiene en cuenta las circunstancias que rodean este espacio concreto. La obra de Uribe, ambientada en México en la época contemporánea, trasciende los detalles concretos de la original y se convierte en una reivindicación de los desaparecidos durante el sexenio del expresidente Felipe Calderón (2006-2012) y las víctimas del narcotráfico y la violencia en el país.

Puede verse así cómo en el espacio y en los usos y distribuciones espaciales se manifiestan aspectos sociales e individuales fundamentales, como relaciones de poder, formas de pensamiento, construcciones culturales, metafóricas o figurativas y simbólicas. El estudio del aspecto o la dimensión espacial de una obra permite visibilizar estas es-

representación y difusión virtual. En ambos casos, el artístico y el literario, este uso otro de los espacios puede verse como negación o inversión de lo que ocurre en las obras memorísticas convencionales.

³ Entre las Antígonas latinoamericanas se encuentran *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal (Argentina); *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro (Argentina); y *Antígona y actriz* (2008) de Carlos Eduardo Satizábal (Colombia). En el caso concreto de México, existen también numerosos ejemplos de adaptaciones de la tragedia clásica que pueden señalarse como antecedentes de la obra de Uribe, como por ejemplo, *La joven Antígona se va a la guerra*, de José Fuentes Mares, estrenada en octubre de 1968, pocos días después de la matanza de Tlatelolco; *La ley de Creón* (1984), de Olga Harmony, que trata de la Revolución Mexicana de 1910; *Los motivos de Antígona* (2000), de Ricardo Andrade Jardí; *Podrías llamarte Antígona* (2009), de Gabriela Yncán, sobre el desastre minero ocurrido en Coahuila en 2006; y *Usted está aquí* (2010), de Bárbara Colio, situada en el contexto de la guerra contra el narcotráfico, que tiene como punto de partida el secuestro y asesinato del empresario Hugo Alberto Wallace Miranda en 2005 y la búsqueda de su madre por encontrar su cadáver (Gidi 2016, 203). Para una revisión de las adaptaciones artísticas de la obra original, véase Zamudio (2014).

estructuras y construcciones ideológicas y culturales propias de un lugar y un momento histórico concreto, ayudando a entender una situación determinada.

DIMENSIONES ESPACIALES DE LA OBRA LITERARIA. PROPUESTAS Y CATEGORÍAS

Aunque algunos autores han comentado la cercanía de esta obra con el género lírico, algo que supone la negación de la existencia de un escenario perceptible de la acción⁴, tal como aparece en una obra de teatro convencional, el espacio o la espacialidad está presente de manera referencial y se transmite a través del discurso mediante alusiones, menciones y remisiones. La forma de evocación de este universo y esta dimensión espacial se acerca, en el caso del texto dramático, a lo que ocurre en el género narrativo y la novela, tal como señala a este respecto Ricardo Gullón:

como los demás componentes del relato, el espacio novelesco sólo existe en virtud del lenguaje. Verbal por definición, se distingue así, por ejemplo, de los espacios propios del cine y del teatro; éstos son perceptibles directamente por el ojo y el oído, mientras que aquél, evocando únicamente por medio de la palabra impresa, se construye como objeto del pensamiento (1980, 90).

En el caso de las representaciones teatrales de la obra, más cercanas a un recitado que a una puesta en escena, el lenguaje resulta fundamental para la comunicación de la dimensión espacial, y la palabra adquiere materialidad y sensorialidad al transmitirse a través de la voz, acercándose a los llamados “escenarios verbales”, aquellos espacios ausentes o narrados en los que es el propio parlamento de los personajes en escena el que informa de la situación en la que estos se encuentran o en la que transcurre la acción, como sucede, por ejemplo, en algunas obras del teatro clásico y del Siglo de Oro (Grillo 2004, 88-90).

Desde el punto de vista de los estudios críticos, la presencia del espacio y la espacialidad en los textos literarios puede ser abordada desde distintos puntos de vista. Janus Slawinski llama la atención sobre la necesidad de distinguir entre las múltiples y dife-

⁴ Roberto Cruz Arzabal (2019) señala en este sentido que *Antígona González* carece de los elementos textuales propios del género dramático: “no hay didascalías, el diálogo es más bien implícito y monológico; el espacio y la acción dramática son inexistentes”, por lo que, según el autor, la obra puede ser leída como un poema extenso (69-70). A pesar de la fragmentación del texto y de su alto grado de lirismo, que permiten considerar su expresión como cercana a lo poético, creo que en la obra existe también un componente narrativo, relativo al proceso de búsqueda de Antígona de su hermano Tadeo, así como elementos que sí pertenecen a lo dramático, que tienen que ver con los diálogos y con la multiplicidad de voces que se expresan en la obra, creando un efecto coral y polifónico. Lo anterior, unido a la combinación de lo periodístico o no ficcional y lo literario hacen que la obra pueda ser considerada como una obra híbrida en cuanto al género, tal como ya ha sido advertido por algunos autores.

rentes perspectivas investigativas posibles relativas a la categoría “espacio”, término con el que se entienden y se designan en las investigaciones académicas fenómenos muy variados (1989, 268). De las siete categorías que establece el autor, resulta especialmente relevante para este trabajo la primera, más general o abarcadora, que él considera “el registro más primario de la problemática espacialógico-literaria” y que hace referencia a la morfología o composición de la obra y de la realidad que presenta (268).

Al igual que Slawinski, otros autores establecen también clasificaciones y categorías en relación con el aspecto espacial de las obras literarias, como es el caso de las propuestas de Elisabeth Bronfen (1986) y Ottmar Ette (2008).

Todas estas categorizaciones y divisiones contemplan en definitiva, desde distintas perspectivas y modos de aproximación, los tres niveles espaciales que considero básicos o fundamentales y en los que se detendrá este estudio: el nivel textual, entendido en sus distintas manifestaciones y posibilidades, que aquí se enfocará tanto en el sentido compositivo y apropiacionista como en el relativo a la hibridación genérica; el nivel real extratextual, en el que puede incluirse lo geográfico y los usos e interpretaciones sociopolíticas que se derivan de esta división; y el nivel imaginario, metafórico o figurado, que contempla las formulaciones espaciales de nociones tanto culturales y colectivas como individuales y personales. Se divide así el análisis del espacio o la espacialidad en esta obra en tres apartados que he denominado territorialidades literarias y textuales, territorialidades geográficas y territorialidades figurativas.

En cada uno de estos niveles predomina además, como se verá, un aspecto genérico específico. En el nivel de lo textual, la forma de composición de la obra mediante la apropiación y la intertextualidad, al incorporar otras voces y otros textos, pone de manifiesto el aspecto o la dimensión dramática de la obra, patente en los diálogos que la obra establece tanto hacia el exterior como en el interior, así como en la presencia de lo polifónico, lo coral y lo comunitario. En el nivel de lo geográfico, las referencias extratextuales y la alusión a la situación real que se vive en México constituyen la base para el desarrollo narrativo, en la ficcionalización de la historia y la progresión diegética del relato de la búsqueda del hermano desaparecido. Finalmente, el nivel o la dimensión figurativa, en sus metáforas, simbolizaciones y reiteraciones, pone de relieve el aspecto lírico o poético de la obra, en la variedad, matices y apertura de significaciones.

