



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

CUERPO PRESENTE.

CUERPO, DUELO Y VULNERABILIDAD EN *ANTÍGONA GONZÁLEZ*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

IRENE ESTHER LUNA HERRERA

ASESOR

DR. ROBERTO CRUZ ARZABAL

CIUDAD DE MÉXICO

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Mariela Vanessa Díaz Valverde
y a todas las personas desaparecidas.
Porque nos hacen falta.

*¿A dónde te fuiste, perdiéndote
de mis ojos,
abandonando este mundo
en mi duelo;
eternamente desgarrándote,
de mi corazón?*

Anónimo quechua

*Frente a lo que desaparece, lo que
no desaparece.*

Antígona González

ÍNDICE

Agradecimientos.....	1
Introducción.....	2
I. Dimensión política en <i>Antígona González</i>	8
Poética citacionista.....	8
La dimensión política de la poética citacionista.....	9
El citacionismo en <i>Antígona González</i>	13
La dimensión política de <i>Antígona González</i>	20
Crítica de la apropiación y desactivación del dispositivo.....	22
La dimensión sensible de la desaparición.....	28
II. <i>Antígona González</i> o el devenir del cuerpo vulnerable y feminizado.....	36
III. Gestión del cuerpo vulnerable en tiempos de desaparición forzada.....	59
Economía política del horror: la desaparición forzada en México.....	60
Gestión política del cuerpo en <i>Antígona González</i>	64
Devenir Antígona o el ritornello de una subjetivación pática.....	68
Desaparición forzada: producción de ausencias y devenir cadáver.....	77
Conclusiones.....	89
Bibliografía.....	98

AGRADECIMIENTOS

A Juan Pedro, mi padre, por su interminable ternura que me ha cobijado en momentos de infinito cansancio y tristeza. Por su humor risueño y alegre presencia. A Esther, mi madre, por su compañía, viveza, cuidados y amor a lo largo de mi vida; que no es decir poco. A mi hermana Julieta, por compartir la pasión por las humanidades y por las innumerables carcajadas que superarán siempre cualquier enojo. A mi tía Beatriz, por su cariño incomparable.

A Mónica, por su invaluable presencia, apoyo y confianza, por el entendimiento mutuo, porque nuestra amistad es mucho más que simples alegrías; por compartir conmigo su existencia.

A Donovan, por la amistad y el cariño brindado, por el acompañamiento en las crisis de ansiedad que me produjo esta tesis y por sus rarezas.

A Mauricio, Alejandra, Augusto Motte, Adriana, Sebastián, Carlos, Kristie y Daniel, por su valiosa amistad, por las enseñanzas y por las cumbias. A Roberto, Alejandro, Héctor, Roxanna e Iván, por la inmensa alegría que me han brindado.

A las profesoras Adriana de Teresa Ochoa, Yanna Hadatty y Begoña Pulido, por sus maravillosas clases, por su rigor y su pensamiento.

A Mónica Quijano, Jezreel Salazar, Alejandra Rivera y Eugenio Santangelo, por sus valiosos comentarios, y por su labor docente. Porque las enseñanzas que brindan a sus estudiantes surgen de la pasión crítica y el compromiso, por su solidaridad.

A Roberto Cruz Arzabal, por su compromiso con este trabajo, por las discusiones sugerentes y por la escucha.

A mi cuerpo, que sufrió múltiples turbulencias durante el proceso de pensamiento y escritura de esta tesis.

Este texto no hubiera podido ser imaginado sin el cuidado, aliento y cariño de todos ustedes.

INTRODUCCIÓN

Recuerdo que mi primer acercamiento al texto de *Antígona González* (2012) de Sara Uribe fue durante el semestre de primavera del 2015 en la optativa Literatura y Sociedad del colegio de Estudios Latinoamericanos. Había migrado temporalmente a ese colegio en busca de cursos que me brindaran herramientas y perspectivas para el estudio y problematización de la literatura desde otros lugares, específicamente desde las relaciones de ésta con la política.

En ese momento el clima dentro de la Facultad de Filosofía y Letras y en el país era de profunda rabia y descontento ante el terrible acontecimiento de los 43 estudiantes forzosamente desaparecidos de Ayotzinapa. A finales de ese semestre ya habíamos vivido poco más de seis meses de lucha en las que marché, lloré, rabié de dolor, grité poemas –que son consignas y viceversa– en los vagones del metro y en las calles; todo ello acompañada siempre por las que ya eran mis amigas y por todos los nuevos amigos que conocí en el camino. La obra que nos dejara leer como pieza última del curso Jezreel Salazar me produjo múltiples afectaciones, las cuales han resonado en mi cuerpo de manera constante y distinta cada vez que regreso a ella.

Los primeros cuestionamientos que se me presentaron al enfrentarme con esta obra fueron las implicaciones que tenía la configuración textual, tanto en la producción de sentido como en la relación con las poéticas citacionistas y prácticas de desapropiación que Cristina Rivera Garza caracteriza en *Los muertos indóciles* (2013); específicamente en el contexto de horror en que estábamos y seguimos sobreviviendo.

Por otro lado estaba también el cuestionamiento sobre la idea de representación en el texto literario. Sabemos que uno de los grandes debates en el ámbito político es el de la posibilidad de la representación, específicamente de grupos vulnerables y vulnerados históricamente: mujeres, grupos indígenas, las comunidades afrodescendientes, personas con disidencias de género, la comunidad LGTBTTQI+, etc. El dilema de quién, cómo y para qué se representa siempre había sido de mi particular interés, pero no fue sino hasta ver cristalizada la problemática sobre la desaparición en *Antígona González*, que comencé a preguntarme sobre la imposibilidad de representación sobre aquello que ha sido sustraído de nuestra mirada; específicamente sobre el cuerpo del desaparecido. ¿Qué puede entonces la literatura frente a lo irrepresentable? En estrecha relación con lo anterior, también me planteé el problema de la posibilidad o imposibilidad de realización del proceso del duelo cuando no hay cuerpo al que llorar.

Con estos cuestionamientos en mente es que comenzó el planteamiento del trabajo de investigación y la búsqueda bibliográfica para elaborarlo. Fue entonces que mi recién conocido asesor, Roberto Cruz Arzabal, me refirió a la tesis de Francisco Estrada Medina sobre la dimensión política de la estética citacionista en tres obras de literatura mexicana contemporáneas, una de ellas *Antígona González*. En el diálogo constante que caracterizó la elaboración de esta tesis, Roberto me sugirió desarrollar mi inquietud sobre los problemas en torno a la representación del cuerpo y el proceso del duelo en la obra. Pues lo que había planteado con respecto a la estructuralidad de la obra ya había sido realizado en detalle por Estrada.

El proyecto quedó configurado como una investigación para dar cuenta de la respuesta política que da la obra, ante la imposibilidad de representación del cuerpo

desaparecido y frente al impedimento de la realización del duelo. La hipótesis primera, en este sentido, era que *Antígona González* funcionaba como un mecanismo de producción de un régimen sensible que posibilitaba el duelo colectivo, a partir del reconocimiento somático del cuerpo ausente en el propio, desde la vulnerabilidad compartida del cuerpo. Así, mediante la configuración textual de la obra, se produciría una gestión colectiva y política del cuerpo.

La noción de Jacques Rancière sobre la política configuró el esquema de desarrollo de la tesis para apuntar cuál es la postura que tiene la obra con respecto a sus propios procedimientos, qué espacio-tiempo instaura la obra y con qué tipo de cuerpos instaura ese espacio-tiempo. Todo en relación directa, evidentemente, con los procedimientos citacionistas, y el cuestionamiento sobre el cuerpo.

De esta manera en el primer capítulo hay una revisión de la dimensión política del citacionismo, como poética y como mecanismo de apropiación. Posteriormente se leen ambos en relación con *Antígona González* a partir de la confrontación de la tesis de Estrada Medina sobre la línea ascendente de politización en las poéticas citacionistas y de las nociones políticas rancierianas antes mencionadas.

Asimismo se propone cómo una aparente contradicción en el uso apropiacionista de una cita en el texto de Uribe supone una forma de explicitación del propio procedimiento de la obra, para así establecer un distanciamiento crítico con respecto a sus funciones como mecanismo de apropiación.

En el último apartado del capítulo se desarrolla la idea de *Antígona González* como un dispositivo estético de la presencia a partir de las nociones del dispositivo de Gilles Deleuze y Brian Holmes. Aunado a ello, y junto con las reflexiones de Cruz Arzabal sobre

el archivo que supone la obra, se plantea la fabricación de presente en torno a la desaparición en cada una de las actualizaciones que tenga la obra, ya sea como lectura o como representación escénica. El planteamiento supone que a partir de la afirmación de la pérdida y las ausencias se produce una dimensión sensible de la desaparición como forma de reorganización de lo sensible.