A pesar de que a la obra de Uribe, así como a otras versiones latinoamericanas de *Antígona*, se le han dedicado ya numerosos estudios críticos, ninguno de ellos se ha centrado hasta el momento en el estudio de la dimensión espacial y de sus significados desde las perspectivas que aquí se proponen.⁵ Entre los estudios más recientes, autores

⁵ Sobre este aspecto puede mencionarse el artículo de Joseba Buj (2019), enfocado desde una perspectiva social, económica y política. El sentido de lo espacial en la obra de Uribe se entiende en este texto a partir de su inclusión en lo que el autor denomina “narrativas del desplazamiento”, que en este caso hacen referencia tanto al aspecto literal del desplazamiento de los cuerpos con motivo de la violencia real –“la movilidad masiva de cuerpos en el espacio en una condición atravesada por índices de violencia inéditos” (16)– como a aspectos metafóricos de un desplazamiento hacia lo que, siguiendo las

como Joseba Buj (2019), Roberto Cruz Arzabal (2019) y Ute Sydel (2019) aluden, desde distintas perspectivas, a aspectos relacionados directa e indirectamente con el espacio o la espacialidad en esta obra y con las posibilidades de interpretación que ofrece, tal como se verá en las páginas siguientes.

Según lo anterior, me centraré a continuación en una revisión panorámica de las tres dimensiones o niveles espaciales señalados, con el objetivo de mostrar cómo estos tres niveles participan conjuntamente en la construcción y transmisión del significado global de la obra y resultan interdependientes.

TERRITORIALIDADES LITERARIAS Y TEXTUALES. APROPIACIONES, HIBRIDISMOS Y REMISIONES. LA ESCRITURA COMO DESPLAZAMIENTO

Por territorialidades literarias y textuales entiendo la dimensión espacial más inmediata del texto, aquella que tiene que ver con lo material y lo formal, que permite observar la literatura y las obras literarias como un espacio dimensionado, según las propuestas de autores como Bernal Herrera (1998), Janus Slawinski (1989) y Ottmar Ette (1995), cuyas ideas en este aspecto considero fundamentales y tomaré como punto de partida de las reflexiones de este primer apartado. La concepción de la literatura según esta metáfora espacial hace posible postular la existencia de una cartografía literaria, conformada por múltiples mapas, que responden a los distintos criterios utilizados para su elaboración. Esta misma metáfora permite hablar de la existencia de límites y fronteras aplicadas a los textos literarios, entendidos tanto desde el punto de vista interno –en las divisiones que afectan a la estructura de las obras–, como externo –en lo que respecta a los límites entre las épocas, las nacionalidades y los géneros.

En este primer nivel, el concepto de frontera externa y su superación resulta especialmente relevante para el análisis y la interpretación de la obra de Uribe, pues se relaciona con el procedimiento de escritura apropiacionista o citacionista y con la técnica del fragmento y el *collage* que constituyen la base de esta composición. Este procedimiento no implica solo la ruptura y la transgresión de los límites propios de la obra individual, sino también de esas “fronteras genéricas” que definen lo que Bernal Herrera considera “una de las territorialidades fundamentales en el estudio de la literatura” (1998, 152) y que Humberto Félix Berumen define como las fronteras de “una escritura liminal, ubicada en los bordes, en los límites de lo establecido por la tradición

ideas de Rita Segato (2014), se denomina una “segunda realidad” a la que la “primera realidad” del capitalismo tardío del Norte Global desplaza a ciertos individuos del Sur Global, cuya materialidad alterna se construye, entre otras formas, a través de su invisibilización y su precarización y de una sistemática territorialización y profanación de los cuerpos, especialmente de las mujeres (20). Sobre estos cuerpos se instrumentan estrategias paraétnicas (21), que despliegan una violencia que reduce a su mínima expresión aquello que puede considerarse humano, “sembrando una específica cartografía del mal” (22). Sobre estos aspectos se volverá nuevamente a lo largo de este trabajo.

y las innovaciones incorporadas por la experimentación en un evidente rechazo a las convenciones genéricas establecidas” (2005, 125).

El uso y la apropiación de fragmentos y citas de otras obras y otros autores supone un acto de remisión constante a ese conjunto intertextual que compone el “horizonte de alusiones” (Ette 1995, 18) que resulta clave en la composición de la obra de Uribe. En ella, este horizonte está compuesto por todas las obras y textos utilizados, que constituyen el marco de referencia tanto directa –textual, literal– como indirecta –alusiva o referencial– en el que la obra se sustenta.

La obra resulta especialmente innovadora o transgresora en este sentido de lo genérico, ofreciéndose o revelándose como una obra híbrida, tal como ya ha sido señalado por otros autores. Este hibridismo genérico y esta ruptura de las fronteras en la obra de Uribe se manifiesta en distintos niveles o aspectos.

En primer lugar, y como ya se mencionó, la obra se propone como una versión o una reescritura de la obra clásica de Sófocles. Este hecho supone ya un punto de partida orientado desde la intertextualidad, en el que el contenido de la obra se ve influido por este texto previo –hipotexto–, que funciona como su origen y su marco de referencia y al que el nuevo texto –hipertexto– remite de manera explícita o implícita. El hecho de ser una adaptación de una obra de teatro clásica y el traslado de su ubicación espacial y temporal al contexto mexicano actual constituye la primera remisión de la obra, que se hace evidente en el nombre de la protagonista, caracterizada, como muchas otras Antígonas latinoamericanas, como una Antígona “criolla”, tal como señala Pianacci (2015, 72).

Unido a lo anterior, la obra sigue un procedimiento citacionista o apropiacionista, que utiliza no solo la obra clásica ya mencionada, sino fragmentos de otras obras tanto literarias como críticas, filosóficas, ensayísticas y académicas, así como diferentes entradas de noticias y testimonios de familiares de los desaparecidos, publicados en blogs y en periódicos locales, que se fusionan y se mezclan con la escritura original de la autora.

Estos fragmentos proceden, tal como se indica en el epígrafe y las notas finales del texto de Uribe, de obras como *Antígona*, de Sófocles; *El grito de Antígona*, de Judith Butler; *La tumba de Antígona*, de María Zambrano; *Fuegos*, de Margarite Yourcenar; *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro; *Antígona y actriz*, de Carlos Eduardo Santizábal; así como de entradas del blog “Menos días aquí” y de noticias aparecidas en la prensa nacional, en diarios como: *La Jornada*, *El Universal* y *El Diario de Coahuila*. Su presencia se identifica en el texto mediante una diferente tipología –letra cursiva o versal–, así como a través de marcas ortográficas o diacríticas que indican su presencia, como el uso de los dos puntos iniciales o los corchetes que anteceden su aparición.

El texto de Uribe puede verse así como un espacio de confluencia en el que los distintos fragmentos se integran a modo de un tejido o un tapiz sin costuras y en el que se escuchan distintas voces, tanto reales como ficticias.

Con esta forma de escritura, y continuando con la metáfora apuntada, puede decirse que Sara Uribe se desplaza por este territorio, topografía o mapa literario, describiendo un itinerario particular y apropiándose de esos intertextos que contribuyen a

crear su obra. La novedad que introduce esta forma de creación y su originalidad no residen en la invención o el descubrimiento de nuevos territorios, sino en la selección de los lugares o los materiales visitados y en la propuesta de un recorrido determinado, lo que supone, en cierta manera, personalizar esa cartografía. Esta visión de la escritura puede relacionarse con las ideas de Michel de Certeau en relación al recorrido a pie, que el autor compara con un acto de habla, en lo que ambas acciones tienen de apropiación y personalización de un espacio y un sistema y de su realización (1996, 110). Al caminar, así como al desplazarse por ese territorio literario señalado por Berumen, se traza un itinerario particular que, atendiendo a sus elecciones, selecciones, extensión y duración, puede entenderse como una enunciación (De Certeau 1996, 109-110). Con el tipo de acto de habla particular que supone la escritura de Uribe, la autora no lleva a cabo una labor de deslinde, sino de delincuencia, por continuar con la terminología del autor (De Certeau 1996, 141), una labor de confusión, de mezcla, de hibridación, con la que crea relato, movimiento y diégesis.

El hibridismo que se atribuye a la obra debe entenderse, de este modo, tanto en el aspecto genérico de la mezcla que se produce entre textos de distinta procedencia, tipología, factura e intención, como en el sentido de la pluralidad de voces que lo integran, cuestionando la autoría única y monolítica del discurso hegemónico.

En ambos casos, la técnica apropiacionista pone en evidencia el aspecto dramático señalado para esta primera dimensión espacial de la obra, pues, al mismo tiempo que da cabida a las otras voces, las enfrenta y las hace dialogar entre sí, generando nuevas conversaciones. El texto crea así un espacio para el diálogo, provocando un efecto de conversación artificial o construida, mostrando con ello las potencialidades creativas y semióticas de la recontextualización. Resulta interesante en este sentido preguntarse qué comunican determinados autores y pasajes colocados al lado de otros y el por qué de su elección. No se trata únicamente de “citar” o de “aludir”, sino de poner a dialogar a los autores y especialmente a sus discursos. Es lo que ocurre, por ejemplo, al inicio de la obra, donde la reflexión original o fundamental de la autora en la creación de la obra viene a sumarse a la pregunta formulada por Judith Butler en *El grito de Antígona* y es paso intermedio, a su vez, de la afirmación que aparece en la bitácora electrónica de la activista colombiana Diana/Antígona Gómez:

- : ¿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?
- : No quería ser una Antígona pero me tocó (2012, 15).⁶

Lo mismo sucede en uno de los fragmentos finales de la obra, que recrea el momento en el que los familiares son convocados a la morgue para la identificación de

⁶ Para las citas de la obra de Uribe se sigue la primera edición de sur plus (2012). En el caso de los fragmentos intertextuales o apropiados de otras obras, se respetará la letra cursiva o versal, tal como aparece en el texto original, así como los dos puntos antes de cada frase que la autora ha utilizado como forma de señalar esta procedencia.

los cadáveres. En este fragmento se alternan versos del poema “Death” de Harlod Pinter (1997), que aparecen encabezando los enunciados en letra versal, con fragmentos reales de testimonios de los familiares de los desaparecidos, que se escriben en cursiva, creando ese efecto coral y polifónico que transmite la idea del desencuentro y la inco-municación entre los discursos oficiales y los personales:

¿DÓNDE SE HALLÓ EL CADÁVER?

¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?

¿QUIÉN LO ENCONTRÓ?

¿O que todos los días amanezcan cuerpos mutilados en todos los pueblos y las autoridades y la prensa no digan nada?

¿ESTABA MUERTO CUANDO LO ENCONTRARON?

Mi mamá murió de pura tristeza. Se le cargó mucho. Se le fue sin volver a verlo (2012, 78-80).

Este diálogo interno que se establece gracias al mecanismo compositivo de la obra permite la introducción de la alteridad, cuya presencia se adelanta en el texto a través de signos gráficos como los dos puntos. Lejos de perpetuar la función habitual de esos “dispositivos de confinamiento gráfico” con el que muchas veces se asocian (Alcino 2020), los dos puntos revelan aquí la mezcla, la confusión, la hibridación, y actúan como cicatrices textuales que dan cuenta de la procedencia variada y múltiple de la obra y de la generación de un cuerpo textual elaborado mediante la recomposición. Las distintas voces que confluyen en el texto funcionan así a modo de un coro, semejante al de la tragedia griega, que al resonar en un mismo presente borra o desdibuja las fronteras y las distancias espacio-temporales entre las distintas Antígonas, conectándolas entre sí:

al enunciar en un aquí y ahora (en este caso México) las conexiones afectivas con otras Antígonas, con otros cuerpos desaparecidos, con otros cadáveres, se alzan los espacios y tiempos en que fueron enunciadas como un coro a lo largo de Latinoamérica que se vuelca sobre la política sangrienta y doliente de los Estados para así suspenderla (Caudillo 2018)

Mediante la remisión y a través de la suspensión de la historicidad que supone, según la cita anterior, se actualizan simultáneamente distintos parlamentos y personajes, abriendo un espacio para la repetición o la “iteración” (Cruz Arzabal 2019) de todo aquello que sigue hablando y comunicando de forma permanente. En este sentido, la propia forma de composición y no solo el contenido puede verse desde una perspectiva “espacial” o “espacializadora”, como generadora de apertura hacia un discurso “otro”, pues se expresa desde el intersticio, desde el margen, desde la brecha, desde la que se consigue hacer emerger otro discurso.

En este aspecto de la espacialización de la forma o de lo formal pueden retomarse algunas de las ideas expresadas por Joseba Buj (2019) y Roberto Cruz Arzabal (2019) en relación a la obra de Uribe, en especial en lo relativo a sus propuestas de la narrativa del desplazamiento y las necroescrituras fantológicas o de lo espectral respectivamente.

Para Buj, la forma de composición de *Antígona González*, al instalarse en lo intersticial o lo marginal del discurso, consigue desarticular las “representaciones de la ‘verdad’ de la cultura”, instaurando o posibilitando “espacios interiores de resistencia”, diseminados y fractalizados, contra o frente a la totalidad de los espacios narrativos” (2019, 37). Siguiendo algunas ideas de John Beverley (2011) sobre el testimonio, el autor explica las posibilidades y los logros del fragmento en obras como la de Uribe, en las que a través de este mecanismo compositivo se consigue expresar lo marginal y lo no dicho, que puede así manifestarse a través de este tipo de poéticas negativas:

De ahí la artísticidad del fragmento en las obras abordadas, porque justamente introduce ese lenguaje que no es lenguaje (...), que es pura medialidad experiencial, (...) que nos conduce a una vacuidad que, a fuerza de no ser nombrada, de ser invisibilizada (incluso desde la atalaya ontoteológica de lo político), queda reducida a irrealidad. En este sentido es que el carácter de la irrealidad del dispositivo artístico (...) termina por convertirse en el único acceso a otra realidad posible (Buj 2019, 38).