En el segundo capítulo se prosigue a la indagación sobre la condición corporal que produce la obra en el marco espacio-temporal previamente instaurado por ella. Frente a la imposibilidad de representación del cuerpo de los desaparecidos, la propuesta es que la obra performa el devenir de un cuerpo colectivo específico como forma de producir presencia corporal; específicamente una corporalidad vulnerable y feminizada. Para pensar la vulnerabilidad se utilizaron los planteamientos que Judith Butler trabaja en su texto *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004). Con respecto a la performatividad feminizada se contrasta la lectura que la filósofa hace de la configuración política de la figura de Antígona en *El grito de Antígona* (2000) con la que se produce en el texto de Uribe.

El devenir performado en la obra de Uribe es caracterizado posteriormente con lo que Michel de Certeau denomina las operaciones de los usuarios, y desde los mismos planteamientos se piensa cómo es que la obra se articula como táctica en términos de su condición continuamente emergente y de lo que como texto produce en materia de inscripción.

Cuando la investigación llegó hasta este punto de la escritura y gracias a una conversación con la querida Alejandra Rivera, es que surgieron múltiples cuestionamientos sobre la condición del desaparecido. Si bien hasta este punto la tesis se había centrado en

los cuerpos no faltantes y en las voces que se enuncian, se había omitido por completo la producción de ausencias en la obra. La pregunta que surgió fue que si se había hablado de un devenir Antígona acaso pudiera encontrarse en el texto su correlato en un devenir desaparecido, en un devenir Tadeo. Ante este cuestionamiento Roberto Cruz –mi asesor– y yo juzgamos pertinente desarrollar estas inquietudes debido a que por ser una obra de desaparición la forma en que se construye la ausencia no había sido tratada como objeto de estudio sino como obviedad.

De esta manera en el tercer capítulo no se va a encontrar parte de lo que el título de esta tesis promete¹, es decir el tratamiento a profundidad sobre la configuración de un duelo colectivo por medio de la obra. La hipótesis en este sentido tuvo una transformación con respecto a un a priori que se había construido en el planteamiento de la misma: se dejó de pensar que la gestión del cuerpo necesariamente produciría una forma específica de duelo colectivo y se propuso estudiar las formas mediante las cuales la obra producía una gestión política del cuerpo.

Así, en este capítulo se podrá encontrar el desarrollo de la proposición de la gestión política del cuerpo a partir de la producción de una subjetivación pática en la obra. Esto por medio de la interacción del devenir Antígona y la producción de semióticas asignificantes en la producción de ausencias de la obra. Todo esto situado desde el inicio del capítulo en lo que brevemente caracterizo como la economía política del horror que supone la desaparición forzada en México.

¹ La razón por la cual no hubo cambio en el título del presente trabajo es simple y llanamente porque la burocracia de esta universidad obliga a consignar el título de la tesis cuando apenas se presenta el primer trámite de registro del proyecto. La única manera de cambiar el título tentativo, que por la consignación oficial permanece como definitivo, es la renovación de la FEP 1 al vencerse, la cual en mi caso, caducaría hasta mayo del presente año.

Este trabajo supone un intento de cuestionar a la obra en su calidad de experiencia sensible; de sumergirse en la lógica de los afectos –siempre presentes en el cuerpo– que ella construye frente a los horrores del presente.

CAPÍTULO 1. DIMENSIÓN POLÍTICA EN *ANTÍGONA GONZÁLEZ*

Poética citacionista

La estética citacionista es un procedimiento de composición artística cuya particularidad reside en la utilización de objetos verbales y visuales previos.² En palabras de Cristina Rivera Garza: “Se trata sobre todo, de procesos escriturales que privilegian el diálogo y, por lo tanto, el meterse directamente con, cuando no apropiarse, las palabras de los otros.”³ Este trabajo con los materiales previos puede manifestarse a través de la copia, el reciclaje, la recontextualización o el diálogo.⁴

Dentro de la genealogía que hace Rivera Garza de estas prácticas escriturales de la tradición literaria reciente, se encuentra la escritura conceptual de principios del siglo XXI, la cual permitió pensar la práctica autoral como una actividad que se ha desplazado de la producción textual a la posproducción.⁵

Para Vanessa Place y Robert Fitterman la escritura conceptual es una mediación entre el objeto escrito y el significado del objeto al enmarcar la escritura como un objeto figural para la narración, a saber, una escritura alegórica. Al asumir las palabras como objetos con peso ontológico, con una multiplicidad de significados posibles, la escritura alegórica, mediante la manipulación de textos previos, dice de manera oblicua aquello que no puede manifestarse directamente en su tiempo.⁶ “En la alegoría, el autor-artista usa todas las posibilidades existentes –encontradas o creadas– para hacer un collage de un mundo que

2 Estrada Medina, *Dimensión política de la estética citacionista en tres obras poéticas mexicanas del siglo XXI: Herbert, Fabre, Uribe*, p. 14-15.

3 Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, p. 87.

4 *Ibidem*, p. 28.

5 Place y Fitterman, *Notes on Conceptualisms*, p. 18.

6 *Ibidem*, pp. 15-17.

sitúe en paralelo la nueva producción (colectiva) de objetos como mercancía”.⁷

Debido a que en este tipo de escrituras la prosodia se mueve entre la micro atención al lenguaje y las macro estrategias del lenguaje, es que puede haber un cambio del material de producción al modo de producción, o la producción de una manera de hacer. La noción de escritor se ve transformada entonces en una manipulación de signos o curaduría del lenguaje.⁸

La dimensión política de la poética citacionista

Las implicaciones políticas de las poéticas citacionistas son de gran envergadura. Su materialidad no sólo es el texto apropiado, reescrito e intervenido, sino las ideas dominantes⁹ de lenguaje y literatura¹⁰. Dichas poéticas trabajan con el texto de los otros, pero al mismo tiempo confrontan uno de los grandes pilares de la institución literaria moderna: la autoría.

La palabra autor, proveniente del latín *auctor*, se refiere al creador, fuente histórica, instigador y promotor de algo. *Auctor* a su vez proviene de *augere*, que significa aumentar.¹¹ El autor es quien trabaja con lo ya existente (lenguaje, ideas...) y no el productor de una creación original.¹² ¿Cuáles son entonces las implicaciones de pensar las

7 “In allegory, the author-artist uses the full array of possibilities— found and created—to collage a world that parallels the new production (collectively) of objects as commodity” Place y Fitterman, *op. cit.* pp. 15-16. (Traducción de Elia Maqueda para el Seminario Euraca).

8 Rivera Garza, *op. cit.* p. 27-28.

9 Se entiende aquí por dominante a los significados, valores, prácticas y relaciones privilegiadas de un sistema cultural, que se constituyen como tal debido a la condición hegemónica del proceso cultural total. *cf.* Williams, *Marxismo y literatura*, pp. 160-163.

10 Pienso aquí el lenguaje en relación con una de las tres tendencias del desarrollo conceptual de la literatura que propone Raymond Williams: la idea de literatura como forma especializada del uso del lenguaje en trabajos “creativos o de la imaginación” dentro del orden del capitalismo industrial del siglo XVII. *cf.* Williams, *op. cit.*, pp. 62-75.

11 Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 73.

12 Ya desde 1968 Roland Barthes en su por demás famoso texto “La muerte del autor” señala la figura del autor como personaje de la racionalidad positivista de la modernidad, que enraizado en la idea del prestigio de un individuo con propiedad sobre el lenguaje, instaura su imperio dentro de la tradición

producciones literarias a partir de ideas y textos previos? ¿Estamos ante nociones de escritura, y consecuentemente de autoría, que evidencian el procedimiento de plagio en el seno de la actividad creadora?

El plagio en literatura es considerado una práctica deshonestas¹³ y un delito que implica el uso “en forma dolosa, con fin de lucro y sin la autorización correspondiente obras protegidas por la Ley Federal del Derecho de Autor”¹⁴ y la publicación con conocimiento de “una obra sustituyendo el nombre del autor por otro nombre”.¹⁵ A partir de esta definición se puede reconocer su filiación con dos conceptos fundamentales: la propiedad y la originalidad. Sin embargo, aquello considerado deplorable en un momento histórico no lo fue siempre en otro. Es sabido que esta práctica era una de las formas por medio de las cuales circulaba gran parte del conocimiento.¹⁶ No fue sino hasta el siglo XVII cuando se estableció el “derecho de autor” como forma de asegurar que los editores pudieran reservarse el derecho a la exclusividad de imprenta de determinados libros.¹⁷ Es precisamente en Inglaterra –y Francia posteriormente– que se defendió el privilegio de librería basado en la cesión de la propiedad de la obra por parte del autor; lo cual condujo a la invención del autor como el propietario primordial de su obra.¹⁸

literaria. Ante la figura portentosa del Autor se sitúa la escritura como muerte del genio creador, y con su muerte nace el lector como el lugar donde se articulan la multiplicidad de escrituras en diálogo –nunca originales– que conforman el texto. Véase Barthes, “La muerte del autor”.