Con esta forma de escritura se manifiesta lo que Buj denomina ese *ethos* negativo que condensa la idea central de su estudio, y que supone la inversión o el reverso del discurso épico de la cultura y del mito, fundacional y heroico, mostrando “el carácter trágico de cuanto va quedando reducido a la indecibilidad” (2019, 29 s.).

El texto, escrito “desde los restos de la escritura”, crea así una dimensión en la que albergar esa presencia incompleta pero siempre accesible de lo espectral, “abriendo el espacio ambiguo para la iteración de los restos de los muertos” (Cruz Arzabal 2019, 77-78).

El espacio y la espacialización material y estructural del texto, y no solo la narrativa y diegética, se revelan entonces como formas capaces de dimensionar el texto y contribuir, mediante la aparición o la emergencia de lo invisibilizado, a esa estética de la “presentificación” a la que aluden otros autores (Seydel 2019). Se trata, en definitiva, de la relación entre lo presente y lo ausente y de las formas en las que los distintos discursos –literarios, históricos, documentales– pueden enfrentarse o dar cuenta de esta relación –recreación, memoria, experiencia–, idea sobre la que se insistirá en los siguientes apartados.

TERRITORIALIDADES GEOGRÁFICAS. TOPONIMIA, HETEROTOPÍAS Y DESVIACIONES

Además de esta primera dimensión textual y formal o compositiva, el aspecto espacial resulta relevante en esta obra desde el punto de vista temático y narrativo, en las menciones y alusiones a cuestiones geográficas y políticas reales y extratextuales. En este nivel, las referencias espaciales que aparecen en el texto de Uribe dan cuenta de la realidad social del país y de la forma en la que el espacio evidencia estructuras y relaciones de poder, en especial las relaciones derivadas de la violencia y el narcotráfico.

La forma más obvia o inmediata de presencia de la espacialidad en este nivel la constituye la toponimia, en la mención de lugares reales de la geografía mexicana. En la obra de Sófocles, Tebas es el lugar de la muerte de Polínices, que por traicionar las órdenes del tirano Creonte es abandonado en el campo de batalla, sin que su cuerpo pueda recibir sepultura. En la reescritura que realiza Uribe, y debido a la intertextualidad mencionada, los espacios de la obra original y la contemporánea se identifican, tal como afirma la protagonista: “Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo” (2012, 65). El hecho de superponer e identificar ambos espacios tiene una serie de consecuencias que afectan no solo a los lugares de la acción, sino a los personajes y a la situación y el contexto general de la obra original, que transfiere así significados a la obra reescrita, de manera sobreentendida o implícita.

Además de esta primera identificación de Tebas con Tamaulipas y de todo lo que esta identificación supone, en la obra se hace referencia a otras ciudades y estados mexicanos especialmente afectados por la violencia del narcotráfico. A lo largo de estos estados, entre los que se encuentran Coahuila, Zacatecas, Querétaro, Chihuahua y Guerrero, entre otros, se dibuja o se perfila lo que se ha denominado la “ruta de la muerte”, una ruta que delimita una frontera que no está en los mapas, pero que da cuenta de la existencia de un territorio propio o apropiado del narcotráfico, que tiene sus propias reglas y sus propias leyes.

La actividad del narcotráfico, con sus luchas internas por el dominio espacial, delimita así su territorio y construye su mapa particular del país, que se superpone al mapa geográfico y político y demuestra un poder que se ejerce no solo sobre los cuerpos vivos, sino también sobre los muertos (Mbembe 2011, 19-20). Alterar determinados límites o incumplir determinadas reglas supone cruzar esta frontera imaginaria e invadir el territorio del otro, algo que se pone de manifiesto a través de distintos “mensajes”, que dan cuenta de la relación que existe entre espacio y poder. La violencia establece así lo que, siguiendo la idea de Michel Foucault (2004, 4), podría considerarse una *heterotopía de desviación*, en la que algo que en principio era excepcional y marginal —la violencia, el narcotráfico— se convierte, mediante la impugnación de lo real, en algo central. Lo que se impugna o se niega aquí es el mapa físico y político del país y la realidad que este mapa designa, demostrando cómo los grupos de poder hacen un uso particular de estas fronteras acorde a sus intereses. Según esto, la existencia en el plano real de esa “ruta de la muerte” puede verse como una forma de escritura, que tiene como finalidad marcar determinados territorios y enviar mensajes de advertencia y recriminación para mantener el control. Con esta escritura se construye una topografía o una cartografía del terror, confeccionada con los numerosos cuerpos diseminados en los caminos y en los terrenos limítrofes y baldíos, o acumulados en fosas comunes. Esta cartografía da cuenta de la inversión que se produce en cuanto a la distribución de los espacios destinados a los vivos y los muertos en una situación de violencia como la que se vive en el país. Esta distribución, que puede estudiarse a partir de los polos de oposiciones libertad/reclusión o dispersión/concentración, se ve alterada, pues mientras a los seres vivos se les adjudica, en una situación ideal, el primer polo de estas

oposiciones, este mismo polo se convierte en algo negativo si se aplica a los muertos y los desaparecidos, ubicados habitualmente en el segundo.

Esta situación real que se vive en el contexto mexicano aparece recreada y ficcionalizada en *Antígona González*. En la obra se hace alusión a esta forma de aparición de los cuerpos de los desaparecidos y asesinados en los límites y las fronteras entre los estados y ciudades que conforman esta “ruta de la muerte”; en los márgenes de los dos mundos señalados, lugares de nadie como son barrancos, orillas, cunetas, faldas de cerros etc., tal como se menciona en algunas de las notas de prensa que se recogen en la obra:

Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre Guanajuato y Querétaro (2012, 38).

...

El cuerpo de un hombre entre 25 y 30 fue encontrado a orillas del libramiento que conduce a puente Reynosa-Mission (2012, 54).

...

En los límites de las comunidades de Chacamaro El Grande y Chapultepec, encontraron a tres jóvenes ejecutados, justo en las faldas de un cerro (2012, 57).

De la misma forma que el texto crea, mediante la intertextualidad y la apropiación, un espacio semejante a un mapa o un tejido, como se vio en el apartado anterior, la presencia y la ubicación de estos cuerpos en los límites territoriales puede verse también, inversa o paralelamente, como una escritura o una notación en el espacio mediante la que se envía un determinado mensaje y se comunica un estado de cosas que es, como en el caso de la obra clásica, el de la prohibición y el castigo, al que se suma aquí el deseo de control, mediante la imposición del terror:

: Por aquí también a usted la matan si entierra a sus muertos. Los caminos llenos de muertos dan más miedo ¿no?

: Llenos de muertos.

: Los caminos.

: Por aquí también a usted.

: Si entierra a sus muertos.

: Dan más miedo ¿no? (2012, 49).

Los caminos llenos de muertos a los que se alude en este pasaje dan muestra así de esa inversión y alteración de la situación normal o habitual aludida en relación al espacio destinado a los cuerpos de los fallecidos; inversión que se sirve también del contraste entre lo visible y lo invisible, lo superior y lo inferior, tal como confirma la forma en la que Joseba Buj alude a esos desaparecidos que son “arrastrados por los

sangrientos ríos profundos que surcan Tamaulipas” (2019, 19), dando cuenta de una realidad literal y figuradamente sumergida y ocultada.

Además de la superación de los mapas físicos y políticos y de las heterotopías desviadas, la idea de la transgresión y la superación de los límites y fronteras aparece también sugerida en la obra mediante la alusión a distintos tipos de viajes y desplazamientos. Muchas de las muertes o las desapariciones tienen lugar al realizar viajes de los que ya no se regresa, como en el caso de Tadeo, el hermano buscado por Antígona: “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 compró un boleto y abordó un autobús. Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos” (2012, 20). La forma en la que se describe la desaparición de Tadeo alude a la existencia de muchos casos reales que se asemejan a ella, y a la que intenta restarse importancia mediante la repetición irónica de la frase “sólo otro hombre”. La mención de la frontera hace alusión también aquí a los numerosos movimientos migratorios que tienen lugar en el país, realizados por motivos económicos, como revela también otro de los testimonios recogidos en la obra: “Se dedicaba a la compra-venta de automóviles. Era común que viajara a Matamoros para comprar vehículos que después vendía en otras ciudades del país” (2012, 47). Se trata de muchos casos de personas que, como se menciona en la obra *“nunca llegaron a su destino”* (2012, 91).

Estos viajes se igualan, de alguna manera, en lo infructuoso y desafortunado, al viaje que emprende Antígona a través de diversas instituciones para reclamar el cuerpo de su hermano, un viaje que llega a su fin cuando es convocada a San Fernando, junto a otros familiares de desaparecidos, para la identificación de un cuerpo que podría ser el que busca, aspecto narrativo de la obra que sin embargo nunca se resuelve en el texto.

El impulso principal o primordial de Antígona, tanto en la obra clásica como en las reescrituras posteriores, tiene que ver así con esa idea de movimiento, de búsqueda, de indagación y de transgresión, motivada por la alteración del orden que supone la desaparición de su hermano, rasgo que define la esencia del personaje:

Pero ¿cómo no voy a buscar a mi hermano? Díganmelo ustedes. ¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo? ¿Cómo voy a dormir tranquila pensando en que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha?

[...]

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 (2012, 23-24).

La búsqueda de Antígona se convierte de esta forma en la búsqueda colectiva de todos aquellos que han sufrido la pérdida y la desaparición de un familiar y que emprenden un viaje para recuperarlo. Ambos personajes, Antígona y Tadeo, comparten, como se verá en el apartado siguiente, el hecho de ser personajes en tránsito y de representar esa “narrativa del desplazamiento” a la que alude Joseba Buj (2019, 19), tanto

en el sentido real o literal como en el metafórico del paso hacia esa “segunda realidad” aludida por el crítico, que es una realidad marginal, descentrada y excluida.

TERRITORIALIDADES FIGURATIVAS. MARGINALIDADES, HUECOS Y ESPACIOS VACÍOS

Como ya se ha visto, muchas de las alusiones espaciales que aparecen en *Antígona González* contienen una carga o un significado figurativo –simbólico, connotativo, metafórico, etc.– que es el tercer nivel de análisis de lo espacial propuesto. Con el término espacialidad figurativa me refiero aquí así a aquellas referencias espaciales que no aluden únicamente a espacios físicos, geográficos o textuales, sino que se vinculan con “estados de ánimo” o “predisposiciones mentales”, que según lo expresado por Ricardo Gullón hacen tangible y visual lo invisible (1980, 34-35). Esta última dimensión espacial pone de relieve el aspecto lírico o poético de la obra, en el que la significación no está tanto al servicio de la narración de los hechos o la construcción de los diálogos, sino en función de recreaciones imaginativas, calificaciones y matizaciones que contribuyen a transmitir una visión particular y subjetiva de un determinado contenido.

Dentro de estas formulaciones puede hablarse del margen y lo marginal como una condición de las víctimas que hace referencia al lugar que ocupan metafóricamente dentro de lo social –recordando aquí nuevamente las matizaciones mencionadas de Joseba Buj (2019)– y de las distintas formas y caracterizaciones que este espacio marginal adopta en la obra: limbo, sueño, tiniebla, frontera, presente suspendido, etc. También puede incluirse aquí la figuración de la ausencia y la desaparición como hueco y espacio vacío, representado tanto dentro como fuera del cuerpo; así como la visión o la concepción del espacio de la tumba como espacio inexistente y las consecuencias o implicaciones que esta ausencia supone.

Todas estas formulaciones llevan a reflexionar, finalmente, sobre las características y cualidades de ese espacio mexicano que se designa mediante el adverbio “aquí”, que se repite en el texto de manera recurrente, y que además de los significados referenciales y locales adquiere una significación que incluye al discurso mismo y que se vuelve finalmente universal o alegórica.

En primer lugar, la división o la demarcación territorial mencionada en el apartado anterior en relación a esa nueva hegemonía de la violencia no solo afecta a lo físico o lo geográfico, sino que divide a la población en dos grandes bloques –perpetradores o víctimas– situados a uno u otro lado de esa frontera respectivamente. En la obra de Uribe, esta separación no oficial pero operativa se señala mediante la distinción entre “ellos” y “nosotros”, que da cuenta de las relaciones de poder mencionadas:

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. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible (2012, 23).

Esta división, que no es homogénea ni equilibrada, manifiesta una distribución del poder que se conceptualiza en términos espaciales –centralidad/marginalidad, superioridad/inferioridad– y que afecta, como ya se mencionó, a la conformación geopolítica del país, superponiéndose a sus límites e incluso eliminando su existencia: “Aquí no hay ley [...] Aquí no hay país” (23). La mención de este deíctico espacial “aquí”, que da cuenta de la posición de quienes hablan en este fragmento –el hermano mayor de Antígona y su cuñada, que representan el sector más conformista de la sociedad–, informa no solo de un lugar físico o un espacio concreto, Tamaulipas, sino también de una situación determinada y un estado de cosas que tiene que ver con la forma de relacionarse con las víctimas y lo silenciado, tal como se verá más adelante. La pertenencia o la inclusión en el “nosotros” implica, según lo dicho, la participación de los desaparecidos y de sus familiares en una misma condición de víctimas. Tanto Tadeo como Antígona comparten esa condición; él, por ser el objeto directo de la violencia, el desaparecido que se encuentra en “paradero desconocido”; y ella, en cuanto sujeto doblemente excluido de lo hegemónico, tanto por su condición social de individuo al que se niega su derecho a la justicia y el acceso al cuerpo de su hermano, como por su condición de mujer, que ve limitada su capacidad de incidir en la vida pública. Como se señala en uno de los pasajes apropiados de la obra: “: *Quienquiera que ella sea, se la deja sin duda al margen, se la deja al margen por la guerra*” (2012, 55).