En 1969 Foucault sitúa el debate ya no el ámbito de lo histórico-sociológico del personaje del autor, sino en la dimensión cultural del discurso. De este modo establece que el autor no es sino una función específica del sujeto con respecto al discurso: “La función autor es [...] característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”. Foucault, “¿Qué es un autor?”, p. 61.

13 Es considerado deshonesto porque implica un engaño: el hacer pasar algo como propio.

14 “De los Delitos en Materia de Derecho de Autor” en el Código Penal Federal, Título 26º, Artículo 424 (III).

15 *Ibidem*, Artículo 427.

16 Durante el Siglo de Oro, por ejemplo, la copia manuscrita de un texto era la forma predilecta de distribución de las obras nuevas. cf. José Manuel Lucía Megías *apud*. Chartier, *Inscribir y borrar*, p. 86.

17 Ludmer, “Sobre el plagio”, *Radar* (Página 12), domingo 27 de Mayo de 2007.

18 Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*. pp. 70-71.

Fue durante el siglo XVIII que se justificó jurídica y estéticamente al autor como propietario.¹⁹ El argumento jurídico se constituyó con base en la teoría del derecho natural a partir de la idea del hombre como propietario de los objetos que produce mediante su trabajo. El estético, por el otro lado, se instituyó a partir de la ideología de la originalidad.²⁰

Si bien las ideas son compartidas, se argumentó, hay algo en las obras que es irreductiblemente singular y personal: el estilo, sentimiento, la manera de escribir; así, fue posible desvincular la necesidad de compartir las ideas, que no pertenecen a nadie, respecto de la forma y la expresión, que son particulares, que son la traducción de un individuo.²¹

Es precisamente la condición de particularidad del ejercicio de la escritura lo que dotará al autor la distinción que requiere para diferenciar su obra de las demás en el mercado. “Con base en la originalidad, la obra se remite a un individuo singular y se define a partir de su coherencia, de su estilo, de su *diferencia*.”²²

Los críticos de la idea de plagio manifiestan que éste no está relacionado primordialmente con cuestiones literarias, sino con fundamentos verticales de autor y autoridad, junto con estrategias en busca de prestigio o de beneficio económico.²³ Pues el uso privado del lenguaje como marca distintiva del autor –es decir, su estilo– es la justificación de la penalización del uso del texto de otros. “Con esta mitología florecieron los derechos de autor durante el capitalismo, y establecieron el derecho legal de privatizar

19 Esta justificación era indispensable, pues discutía con el pensamiento ilustrado en el que el establecimiento de la propiedad privada sobre las ideas era un impedimento para el progreso de la humanidad. *cf.* Chartier, *op. cit.* p. 72.

20 *Ibidem*, pp. 72-73.

21 *Ibidem*, p. 73.

22 *Idem*. El resaltado es mío.

23 Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. p. 84. // Desde el surgimiento de la imprenta el beneficio económico estuvo presente en la mediación entre la producción escrita, su impresión y distribución. Primero a partir del sistema de privilegios otorgado por la autoridad real y su posterior traslado al derecho del escritor. *cf.* Chartier, *op.cit.* pp. 67-71.

cualquier producto cultural, ya sean palabras, imágenes o sonidos.”²⁴

A partir de 1870 autores como Lautréamont, las vanguardias dadaísta y surrealista del siglo XX, pasando por Borges, llevaron a cabo la defensa del plagio como rechazo de la originalidad y la escritura individual por medio de prácticas de reciclado, rearmado, de abstención de marca autoral o de creación de obras en colectividad.²⁵

En este sentido es que el plagio “es simplemente un procedimiento para pensar y escribir”²⁶ y no una acción punible como se reproduce en el discurso legal. Si constatamos la idea del autor como propietario de ideas o palabras, un mito, también lo será la noción de plagio basada en dichas consideraciones.

Cristina Rivera Garza hace hincapié en la falta de contextualización histórica en el uso de la categoría de plagio. Su cuestionamiento ético estará enraizado críticamente en la medida en que reproduzca o desarticule las nociones imperantes de autor y autoridad: “Una cosa es, en efecto, utilizar el texto de otros para cuestionar el texto mismo y las nociones imperantes de autoridad y propiedad; y otra muy distinta es utilizar el texto de otros para refrendar nociones imperantes de autoridad y propiedad”.²⁷ Es precisamente así como la consideración que radicaba en el centro del debate ético del plagio —el uso del texto de otros— se ve desplazado por la política de las obras: ya no el *cómo* sino el *para qué* y desde

24 Ludmer, *op. cit.*

25 *Idem.*

26 *Idem.*

27 Rivera Garza, *op. cit.* p. 80.// Un ejemplo de apropiación textual que afirma dichas nociones al utilizarse como forma de obtención de un título universitario (capital cultural institucionalizado) es el del presidente Enrique Peña Nieto en su tesis de licenciatura. *cf.* Aristegui, *et. al.*, “Peña Nieto, de plagiador a presidente”, *Aristegui noticias* consultado en «<https://aristeguinoticias.com/2108/mexico/pena-nieto-de-plagiador-a-presidente/>».

En una postura ética distinta podemos encontrar las apropiaciones a textos de Borges por parte de Agustín Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, cuyo tiraje en Alfaguara fuera retirado por una demanda en 2011, y *El Aleph engordado* de Pablo Katchadijan, quien enfrenta un juicio penal interpuesto por María Kodama, *la profeta de Georgie* (Milton Läufer). *cf.* Estrada Medina, *op. cit.* pp. 18-19.

dónde trabajar con los textos de los otros.²⁸

Este tipo de escrituras no son sino una práctica de la posibilidad de desestabilización de los discursos dominantes. Debido a su carácter dialógico, estas escrituras son “métodos que le permiten al escritor establecer una participación mayor en la producción, y en su caso, la subversión del discurso público”.²⁹ Y a su vez se posicionan de manera crítica con respecto a la institución literaria al evidenciar el ejercicio autoral como la articulación de múltiples relaciones con el lenguaje, un lenguaje común.

Nunca más el Inspirado del siglo XIX que recibía, eso decían, el soplo divino por métodos más bien peculiares, sino el reciclador que lee su realidad con cuidado, copia, recicla y se apropia del discurso público para participar de este modo en diálogos textuales e intertextuales más amplios, tanto a nivel estético como político. No se trata pues del creador único y original, sino del recreador que [...] cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir.³⁰

La estética citacionista puede entenderse entonces como una poética de procedimientos escriturales que suponen implicaciones políticas considerables. Entre ellos, la idea de la lengua como bien común, el cuestionamiento de la propiedad privada sobre la lengua, y la crítica acérrima a la noción de originalidad.³¹

El citacionismo en Antígona González

Antígona González se nos presenta desde el inicio como una obra confeccionada a partir de

28 Es en este sentido que las escrituras que manifiestan explícitamente el uso de los textos de otros se distancian del engaño que implica el plagio; el cual es utilizado para apelar a nociones de autoridad que conllevan una acumulación de capital económico y cultural.

29 Marjorie Perloff *apud* Rivera Garza, *op. cit.* p. 80.

30 Rivera Garza, *op. cit.* p. 93.

31 Estrada Medina, *op. cit.* p. 21. // Con todo ello, el ejercicio del citacionismo no necesariamente resulta en una postura crítica con respecto a nociones de autoridad; ya sea en relación directa con la idea tradicional de autor, o con el encumbramiento mismo de la práctica citacionista, lo cual implica el surgimiento de una forma de autoridad basada en la curaduría textual.

múltiples fragmentos textuales; un pasaje que se construye por medio de las palabras de los otros. La exposición de las *costuras* del texto mediante el uso de cursivas y corchetes afirma tanto su condición fragmentaria, como el uso de la cita textual en tanto cuerpo central del texto, como se puede leer en la obra:

¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? Las cifras no coinciden.

Que habían encontrado unos cadáveres

*[El cuerpo de Polínicés pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes.]*³²

La selección de obras que configuran el poema son de diversa índole. La multiplicidad de los registros discursivos no se restringe a los que suelen ser catalogados como *literarios*, pues incorpora textos de carácter teórico, periodístico y testimonial. De este modo podemos encontrar en esta obra desde fragmentos de la *Antígona* de Sófocles, *Fuegos* de Marguerite Yourcenar y la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, –situados en el ámbito de lo literario–, hasta textos académicos de Judith Butler, Rómulo E. Pinacci y María Zambrano; además de fragmentos periodísticos de notas de *El Diario de Coahuila*, *El Universal*, de la periodista Sanjuana Martínez y de Carlos Marín.³³

Hay también otro tipo de textos que están presentes en *Antígona González*. Textos públicos que se producen y reproducen continuamente mediante plataformas de comunicación convencionales, como el caso anterior, o por medio de correos electrónicos y blogs. Algunos de ellos son “Instrucciones para contar muertos” de la página y cuenta de

32 Todas las cursivas citadas en este texto están así en el mismo, a menos que se indique lo contrario. Uribe, *Antígona González*. p. 69.

33 La mayoría de estas selecciones corresponden a registros testimoniales como el caso de *Claman por sus familiares desaparecidos en Coahuila* de Sanjuana Martínez, el cual fue publicado en *El Universal* en forma de una cápsula informativa. La totalidad de las obras utilizadas en la elaboración del texto se encuentran en el apartado de “Notas y referencias” del libro. Véase. Uribe, *op. cit.* pp. 103-110.

tuitter “Menos días aquí”, y la bitácora electrónica “Antígona Gómez” ubicada en antigonagomez.blogspot.mx.³⁴

A partir del ejercicio de apropiación en *Antígona González*, se produce un desplazamiento de la autoría por la textualidad. Más que un direccionamiento de la lectura hacia la figura de autor tradicional se busca la manifestación expresa de los materiales que conforman la obra.³⁵ En este sentido no hay en el texto fragmentos de determinado carácter discursivo que sobresalgan por encima de otros, pues “al mostrar el 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”.³⁶

El carácter yuxtapuesto de la obra permite la articulación del sentido a partir de su lectura o escenificación. La función usual de la cita como fragmento previo que otorga sentido³⁷ —y muchas veces capital cultural³⁸— a la obra posterior es desplazada por una constelación de citas que buscan transmitir, desde su especificidad, la experiencia de la desaparición y la búsqueda del cuerpo. Un ejemplo de ello es la función que ejerce el testimonio como forma de articulación de sentido y no sólo como un dato más con respecto a

34 Uribe, *op. cit.* pp. 105-106.

35 Cruz Arzabal, “Escritura después de los crímenes: Dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe”, pp. 322, 327.

36 *Ibidem*, p. 326.

37 El epígrafe es la forma más común en que se utiliza la cita en literatura. Esta singular forma de paratextualidad consiste en la selección de un fragmento de un texto previo para situarlo al frente de una obra —que en la mayoría de los casos se atribuye a un autor distinto al de la obra que lo incorpora— con la finalidad de producir sentido a partir de su lectura conjunta. *cf.* Genette, *Umbrales*, pp. 123-128.

En múltiples ocasiones importa menos lo dicho en la cita que la identidad del autor y su “efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto” pues el epígrafe como signo de cultura “es casi la consagración de un escritor, que por él elige sus pares y su lugar en el Panteón”. Genette, *op. cit.* pp. 135-136. Es en este sentido que el epígrafe puede funcionar como una forma de acumulación de capital cultural. (Ver nota siguiente).

38 El capital cultural es trabajo acumulado ya sea en forma de materia o de manera incorporada que provee un beneficio a quien lo hereda o adquiere mediante la socialización. Este beneficio puede ser simbólico o económico, en vista de que todo capital cultural puede convertirse, bajo determinadas condiciones, en capital económico. *cf.* Bourdieu, “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social” en *Poder, derecho y clases sociales*, pp. 131-135.

las reflexiones sobre la desaparición forzada. A lo largo de *Antígona González* los testimonios se erigen para “hacerse oír”, para decir lo indecible, lo acallado por la autoridad, para romper el silencio al que miles de desaparecidos, y los familiares que los buscan, han sido condenados:

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan.

[...]

Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí.

[...]

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

[...]

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

[...]

*Es lo más difícil que me ha tocado hacer en mi vida.*³⁹

En este sentido la incorporación del testimonio funciona más como una ética de la escucha donde resuena la multiplicidad, que un afán de constitución de un relato único, en el cual las voces sólo serían partes constitutivas de una narración o memoria más grandes. “Antes que dar voz a las víctimas por la violencia, el texto de Sara Uribe las coloca en el centro de la enunciación poética, cede su lugar como escritora que inventa/crea para tomar el lugar de curadora de textos”.⁴⁰

Estrada Medina sitúa la obra de Uribe dentro de la estética citacionista a partir de tres características de fácil identificación. La primera es la articulación establecida a partir del

39 Uribe, *op. cit.* pp. 16,51,65,91.

40 Cruz Arzabal, *op. cit.* p. 323.

epígrafe de la obra – “¿De qué se apropia el que se apropia?”– con la discusión de Cristina Rivera Garza sobre la apropiación como estrategia de escritura como indiqué en la primera parte. La segunda radica en el empleo de una ortotipografía particular que permite hacer visible la apropiación textual. Y la tercera es el recuento de los fragmentos apropiados enlistados en la sección “Notas finales y referencias”, lo que enfatiza la visibilidad mencionada.⁴¹

En palabras de su autora, *Antígona González* es “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura”,⁴² es decir, un trabajo de confección a partir de materiales preexistentes. La selección de los textos no es arbitraria,⁴³ hay un ejercicio de discriminación para configurar la obra como una totalidad no cerrada.

La historia de la búsqueda de Tadeo por su hermana Antígona funciona como el eje narrativo que permite la articulación de sentido de la multiplicidad de fragmentos que conforman la obra. Si bien la *Antígona* de Sófocles funge como parte medular de la estructuración de la obra, ésta no supone una guía narrativa para la misma. *Antígona González* no parte de la apropiación de esa totalidad. Selecciona tan sólo cuatro fragmentos de la Antígona “original” que han de ser dispuestos de maneras distintas y específicas. No son textos protagónicos en su calidad de citas de prestigio, sino que son articuladas de otra manera para producir sentido en función de la desaparición de Tadeo. Los dos primeros, por ejemplo, son utilizados como acompañamiento, como parte de aquello que una de las

41 Estrada Medina, *op. cit.* pp. 100-101.

42 Uribe, *op. cit.*, p. 105.

43 Existen otras obras cuya selección sí es arbitraria y responden a una forma de escritura mediada por la máquina como procesador y/o generador de textos, donde la función del escritor se aboca muchas veces a la edición de los textos ya seleccionados. Un ejemplo es el poema Frito-Lay de Sara Uribe cuyo ensamblaje estuvo mediado por la herramienta *text mixing desk* de la corporación Lazarus para el “licuado-procesado” de fragmentos textuales de múltiple procedencia. *cf.* Uribe, *Abroche su cinturón mientras esté sentado*, pp. 61-79.

muchas Antígonas quiere decir:

Pero ni rastro de fiera ni de perros que te hubieran arrastrado para destrozarte. 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.

[...]

No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, los que nos han vendido siempre al mejor postor, pudieran estar en mis zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansé hasta recuperar tu cuerpo.⁴⁴

El tercer fragmento de *Antígona* utilizado en la obra está situado en el apartado “Esta mañana hay una fila inmensa”, donde el descubrimiento de una fosa clandestina de cadáveres convoca a una multitud de personas a la morgue de San Fernando, Tamaulipas. En ese espacio acontece una serie de preguntas y respuestas como forma de averiguación sobre las personas desaparecidas y su posible identificación con los cuerpos encontrados. Lo que en un primer momento parecen ser preguntas pertinentes en este tipo de situaciones se tornan rápidamente en formas hostiles de inquisición hacia los familiares de los desaparecidos por parte de la institución gubernamental:

¿ESTABA MUERTO CUANDO LO ENCONTRARON?

[...]

¿QUIÉN ERA EL PADRE O HIJA, O HERMANO O TÍO O HERMANA O

44 Uribe, *op. cit.* pp. 21, 61. Las cursivas son del original y corresponden al fragmento de *Antígona*.

MADRE O HIJO DEL CADAVER ABANDONADO?

[...]

¿ESTABA MUERTO EL CUERPO CUANDO FUE ABANDONADO?

[...]

¿FUE ABANDONADO?

[...]

¿ESTABA EL CUERPO DESNUDO O VESTIDO PARA UN VIAJE?

[...]

¿CÓMO DE BIEN CONOCÍA AL CADÁVER?⁴⁵

Frente a esta forma de violencia ellos “inquieren una y otra vez a modo de encarar el infortunio”⁴⁶ por medio de respuestas impertinentes para afirmar el problema de la desaparición forzada y los asesinatos. El fragmento de *Antígona* es utilizado aquí como uno de los muchos otros que se insertan como respuesta para cuestionar a la autoridad y para manifestar todo aquello que pretende ser sojuzgado:

¿QUIÉN LO ABANDONÓ?

*Considero, hoy como ayer, un mal gobernante al que no sabe adoptar las decisiones más cuerdas y deja que el miedo, por los motivos que sean, le encadene la lengua.*⁴⁷

El cuarto fragmento,⁴⁸ por ser el que consuma la obra, se encuentra hasta ese punto resignificado por todo lo acontecido hasta ese momento. Ya no sólo es Antígona diciendo

45 Uribe, *op. cit.* pp. 82, 85-87, 89, 92.

46 *Ibidem*, p. 78.

47 Las cursivas son del original y corresponden al fragmento de la *Antígona* de Sófocles. *Ibidem*, p. 88.

48 Las implicaciones políticas de este fragmento pasan por distintos aspectos. La relación con la gestión política del cuerpo que planteo en este trabajo es uno de ellos, y será abordado con posterioridad.