En el caso de Tadeo, su condición marginal consiste, precisamente, en no pertenecer ni al mundo de los vivos ni al de los muertos y habitar una especie de limbo. Esta existencia límite se representa en la obra mediante la localización del personaje en el mundo del sueño, desde el que su hermana se lo figura perdido en una especie de laberinto, deambulando en la noche por ciudades desconocidas, intentando encontrar una salida, en una ambientación espacial en la que las connotaciones negativas resultan evidentes:

Hay noches en que te sueño más flaco que nunca. Puedo ver tus costillas. No traes camisa y andas descalzo. Puedo ver tus ojeras y tu cansancio de días. 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 y busca la salida de emergencia. Andas buscándome en la oscuridad y a tientas porque de algún modo intuyes que voy tras de ti (2012, 39).

Así como Tadeo busca o necesita a Antígona y su mundo para existir, ella lo busca y lo necesita a él, en una caracterización de personajes que resulta complementaria. Ambos se buscan o se persiguen sin poder encontrarse, porque los dos se hallan fuera, pero de realidades y mundos distintos. La indeterminación, la ausencia de los cuerpos y la falta de respuestas provocan que esta confusión y esta marginación se prolongue, haciendo que el tiempo también se perciba de acuerdo a nociones espaciales como las

de encierro, circularidad y falta de progresión. Soledad García reflexiona en este sentido, aludiendo a ese presente suspendido en el que se encuentran las víctimas:

No hay retorno desde el cementerio, no hay lápida ni fosa, la desaparición no es la “no muerte”; aún más horrorosa en la acción, es la privación de la vida y de la muerte, es la negación de la continuidad y de la historia particular. La suspensión en el tiempo, la continua espera por el cadáver que clausure el presente, tal es la condición del cuerpo del desaparecido (2002, 18).

En la obra, la propia Antígona hace referencia también a esta intemporalidad, que nuevamente se describe mediante la sensación de estar atrapada en un sueño, a la espera de ese momento que la haga despertar:

Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro. No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido.

Voy a despertar en cualquier momento, me digo cuando intento engañarme, cuando no resisto más, cuando estoy a punto del derrumbe.

Pero ese momento nunca llega (2012, 63-64).

Sin embargo, como menciona la protagonista, ese momento nunca llega, y la espera se dilata, impidiendo a las familias salir de la indeterminación.

Además del limbo, el sueño y el encierro, la ausencia de los desaparecidos se manifiesta mediante nociones como las del hueco y el vacío. Tadeo ha sido sustraído del mundo, de la realidad, y esta sustracción deja una ausencia en sus parientes y familiares, en sus vidas cotidianas y sus pensamientos. Esta ausencia se vuelve material y tangible al formularse como la falta de una parte del corazón: “*Desde ese momento nos quitaron la mitad de nuestro corazón. No sabemos cómo estamos sobreviviendo con la mitad de un corazón*” (2012, 55). La idea se repite un poco más adelante, resaltando las consecuencias que esa falta provoca en el cuerpo y en el ánimo de quienes las padecen, tal como declara la misma Antígona por boca de otra de las numerosas Antígonas que hablan en la obra: “[*Pero no, estoy fuera, afuera. Seca la garganta, el corazón hueco como un cántaro de sed. Estoy aquí, en la tiniebla.*]” (2012, 66).

Estas formulaciones o metaforizaciones corporales de la ausencia como hueco en el corazón o en el estómago se trasladan al “cuerpo social”, en el que también las víctimas han dejado un hueco o un vacío. La figuración de los desaparecidos como huecos o ausencias que sin embargo “están ahí” plantea la cuestión de la identidad problemática de las víctimas:

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 (2012, 51-52).

Mediante esta formulación se le proporciona un lugar a lo ausente, convirtiéndolo en algo que existe y con lo que los presentes deben relacionarse. Esta oposición entre lo presente y lo ausente se muestra en la obra mediante el contraste entre los alumnos a los que enseña Antígona, que responden al pase de lista, y el hueco que evidencian los que faltan, que se traduce o se manifiesta mediante su silencio y su ausencia de voz y de respuesta:

Todos esos duelos que se esconden tras los rostros de las personas que nos topamos. Al escuchar el timbre entro al salón y paso lista. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. El ritual de las jaculatorias. Lo cierto es que las más de las veces ni siquiera escucho las voces de mis alumnos respondiéndome. Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica:

Tadeo González. Ausente.
Tadeo González. Ausente.
Tadeo González. Ausente (2012, 53)

Como señala Jean Copjec, en una de las múltiples citas que se utilizan para la escritura de la obra de Uribe: “Lo social se compone, entonces, no sólo de aquellas cosas que desaparecerán, sino también de relaciones con lugares vacíos que no desaparecerán” (2006, 43). La misma idea aparece también en una de las reflexiones que realiza Antígona, poniendo de relieve la paradoja que encierran estas relaciones: “Lo que desaparece y todos esos lugares vacíos escribiéndole al Presidente de la República” (2012, 45).

La existencia de estos huecos y estos vacíos como metáforas de la ausencia y de lo ausente conectan así la realidad de las desapariciones con la palabra y con el discurso, mostrando distintas posibilidades de enfrentar estas situaciones de violencia. Por un lado, el silencio se muestra como la elección de aquellos que, llevados por el miedo o el dolor, optan por negar también la mención y la expresión de lo sucedido, con lo que realizan una doble negación de las víctimas:

No querían decirme nada.
Tadeo no aparece. No querían decirme nada.
[...]
¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo?
[...]
No querían decirme nada.
[...]
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 (2012, 16-19).

Frente a esta opción, la palabra y su enunciación se muestran como el arma con la que reclamar, reivindicar y exigir, que contribuye a la presencia y la continuidad de los desaparecidos, evitando su total extinción. Ante el silencio tanto familiar como institu-

cional, Antígona responde mediante la palabra y la memoria: “Por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que si te olvido, un solo día bastará para que te desvaneceras” (2012, 39). El hecho de nombrar la ausencia, como ella misma declara, parece conjurar la ingravidez y la indeterminación en la que todas las víctimas se encuentran inmersas: “Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez” (2012, 22). Se puede pensar así, como apunta Marina Azahura, que el valor de esta Antígona contemporánea reside precisamente en esta labor de enunciación:

Su esfuerzo quizá no radica en la permanencia, sino en la enunciación misma. La fuerza de Antígona González —como personaje, como poemario— radica en el gesto ínfimo pero potente del nombramiento de lo perdido. [...] la Antígona de Sara se vuelca sobre la infinita labor de la enunciación del vacío (2014, 50).

El lugar de Antígona es el lugar del discurso, el lugar que ella reclama desde la enunciación para abandonar esa condición de marginalidad y exclusión:

: ¿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? (2012, 27).