“¿Me ayudarás a levantar el cadáver?”,⁴⁹ sino Antígona González y todas las otras Antígonas que buscan entre los muertos el cadáver de nuestros asesinados y desaparecidos.

La apropiación de bienes culturales no ocurre aquí en términos materiales⁵⁰ sino en términos poéticos. Esta apropiación de *Antígona* no funciona para la acumulación de un capital simbólico⁵¹ que produzca beneficios en el campo cultural –como el uso del epígrafe a modo de afiliación a un sector cultural dominante–, sino como forma de trabajo sobre un bien común, que no busca obtener privilegios por acumulación de capital.⁵²

La dimensión política de Antígona González

Antígona González es un ejercicio de autoría como curaduría textual. Es también un ejercicio político de apropiación, reescritura e intervención textual del discurso público. Sin embargo, su dimensión política no se circunscribe exclusivamente a la estética citacionista.

En su tesis de maestría, Estrada Medina propone una línea ascendente de politización poética en tres obras citacionistas mexicanas –que pasa por lo formal, lo temático y lo extratextual– para “presentar las diferentes formas y las posibilidades de politización en una

49 Uribe, *op. cit.* p. 103.

50 Me refiero a la materialidad aquí en el sentido en que Bourdieu conceptualiza el capital cultural objetivado, cuya propiedad de transferibilidad reside en el soporte físico. Bourdieu, *op. cit.* p. 144.

51 El capital simbólico es una forma de capital cualquiera “en tanto que es representada, es decir, aprehendida simbólicamente, en una relación de conocimiento, o más precisamente, de desconocimiento y reconocimiento”. El capital simbólico no es una especie de capital particular “sino aquello en lo que se convierte cualquier especie de capital cuando no es reconocida en tanto que capital [...] El capital simbólico, es así el poder de representar y otorgar valor, importancia social, a las formas de capital”. Bourdieu, *op. cit.*, pp. 17-18.

52 En este sentido es que el plagio como ideología –como representación de la figura autoral tradicional– es una forma de garantizar la acumulación tanto de capital cultural como de capital económico. De alguna manera la idea de derecho de autor constituida a partir del beneficio por acumulación de capital económico y cultural, en su manifestación legal (plagio), que reproduce los valores de la estética de lo sublime según Rancière, funciona como mecanismo de producción y reproducción del fetichismo de la mercancía al ocultar los procesos colectivos de producción de todo objeto cultural. Para más sobre la estética de lo sublime *cf* Rancière, “La estética como política”, p. 29 y ss.

obra poética.”⁵³

En dicha escala de politización la obra de Uribe transita por los tres niveles: en el nivel formal, por medio de los recursos citacionistas, se politiza la obra al situar la multiplicidad de las voces de los deudos como el objeto principal de la configuración discursiva. En el temático por abordarse el proceso de duelo de los familiares de los desaparecidos en el seno de la extrema violencia sufrida en el México contemporáneo. Y finalmente en el extratextual, por medio de una licencia de copyleft de distribución comercial, la obra alcanza el último nivel.⁵⁴

Pensar, sin embargo, el grado de implicación política en términos de interioridad y exterioridad de la obra, supone una forma un tanto esquemática de concebir la dimensión política de la estética. Para Jacques Rancière todo arte reafirma su función comunitaria por medio de la construcción de un espacio como forma inédita de distribución del mundo común. La injerencia en esa construcción comunitaria, sin embargo, es aquello que diferencia la estética de lo sublime de la estética relacional. La primera instaura un mundo en común por medio de la singularidad absoluta de la forma en la que la comunidad de carácter ético revoca cualquier proyecto de emancipación colectiva.⁵⁵ Mientras que la segunda está dirigida a “la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones adecuadas para modificar nuestra perspectiva y nuestra actitud en relación con este entorno colectivo.” De esta manera, el arte relacional afirma la construcción de espacios y relaciones para la reconfiguración material y simbólica del territorio común.⁵⁶

53 Estrada Medina, *op. cit.*, p. 119.

54 *Ibidem*, p. 120.

55 Rancière, “La estética como política”, pp. 29-31.

56 *Ibidem*, p. 30, 31.

Para el filósofo francés el “arte” no es una categoría que unifique las distintas disciplinas sino el dispositivo que las vuelve visibles, es decir, que alude al espacio de presentación en el cual el arte es identificado como tal.⁵⁷ Así, lo que “liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible.”⁵⁸ Es por ello que el arte:

no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio.⁵⁹

Y es precisamente de este modo que se articula la dimensión política de *Antígona González*: por medio de un distanciamiento respecto a su función en tanto mecanismo de apropiación.

Crítica de la apropiación y desactivación del dispositivo

Hemos visto hasta ahora cómo en *Antígona González* no hay un direccionamiento del sentido hacia la figura autoral tradicional, sino la manifestación explícita de su materialidad. Sin embargo, hay en su curaduría un direccionamiento de sentido –mas no de manera unívoca.

A partir de la apropiación y el montaje como mecanismos de estructuración se establece una guía abierta del sentido que puede situarse a medio camino de los procedimientos que configuran una única unidad –como los *Cantos* de Pound– y aquellos

57 Rancière, *op. cit.* p. 32.

58 *Ibidem*, pp. 32-33.

59 *Ibidem*, p. 33.

que al mantener la superposición de fragmentos sin ilación narrativa –como *El libro de los pasajes* de Benjamin– permiten una significación múltiple.⁶⁰ Aunque existe una articulación narrativa en la historia de la búsqueda de Tadeo, la serie de fragmentos irrumpen en la página, se yuxtaponen a la historia de Antígona González para intervenirla, para resignificarla, para conformarla en sus similitudes, para hacerse presentes.

Este direccionamiento de sentido se produce por medio de la primera cita apropiada en el texto: “¿De qué se apropia el que se apropia?” de Cristina Rivera Garza. La función paratextual de este fragmento es evidentemente la del epígrafe, en vista de su inscripción espacial y adjudicación: está situado después de la dedicatoria y antes del título del primer apartado de la obra, en una página exclusivamente para él; especificándose además su atribución. El propio texto de esta manera produce su lectura en clave citacionista, a la vez que se manifiesta como mecanismo de apropiación; el cual consume su despliegue en el apartado de referencias al final del texto.

Pese al uso no tradicional de otras citas en la configuración de la obra, en el que la función autoral –alejada de la noción de propiedad– se encuentra “como principio de agrupación del discurso”,⁶¹ el fragmento de Rivera Garza al presentarse aquí como epígrafe funciona en términos de autoridad. El epígrafe como signo de cultura “es casi la consagración de un escritor, que por él elige sus pares y su lugar en el Panteón”,⁶² que en este caso establece una relación de afiliación con una literatura y una producción crítica específicas: a decir, la genealogía de las estéticas citacionistas de Kenneth Goldsmith y

60 Esta distinción en los procedimientos de recontextualización fue propuesta por Kenneth Goldsmith al realizar su genealogía de la estética citacionista del siglo xx. Cruz Arzabal, *op. cit.* p. 327.

61 Para Foucault el autor no es un individuo específico sino una función; la cual en muchos casos actúa como unidad y origen de las significaciones del discurso. Este principio, señala el pensador francés, no actúa de manera igual en todas partes ni de manera constante. Foucault, *El orden del discurso*. pp. 29-30.

62 Genette, *op. cit.* p. 136.

Cristina Rivera Garza. De esta manera la cita como paratexto funciona como una forma de acumulación de capital cultural; además de la orientación de sentido antes mencionada.

Pareciera suceder aquí una paradoja en relación con la postura crítica del uso de la cita dentro de la poética citacionista como forma de desarticulación de los discursos dominantes de la institución arte. Más aún si se lee de manera conjunta con las interpretaciones de la obra que la sitúan ya no en el ámbito de la apropiación sino en el de la desapropiación.⁶³ ¿Es este entonces un uso contradictorio de la dimensión crítica de la poética citacionista?

A la manera de Foucault, la apropiación en el orden del discurso es la voluntad de establecer un monopolio sobre la formación y circulación de los discursos, es decir, la apropiación como forma de control mediante la propiedad.⁶⁴ La producción del discurso es controlada, seleccionada y distribuida mediante distintos procedimientos, lo cual implica sistemas de exclusión, control y delimitación.⁶⁵ La función autoral entraría entonces dentro de la diferenciación que se hace de ciertas prácticas discursivas como formas específicas de circulación del discurso en el dispositivo “arte”.

63 Cruz Arzabal sitúa esta obra como estética desapropiacionista a partir de los procedimientos de traslado de las voces de las víctimas de la violencia por parte de la autora hacia el centro de la enunciación poética. *cf.* Cruz Arzabal, *op. cit.* pp. 320-322. Por otro lado, la propia Sara Uribe defendió esta obra como desapropiacionista en la conferencia de clausura del Congreso Internacional de Narrativa Latinoamericana Contemporánea “Cuerpo, lenguaje y reescritura: poesía de un país en guerra”, además de afiliarse a esta práctica en su texto “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”:

las necroescrituras buscan «desposeerse del dominio de lo propio configurando comunalidades de escritura». Y es justo a estas prácticas escriturales que retan «constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto del lenguaje», que Rivera Garza denomina poéticas de la desapropiación.

Es en el contexto de las nociones de necroescrituras y de las poéticas de la desapropiación, que *Antígona González* intenta construir una respuesta a la, aquí parafraseada, pregunta diegueziana sobre cómo es que dialogan nuestras escrituras con el fantasma de la rotura/dislocación del cuerpo que permea hoy día las prácticas artísticas. Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, p. 57.

64 Chartier, *op. cit.* p. 161.

65 Tres de estos grandes procedimientos son la palabra prohibida, la separación de la locura del discurso del logos y la voluntad de verdad. Foucault, *op.cit.* pp. 14-25.

Rivera Garza contrapone a la apropiación, en tanto acción de “regresar al circuito de la autoridad –y del autor– por otros medios”,⁶⁶ la desapropiación como forma de “desposeerse del dominio de lo propio”.⁶⁷ Las estrategias desapropiacionistas “se mueven hacia lo propio y hacia lo ajeno en tanto ajeno, rechazando necesariamente el regreso a la circulación de la autoría y el capital, pero manteniendo las inscripciones del otro y de los otros en el proceso textual”.⁶⁸

En efecto *Antígona González* rechaza el dominio de lo propio con respecto al autor como genio individual, creador de obras originales y propietario del producto de su trabajo; además de suponer una forma distinta de circulación del texto al detentar una licencia de copyleft. Sin embargo no podemos hablar de desapropiación en el sentido estricto del término, pues hay tanto un regreso a la circulación de la autoría como al circuito del capital.

A pesar de que en la obra hay una reconfiguración de la función autoral, ésta se inserta nuevamente en el dominio de la autoridad. Este retorno se establece desde el momento mismo en el que se expone la marca autoral; sabemos que es Sara Uribe quien confecciona este texto. Sin embargo esto no desestima su implicación política, y es aquí donde considero el potencial crítico de la apropiación.

El distanciamiento de la idea tradicional de autor hace visible la relación de dominio que posibilita la propiedad privada, además de distanciarse de una afán romantizador de estas nuevas funciones autorales. Con esto es posible establecer que la apropiación no necesariamente produce una confirmación de la autoría tradicional, y que no sólo con la desapropiación es posible el señalamiento de las relaciones de dominio que promulgan, por

66 Rivera Garza, *op. cit.* p. 91.

67 *Idem.*

68 *Ibidem*, pp. 24-25.

un lado la propiedad privada, y la condición individual de una serie de trabajos en común por el otro.⁶⁹ Es el uso de la apropiación no como forma de despojo sino como manifestación del dominio común del lenguaje. No es entonces exclusivamente “¿de qué se apropia el que se apropia?” sino para qué, y qué sucede cuando nos apropiamos de algo de determinada manera.

El escape del circuito del capital supuesto en la desapropiación económica, por otro lado, parte de escrituras que evadan o impidan la circulación del texto en el ámbito económico y cultural del capitalismo global.⁷⁰ Sin embargo, *Antígona González* está inscrita en la circulación de capital: se encuentra publicada en una editorial independiente que circula el texto en formato de libro impreso; además de reproducirse de manera electrónica –para cualquiera con acceso a internet– por medio de una licencia de *Creative Commons*.⁷¹

El problema aquí no es la desapropiación en términos del sistema de comunalidad que propone Rivera Garza para sustituir al sistema autoral literario.⁷² No puede haber desapropiación mientras no haya sistema comunal u otro que reemplace al sistema autoral. Lo que está en juego es la posibilidad de modificar “las lógicas imperantes de acumulación excesiva de capital cultural y económico.”⁷³ Es aquí donde una forma de circulación

69 Rivera Garza habla de cómo muchas estrategias de apropiación terminan confirmando el monumento a la autoría romántica, y de cómo mediante la desposesión que supone la desapropiación es posible señalar la “relación desigual que hace posible la posesión”. Rivera Garza, *op. cit.* pp. 269-270.

70 *Ibidem*, p. 273.

71 El *Creative Commons* es un proyecto colectivo de carácter legal sin fines de lucro, que desarrolla licencias de difusión para personas a quienes les interesa difundir su obra sin perder los derechos sobre ella. *Contra el copyright*, p. 105.

72 Rivera Garza, *op. cit.* pp. 271-283. // Jaime López Reyes hace una lectura crítica de la “re-escrituración” del concepto de comunalidad, proveniente de la cultura ayöök (mixe) y de la cual él forma parte, que realiza Rivera Garza en *Los muertos indóciles*. cf. López Reyes, “De la Comunalidad a la Desapropiación en *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza” en *Sincronía*, año XXII, núm. 73, Enero-Junio. México, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 131-142.

73 Estrada Medina, “Reimaginar la autoría: La desapropiación según Cristina Rivera Garza”, p. 27.

alternativa por medio del *copyleft*⁷⁴ tiene su potencial crítico y político.⁷⁵

La licencia de copyleft, al garantizar la libre circulación de la obra, permite habitar la economía neoliberal de otra manera: “no busca negar el mercado [...] sino entrar en él de manera sesgada, sin seguir sus cauces habituales”.⁷⁶ Siguiendo la reflexión de Wu Ming 1 en torno a la piratería, este tipo de estrategias en contra del copyright buscan la “democratización general del acceso a las artes y a los productos del ingenio” para sortear barreras geográficas y sociales.⁷⁷

Frente a la imposibilidad de escape de la lógica del capital, esta obra funciona como un artefacto artístico que se distancia de su propio procedimiento como mecanismo de apropiación al explicitar su estrategia textual, pues mantiene su diferencia en el mismo espacio que instauro y habita. A su vez la obra afirma una política literaria que cuestiona y manifiesta las contradicciones de sus propias condiciones de producción, esas tensiones entre la crítica del dominio de lo propio y su deseo de hacerse presentes y habitar el espacio común. *Antígona González* acaso habite de manera negligente el dispositivo “arte” desactivando su potencia de ejercer el dominio autoral a cabalidad.⁷⁸

74 Concepto inventado por el “movimiento a favor del software libre” durante los años ochenta por Richard Stallman y compañía, que es retomado por muchos sectores como filosofía para el desarrollo de las ciencias comerciales. Wu Ming 1, “El copyleft explicado a los niños. Para desmontar algunos equívocos” en *Contra el copyright*. p. 38.

75 Es importante señalar que muchas veces la política del *copyleft* está ligada de manera estrecha con las propuestas editoriales independientes; las cuales, en sí mismas, son una apuesta por la formación de redes alternas de distribución que habiten de manera distinta el mercado editorial. En el caso de esta obra fue por parte de la editorial independiente Surplus que se planteó su publicación bajo licencia de Creative Commons. Uribe, *op. cit.* Para ver más sobre las propuestas editoriales independientes latinoamericanas puede consultarse “Libres por libros: editoriales cartoneras en América Latina” de Ksenija Bilbija.

76 Estrada Medina, *op. cit.* p. 27.

77 Wu Ming 1, “Copyright y maremoto” en *Contra el copyright*. p. 28.

78 La idea de la habitación negligente del dispositivo y su posible desactivación está tomada del estudio de Sergio Villalobos-Ruminott sobre la historia del dispositivo en sus diferentes manifestaciones en el pensamiento contemporáneo. *cf.* Villalobos-Ruminott, “Dispositivos: historia e inmanencia (Consideraciones preliminares)”, pp. 52-53.

La dimensión sensible de la desaparición

Además del pliegue sobre sí misma que hace la obra, la dimensión política de *Antígona González* también se manifiesta a partir de la instauración de un tiempo y espacio específicos: el de la desaparición forzada; proceso articulado por medio de la obra como dispositivo estético.