Con esto se confirma la identidad de ambos personajes, Tadeo y Antígona, en su existencia precaria y en su carencia de lugar. A los dos, en cuanto víctimas, se les ha arrebatado un lugar propio; a Antígona, viva, el lugar social y la palabra, y a Tadeo, muerto, el lugar de la tumba y la sepultura. La tumba inexistente, constituye así la otra gran referencia espacial de la obra a la que se añaden significados metafóricos o figurados, pues alude no solo a un lugar determinado o concreto, sino a un lugar simbólico de reencuentro, reconocimiento y restitución. La negación de la sepultura y la tumba es aquí, como en la obra de Sófocles, una muestra del ejercicio del poder tiránico. Negar la tumba es ejercer un poder social sobre el derecho natural, ejercer un poder sobre las víctimas y sus familiares. Lo que se reclama en muchos casos es precisamente este derecho a un lugar, que permita, como se comentó, salir de la indeterminación y realizar el duelo, tal como aparece en uno de los testimonios que se recogen en el libro:

Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado, mejor lo hubieran dejado muerto, porque al menos sabría yo dónde quedó, dónde llorarle, dónde rezar. A lo mejor ya me hubiera resignado (2012, 19).

También Antígona se expresa de la misma manera en relación con esa necesidad de tener un lugar concreto para la expresión del dolor y para el luto: “¿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” (2012, 56). La utilización de la palabra “remanso” atribuida a la tumba da cuenta de las connotaciones o significados metafóricos que adquiere este lugar, cuya presencia equivale, como se declara de forma explícita en el colofón de la obra, a la idea clave de toda la composición con la que se cierra el texto: “Sin justicia no hay descanso posible. Ni remanso alguno” (2012, 113).

La tumba se convierte paradójicamente en un lugar de encuentro y arraigo, el lugar al que el hermano y todos los demás desaparecidos deberían poder regresar y al que los familiares deberían poder asistir. La recuperación del cuerpo y su sepultura es lo que permite cerrar el círculo, completar lo incompleto, restituir, de alguna forma, el orden perdido y devolverle al desaparecido su nombre y su identidad: “Rezo para que tu cuerpo ausente no quede impune. Para que no quede anónimo. Rezo para tener un sitio a dónde ir a llorar” (2012, 28).

La obra termina así con ese viaje a San Fernando de la protagonista que, junto con otros familiares, es convocada para la identificación de los cadáveres. Allí es donde acaba también la peregrinación de Antígona, que emprende ese viaje tanto real como metafórico “desde el miedo hasta la morgue” (2012, 72). La morgue constituye de esta forma el objetivo o el punto final de todas las búsquedas de la obra, que idealmente terminará con esa existencia marginal y suspendida. Este es el lugar al que hace referencia el deíctico espacial que se repite tantas veces a lo largo del texto y al que Antígona alude mientras se encuentra esperando para entrar a realizar la identificación:

[...] lo que ocurre aquí es lo verdaderamente real.

Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres, que era una probabilidad. Me dijeron que los iban a traer aquí (2012, 63).

Además de ese lugar específico al que se hace alusión en este momento concreto de la obra –San Fernando, Tamaulipas, y la morgue–, el “aquí” hace referencia a ese espacio marginal y liminal aludido, que es más un estado o una situación que un lugar concreto: “Aquí todos llegamos solos” (2012, 72); “Aquí todos somos limbo” (2012, 73).

En este contexto, la mención de “aquí” adquiere un significado mucho más amplio, que supera o abandona la referencia interna y ficcional para aludir a la situación real externa del país. En uno de los parlamentos finales que Antígona le dirige a su hermano, la situación concreta de la obra por la que atraviesan los personajes se utiliza como una advertencia a los lectores y espectadores, enunciada tal vez con la intención de modificar la forma en la que se enfrenta la violencia y provocar una reacción distinta a la pasividad habitual o acostumbrada:

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo.

Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los nuestros.

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 desaparecemos uno a uno (2012, 95).

Ese “todos aquí” que se repite de forma anafórica a lo largo del fragmento anterior, que deja en suspenso la resolución del conflicto planteado, sintetiza o resume la idea general de la obra, al tiempo que ancla el problema de la violencia y el narcotráfico en unas coordenadas temporales y espaciales determinadas, que aluden ya no solo a la trama ficcional, sino a la situación extratextual real. Esto se confirma en la frase que cierra la obra, previa a los epígrafes finales: “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí” (2012, 97). Con este cambio de voz y de situación enunciativa se produce un salto de lo ficcional a lo no ficcional, y la deixis espacial del adverbio pasa a designar el lugar donde están las autoras. La frase “Las historias que ocurren aquí” hace referencia ahora a las historias reales que han motivado la escritura de esas otras historias ficticias o ficcionalizadas, precisamente o paradójicamente para dar voz a las primeras. Con esta afirmación, que reproduce de forma simétrica la que aparece al principio de la obra –“Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan” (2012, 14)–, y que se mezcla o se fusiona con la de la propia protagonista –“Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano” (2012, 13)–, se presentan las diferentes realidades como realidades enmarcadas en diferentes “planos” o “escenas”, lo que lleva a cuestionar la verdadera identidad y la función de esa figura que busca, que indaga, y que no obtiene respuesta, tal como aparece en un fragmento de la obra ya citado, que se inicia con una frase de *El grito de Antígona*, de Judith Butler:

: ¿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? (2012, 15).

Lo que queda finalmente de Antígona, como se menciona en el fragmento, son sus palabras, que se convierten, en ausencia de otros espacios y otras respuestas, en lugar de encuentro y memoria, que, de manera semejante a lo que ocurre con la alondra en la obra de Aristófanes citada al inicio, hacen las veces de espacio o tumba⁷ en la que albergar a los desaparecidos.

CONCLUSIONES

La ubicación de la tragedia de Antígona en un espacio como México no supone únicamente un cambio de escenario, ni tiene como finalidad la recreación de lo local,

⁷ La asociación de la obra en sí misma con una tumba se sugiere en la imagen elegida para la portada de la primera edición del libro, que evoca, precisamente, una lápida, tanto en su forma alargada como en el color negro del fondo, así como en la textura y la tipografía de las letras, semejantes a un epitafio.

sino que se vincula necesariamente con aspectos sociales, políticos y culturales que se manifiestan a través del espacio y de lo espacial, entendido en distintos niveles.

El estudio de las distintas dimensiones espaciales de la obra permite dar cuenta de la crisis social que está teniendo lugar en el país en relación con la violencia y con la pérdida de derechos y los abusos de poder que se derivan de ella. En este sentido, la obra *Antígona González* resulta idónea para dar cuenta de esa situación, pues es un tema que resurge o reaparece, como señala Claudia Gidi Blanchet (2016, 191), en épocas de crisis, algo que se confirma en el contexto mexicano actual de desapariciones y feminicidios.

Como se vio a lo largo del trabajo, el estudio de lo espacial y la espacialidad resulta especialmente relevante en este caso porque toda la obra trata, en realidad, de la pérdida de lugares centrales, entendidos tanto de manera literal como metafórica, y de los intentos de su recuperación, en el plano individual, familiar, social e institucional y colectivo.