En el texto “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”, Brian Holmes se pregunta sobre la posibilidad que tienen ciertas articulaciones experimentales para producir enunciaciones colectivas “al interior de, en sintonía con, contra o a pesar de una forma de poder social”, a saber, el “dispositivo artístico” foucaultiano.⁷⁹ Si bien no existe una definición –en el sentido estricto de la palabra– del dispositivo en el pensamiento de Foucault, es posible aproximarse a él por medio de una entrevista de 1977:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los

⁷⁹ Holmes, “El dispositivo o la articulación de enunciaciones colectivas”, p. 147.

límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan.⁸⁰

El dispositivo en el pensamiento contemporáneo tiene una variedad de acepciones que forman parte de un continuo diálogo con la formulación de Foucault;⁸¹ Holmes, en este caso, está adscrito a la perspectiva deleuziana del dispositivo al concebirlo, no como política de la encarnación teológica que produce subjetivaciones o desubjetivaciones específicas,⁸² sino como un espacio en el que las producciones subjetivas son contingentes. Así el dispositivo sería un sistema relacional entre una multiplicidad de elementos heterogéneos cuyas relaciones producen sus propias rupturas, reorganizaciones, y redireccionamientos hacia distintos propósitos.⁸³

Para Deleuze el dispositivo es un espacio en el que la subjetividad es un proceso de producción contingente: “También aquí una línea de subjetivación es un proceso, es la producción de subjetividad en un dispositivo: una línea de subjetivación debe hacerse en la medida en que el dispositivo lo deje o lo haga posible”.⁸⁴ Con ello pretende afirmar la condición de posibilidad que existe en el dispositivo de producir experiencias y subjetividades que escapen de los poderes y saberes de un dispositivo para colocarse en otro, “en otras formas por nacer”.⁸⁵

Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de

80 Foucault *Apud.* Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, p. 250.

81 Cf. Villalobos-Ruminott, *op. cit.*

82 Tanto Agamben como Esposito proponen políticas de la encarnación, desde la *oikonomia* y el dispositivo persona respectivamente, que reproducen una idea negativa del funcionamiento de los dispositivos. cf. Villalobos-Ruminott, *op. cit.* pp. 16-24.

83 Holmes, *op. cit.* pp. 147-148.

84 Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, p.157.

85 Deleuze, *op. cit.* p. 157.

variaciones o hasta de mutaciones de disposición.⁸⁶

La pregunta que Deleuze sitúa en el pensamiento de Foucault es precisamente la de las condiciones materiales de la existencia en los dispositivos. Para este último, nos dice Maddalena Cerrato “el problema consiste en ‘pensar la historicidad de la forma de la experiencia’ en función de una posible transformación [...] la posibilidad de la acción libre respecto a los límites históricamente dados”.⁸⁷

[E]l dispositivo no funciona tanto como una red que captura, sino más bien como una experiencia sensible que resulta de la articulación de maneras de ver, decir y pensar. No se trata tanto de liberarse del dispositivo y devolver al ser viviente un espacio de anomia, esto es, un espacio originario, sino de problematizar los diferentes tipos de experiencia sensible que propician los dispositivos.⁸⁸

Es en este sentido que la propuesta de Holmes radica en la confrontación al dispositivo por medio de “procesos de experimentación social deliberados y delirantes que puedan desmontarlo, descarrillararlo, abriendo otros caminos, otros modos de producción material y de producción de nosotros mismos”.⁸⁹ Es mediante dispositivos para la articulación de una enunciación colectiva que se busca la emergencia de una práctica artística como “laboratorio móvil y teatro experimental para investigar e instigar el cambio social y cultural [comprendiendo las obras] en el contexto de un agenciamiento en el sentido que dieron a este término Deleuze y Guattari.”⁹⁰ Nos dice Holmes:

Lo que está en cuestión aquí son las posibilidades, aunque también las dificultades, de cumplir la promesa que el arte contemporáneo ha formulado en tantas ocasiones:

86 Deleuze, *op. cit.* pp. 157-158.

87 Maddalena Cerrato *apud*. Villalobos-Ruminott, *op. cit.* p. 46.

88 Cadahia, “Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación”, p. 281.

89 Holmes, *op. cit.* p. 166.

90 *Ibidem*, p. 146.

transformar las relaciones que establecemos entre nosotras y nosotros no en un plano ideal sino en el campo abierto y problemático de la interacción social en el mundo.⁹¹

Los dispositivos artísticos son “piezas que conjuntan experiencias colectivas de participación con investigaciones estéticas y sociales amplias”⁹² para abrir senderos críticos y constructivos.⁹³ El proceso de producción de *Antígona González* estuvo reestructurado –a sugerencia de Cristina Rivera Garza– por una investigación y consecuente apropiación de fuentes teóricas sobre el mito sofocleano, posterior a la primera versión de la obra configurada a partir de los fragmentos testimoniales y periodísticos en torno a la desaparición forzada.⁹⁴ En este sentido, la obra puede leerse como una investigación colectiva sobre la violencia en el estado de Tamaulipas, cuyo detonante escritural fue el “descubrimiento” de las fosas de San Fernando el 6 de abril de 2011.⁹⁵

Siguiendo el pensamiento de Foucault sobre los dispositivos y las formas en que ellos se constituyen para responder una urgencia o anomalía, los dispositivos artísticos pensados por Holmes también afirman su carácter utilitario como procesos de perpetua elaboración estratégica.

En el caso de la obra de Uribe, las premisas fundamentales que radicaban en la propuesta de elaboración de la obra por parte de Sandra Muñoz –recontextualizar la *Antígona* sofocleana en Tamaulipas, establecer vasos comunicantes con la historia de Isabel Miranda de Wallace y ahondar en la necesidad de la recuperación de los cuerpos

91 Holmes, *op. cit.* p. 149.

92 Cruz Arzabal, *op. cit.* pp. 319-329.

93 Holmes, *op. cit.* p. 145.

94 Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, p. 54.

95 Sara Uribe narra desde la experiencia –que necesariamente pasa por el cuerpo–, cuál fue el proceso de elaboración de la obra a partir de la propuesta de Sandra Muñoz. *cf.* Uribe, *op. cit.*

ausentes⁹⁶—, implican una respuesta frente a los acontecimientos de extrema violencia acaecidos en ese Estado durante la mal llamada “guerra contra el narcotráfico” y sus estrategias de terror.⁹⁷

¿Cómo escribir entonces sobre un cuerpo ausente? ¿Cómo representar la desaparición?⁹⁸ *Antígona González* responde a lo anterior no como estructura de representación sino como un dispositivo estético⁹⁹ para la afirmación sensible de la desaparición. Un dispositivo estético de la presencia.

Existen varios proyectos en los que los escritores retoman el papel del archivo “para la construcción de la memoria de las comunidades y no de la ley de Estado” por medio de una intervención material sobre los documentos. Esta obra se inscribe en este tipo de trabajo material al desplazar los testimonios en su calidad de documentos hacia el archivo, que no sólo le brindará soporte sino su inscripción en un orden de enunciación posterior.¹⁰⁰ “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”.¹⁰¹

96 Uribe, *op. cit.* p. 54.

97 Si bien no se retomó la historia de Isabel Miranda de Wallace, sí hay un interés contestatario en la obra de Sara Uribe. Desde la pretensión de producir una narrativa distinta a la de las narrativas bélicas calderonistas que fabricaban enemigos, legitimaban su gobierno y esparcían el miedo, hasta la necesidad de “encarar el infortunio” que supuso el “descubrimiento” de las fosas de San Fernando. *Ibidem*, pp. 48, 55.

98 Ileana Diéguez se ha hecho este y otros cuestionamientos y ha trabajado continuamente sobre este tema, en relación directa con proyectos comunitarios como “El Siluetazo” o las *Huellas de la memoria. cf. Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.*

99 A partir de este momento me refiero a la obra como dispositivo estético para desmarcar la connotación elitista que pudiera leerse en el término “artístico”. Esto en consonancia con la caracterización que hace Rancière del arte, la cual supone al dispositivo como el mecanismo de visibilización y presentación de ciertas prácticas y disciplinas como pertenecientes al dominio del mismo. María Luciana Cadahía, al igual que Holmes, se pregunta por la posibilidad de que ciertos mecanismos estéticos produzcan formas específicas de emancipación, y se referirá a los dispositivos configurados hacia ese propósito como dispositivos estéticos. De su trabajo retomo el concepto de dispositivo estético, el cual es de manera expresa deleuziano, y por ende muy cercano al pensamiento de Holmes. Para ella “el dispositivo estético supone un tipo de disposición que problematiza y transforma el modo de ordenamiento que trata de fijar la racionalidad instrumental del entendimiento”. Cadahía, *op. cit.* p. 284.

100 Cruz Arzabal, *op. cit.* pp. 329,330-331.

101 *Ibidem*, p. 331. // El archivo es aquí una estrategia, una poética material, más que un ordenamiento lógico

Esta apertura temporal con valor de futuro –posibilitada por el tránsito antes referido– permite que el nombramiento continuo de las ausencias corporales a lo largo de la obra se manifiesten continuamente para fabricar presente en torno a la desaparición.

Donde antes tú ahora el vacío.

[...]

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor.

[...]

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.

[...]

Tadeo González. Ausente.

[...]

¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido?

[...]

Sólo iba a trabajar y desapareció.

[...]

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra.¹⁰²

Si bien la escritura no restituye la presencia de los cuerpos, sí produce presente en lo tocante a ellos;¹⁰³ y ese es precisamente el sentido que Josefina Ludmer advierte en las escrituras posautónomas.¹⁰⁴

Pensado a partir de la noción de postautonomía [...] el libro de *Antígona González* no pretende representar sino fabricar presente en el acontecimiento del texto como literatura, o en sus posibles actualizaciones [...] La fabricación de presente puede entenderse entonces como una doble presencia a partir de su producción y sus

de los testimonios.