Antígona, como idea, como personaje y como arquetipo, es antes y ahora subversiva; encarna o representa la rebelión, la desobediencia. Esta subversión se traduce en saltos, trasvases y transgresiones que tienen que ver con aspectos espaciales como los señalados.

Por un lado, el poder establece o impone límites, barreras, prohibiciones; Antígona los desafía, persigue lo que en muchos países latinoamericanos puede considerarse “lo imposible”, la justicia, el derecho, el rechazo del abuso y del silencio, la negación de la marginación y la exclusión de las víctimas.

Pero, además la obra es subversiva porque su propia factura supone una superación de los límites literarios, textuales y genéricos. En relación con lo externo, la obra se relaciona con textos anteriores de la tradición de la literatura y el pensamiento y se apropia de fragmentos literales para su composición, con lo que se superan las fronteras o las barreras de las obras individuales y de sus contextos y épocas de aparición. Además de esto, la intención fundamental de denuncia y reivindicación que alienta la obra la sitúa a medio camino entre lo literario y lo periodístico o lo documental. Se establece así una relación o una tensión entre lo real y lo ficcional; entre lo externo o extratextual y lo interno, en un juego de remisiones, saltos y trasvases. A través de la recreación de una historia ficcional y de su forma de composición y presentación, se llama la atención sobre lo real, provocando una reflexión sobre la forma de enfrentar la violencia y las desapariciones en el país y mostrando que lo importante en este caso no es tanto la veracidad o la autenticidad de lo contado, sino su resolución, un aspecto que queda pendiente tanto en la obra como en la realidad y que deja a los individuos en ese limbo de lo suspendido y lo inacabado.

Dentro de la obra, los tres niveles o dimensiones espaciales señaladas dan cuenta de la confluencia de distintos aspectos genéricos, que se desarrollan de manera especial o particular en cada uno de ellos. En el nivel de lo textual y lo intertextual, la apropiación de voces, citas y testimonios pone de relieve el aspecto dramático de la obra, configurado por esa pluralidad de voces que parecen conformar un coro que

funciona como trasfondo de la acción. En el segundo nivel, el nivel geográfico o geopolítico y referencial, se sitúa el aspecto o la dimensión narrativa, en la ubicación de la historia ficcional de Antígona y la búsqueda de su hermano desaparecido. Finalmente, en la dimensión figurativa y simbólica del espacio puede verse o entenderse el aspecto lírico y poético de la obra, que detiene o supera momentáneamente la acción y su transcurso para expresar significados generales y universales, más allá de lo anecdótico, lo puntual y lo concreto, asociados, por lo general, a lo afectivo y lo emocional. Las tres dimensiones espaciales se integran finalmente en el entramado o conjunto total de la obra, dando cuenta de su complejidad y su riqueza estructural y compositiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alicino, Laura. 2020. "El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en Antígona González de Sara Uribe". *Rassegna iberistica* 43, n° 114: 321-340.
- Azahua, Marina. 2014. "Antígona renombrada". *Casa del Tiempo* 1, n° 1: 48-52.
- Beverly, John. 2011. *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. Traducido por Marlene Beiza Latorre y Sergio Villalobos-Ruminott. Caracas: Celarg.
- Berumen, Humberto Félix. 2005. *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Bracciale Escalada, Milena. 2016. "Antígona: una tragedia latinoamericana de Rómulo Pianacci". *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 24: 382-84.
- Bronfen, Elisabeth. 1986. *Der Literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Buj, Joseba. 2019. "Desplazarse hacia un ethos negativo: la poética migrante de Sara Uribe en Antígona González". *Historia y Grafía* 53, n° 27: 13-52.
- Caudillo Romero, Alonzo. 2018. "Antígona González de Sara Uribe: una lectura infrapolítica". *SENALAC*, Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, 1 de febrero de 2018. <https://www.senalac.com/2018/02/01/antigona-gonzalez-de-sara-uribe-una-lectura-infrapolitica/> (19.09.2019).
- Copjec, Joan. 2006. "La tumba de la perseverancia: sobre Antígona". En *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*, 27-78. Ciudad de México: FCE.
- Cruz Arzabal, Roberto. 2019. "Necroescrituras fantológicas: espectros y materialidad en Antígona González y La sodomía en la Nueva España". *iMex México Interdisciplinario* 8, n° 16: 68-83.
- De Certeau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano I. Las artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Ette, Ottmar. 1995. "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad". En *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, editado por Roland Spiller, 13-36. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Ette, Ottmar. 2008. *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Foucault, Michel. 2004. *Utopías et hétérotopías*. París: INA.
- García, María Soledad. 2002. "Ansia de cuerpo: Presencia y vacío en la representación del cuerpo desaparecido". *Desde el jardín de Freud* 2: 12-18.
- Gullón, Ricardo. 1980. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.

- Gidi Blanchet, Claudia. 2017. “El heroísmo en los tiempos actuales: *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y *Usted está aquí* de Bárbara Colio”. *Valenciana* 18: 187-214. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360346527008> (05.05.2018).
- Grillo, María Paz. 2004. *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Herrera, Bernal. 1998. “Literatura y geografía: Divertimento fronterizo”. En *Fronteras: espacios de encuentros y transgresiones*, editado por Ethel García, 151-167. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Mbembe, Achile. 2011. *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- Ostrov, Andrea. 2014. *Espacios de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana*. Villa María: Eduvium.
- Pianacci, Rómulo E. 2015. *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Rivera Garza, Cristina. 2019. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México, D.F.: Penguin Random House.
- Segato, Rita. 2014. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el Árbol-Tinta Limón.
- Seydel, Ute. 2019. “Resistir contra el olvido. La reivindicación de los desaparecidos por medio del lenguaje en *Antígona González*”. En *Aspectos actuales del hispanismo mundial*, editado por Christoph Strosetzki, 242-252. Berlin/München/Boston: De Gruyter.
- Slawinski, Janus. 1989. “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”. En *Textos y contextos*, selección y traducción por Desiderio Navarro, II, 265-287. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Soja, Edward. 2010. “El tercer espacio. Extendiendo el alcance de la imaginación geográfica”. En *La perspectiva posmoderna de un geógrafo radical*, editado por Nuria Benach y Albert Abel, 181-209. Barcelona: Icaria.
- Steiner, George. 1996. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.
- Uribe, Sara. 2012. *Antígona González*. Oaxaca: sur + ediciones.
- Weisgerber, Jean. 1978. *L'espace romanesque*. Lausanne: Éditions L'Age d'homme.
- Young, James. 1999. “Memory and Counter-memory: The End of the Monument in Germany”. *Harvard Design Magazine* 9: 1-10.
- Zamudio, Luz Elena. 2014. “El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe”. *Romanace Notes* 54: 35-43.

Fecha de recepción: 19.06.2020

Versión reelaborada: 18.01.2021

Fecha de aceptación: 26.02.2021