102 Uribe, *Antígona González*, pp. 21, 22, 54, 55, 70, 92, 97.

103 Cruz Arzabal, *op. cit.* p. 330.

104 Ludmer, “Literaturas posautónomas” en *Aquí América Latina. Una especulación*. p. 149.

apariciones.¹⁰⁵

Rancière denomina división de lo sensible a “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas”¹⁰⁶ puesto que el reparto supone la determinación de la manera en que un común se presta a participación, además de la selección de quienes pueden participar de la división misma. Esta división es “un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia”.¹⁰⁷ De esta manera las “prácticas estéticas” como “formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ‘hacen’ a la mirada de lo común [...] son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad.”¹⁰⁸

Es precisamente en este sentido que Rancière establece la relación entre estética y política de la que se hablaba anteriormente. La dimensión política del arte no es hablar de temas “políticos” sino de la política de distribución sensible que realizan las obras:

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible.¹⁰⁹

De esta manera es que *Antígona González* como dispositivo estético, responde ante la

105 Cruz Arzabal, *op. cit.* p. 330.

106 Rancière, “1. Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética”, p. 10.

107 *Idem.*

108 *Ibidem*, pp. 10-11.

109 *Ibidem*, p. 19.

imposibilidad de representación del cuerpo ausente con una política de la presencia. Por medio de la afirmación de la pérdida presenta una dimensión sensible de la desaparición, que no es sino una forma de distribución de lo sensible.

CAPÍTULO II: *ANTÍGONA GONZÁLEZ* O EL DEVENIR DEL CUERPO VULNERABLE Y FEMINIZADO

Si nos duele el dolor en alguien [...] al que no conocemos, pero está presente a todas horas y es la víctima y el enemigo y el amor y todo lo que nos falta para ser enteros.
Rosario Castellanos

El dispositivo estético de la presencia que supone *Antígona González*, además de fabricar presente en torno de los cuerpos desaparecidos –como vimos en el primer capítulo–, también performa una especificidad corporal en el espacio-tiempo instaurado por la obra. La propuesta es que dicha especificidad supone un devenir vulnerable y feminizado.

Desde el principio la obra es una evocación. Las voces de la tradición literaria se hacen oír, desde la *Antígona* de Sófocles hasta las múltiples *Antígonas* escritas durante y sobre las dictaduras militares en el sur de América Latina.¹¹⁰ *Antígona González* es el ruido y la furia de todas las *Antígonas* y al mismo tiempo, su resignificación. El nombre y apellido de la voz va más allá del afán de identificación de una persona. No es esta la historia de una singularidad, sino la de la experiencia que pasa por el cuerpo del individuo para generar una resonancia en el cuerpo social. No hay aquí acto de nominación fútil para que el expediente –si es que se ha levantado el acta en algún lugar– pueda ser clausurado de una buena vez y para siempre.

En el acaecer de la obra, los cuerpos y las voces de quienes buscan a los desaparecidos se irán configurando como una *Antígona*. De esta manera se aglutina la

¹¹⁰ El mito de *Antígona* ha sido apropiado múltiples veces en América Latina, específicamente para hablar de la desaparición forzada en el seno de las dictaduras en el cono sur. Para más sobre el tema véase *Antígona: una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pinacci. Citado en *Antígona González*.

genealogía de las múltiples Antígonas apropiadas y reescritas en la obra para producir la articulación del devenir¹¹¹ Antígona. Cabe destacar que en este proceso nos encontramos ante una estirpe distinta de la sofocleana. En ésta el conflicto es acatar o no la norma divina y la ley soberana,¹¹² y no la búsqueda del cuerpo de Polinices –el hermano muerto en la guerra–. En cambio en *Antígona González* hay un desplazamiento del conflicto. El dilema no es enterrar el cuerpo o no enterrarlo, sino la búsqueda del cuerpo del desaparecido ante la imposibilidad de efectuar el entierro y el duelo.

Con el primer apartado de la obra –“Instrucciones para contar muertos”– se inicia la construcción de un territorio común a partir del nombramiento de los muertos y de los cuerpos desaparecidos. Por medio de la enunciación de Antígona González se instauran un tiempo y un espacio desde donde se producirá presente en torno a ellos:

Uno, las fechas como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

[...]

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

111 Siguiendo a Deleuze y Guattari entiendo devenir como una manera de existencia que supone un estado inacabado y de flujo que está ligado a la “posibilidad o no de un proceso de singularización”, pues tiene una relación directa con las estratificaciones dominantes de subjetividad, frente a las cuales puede suponer una fuga que se sustrae de la formalización. De esta manera uso aquí la categoría de devenir para pensar la manera en que está construido el personaje Antígona en la obra. cf. Guattari, *Micropolítica: cartografías del deseo* p. 66, 92 y Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 12.

112 Recordemos que al morir Polinices en la guerra, Creonte decreta públicamente la prohibición de su entierro. Cuando éste confronta a Antígona por haberlo enterrado, puede leerse en su respuesta que su acto de sepultura estaba situado en un dilema del cual la ley divina y la humana eran partes:

CREONTE: ¿Y has osado, a pesar de ello, desobedecer mis órdenes?

ANTÍGONA: Sí, porque no es Zeus quien ha promulgado para mí esta prohibición, ni tampoco Niké, compañera de los dioses subterráneos, la que ha promulgado semejantes leyes a los hombres; y he creído que tus decretos, como mortal que eres, puedan tener primacía sobre las leyes no escritas, inmutables de los dioses. Véase Sófocles, *Antígona*, p. 12.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.¹¹³

Con ese acto performativo que supone el nombramiento se manifiesta el devenir de Antígona González, configurándose con la materia textual de las reescrituras de las múltiples Antígonas y de los testimonios de las mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos:

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío.

[...]

:No quería ser una Antígona

pero me tocó.

[...]

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano.¹¹⁴

La búsqueda del cuerpo del hermano desaparecido es el movimiento articulado con el cual se irá performando el devenir Antígona en la obra. Al suponerse a Tadeo un asesinado más de la “guerra contra el narcotráfico”, la búsqueda vital de su cuerpo permitirá apelar a un cuerpo específico: un cuerpo vulnerable. Un cuerpo que al mismo tiempo reclama su carácter común: “este cuerpo podría ser el mío”.¹¹⁵

En *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Judith Butler se cuestiona sobre la posibilidad de que la experiencia de la vulnerabilidad, el estar sujetos a la posibilidad de que alguien nos hiera, tenga que conducir necesariamente a la violencia y a represalias.¹¹⁶

113 Uribe, *op. cit.* p. 15.

114 *Ibidem*, pp. 16-17, 28.

115 *Ibidem*, p. 14.

116 Su preocupación fue detonada por la política de guerra que el gobierno de los Estados Unidos implementó tanto en el territorio de Medio Oriente como en el espacio de público de lo decible y lo criticable, posterior a los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001; de ahí que parta de pensar una posibilidad de la vulnerabilidad para generar vínculos más allá de las retribuciones violentas. Butler, *Vida*

Su propuesta es analizar la dimensión de la vida política relacionada directamente con la exposición a la violencia, con la vulnerabilidad de la pérdida y el subsecuente trabajo de duelo para pensar desde ahí las bases de una comunidad.¹¹⁷ Teniendo en cuenta, claro, que los cuerpos no comparten la misma vulnerabilidad en tanto que hay condiciones de existencia diferenciadas; como grupos de personas indígenas, grupos de personas afrodescendientes, o grupos con preferencias sexuales e identidades genéricas distintas a las dominantes. En efecto, hay “formas de distribución de la vulnerabilidad, formas diferenciales de reparto que hacen que algunas poblaciones estén más expuestas que otras a una violencia arbitraria”.¹¹⁸

Butler intenta sentar las bases de un humanismo –que no una condición humana universal¹¹⁹– que posibilite apelar a un “nosotros” a pesar de nuestras múltiples procedencias e historias. Es la herida que supone la pérdida y la vulnerabilidad social de los cuerpos lo que posibilita la experiencia que nos haría reunirnos en un *tenue* “nosotros”.

[...] cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición–. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de

precaria. El poder del duelo y la violencia, p. 14.

117 Butler, *op. cit.* p. 45.

118 *Ibidem*, p. 14.

119 Para Butler esta forma de humanismo implica pensar la vulnerabilidad como una formación política. Es decir, en la medida en que la vulnerabilidad busca ser reconocida como una condición no individual, sino compartida por su distribución geopolítica, es que se manifiesta como un proceso de constitución con el otro: “Pedir el reconocimiento u ofrecerlo no significa pedir que se reconozca lo que ya uno es. Significa invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro”. Butler, *op. cit.* pp. 70-72. El pensamiento de Butler se diferencia así del pensamiento trascendental que supone una condición humana universal, puesto que además de hacer evidente la condición relacional del ser con el otro –que implica necesariamente transformaciones–, reconoce una distribución diferenciada de grupos de sujetos que están en constante lucha por el reconocimiento.

esta exposición.¹²⁰

Es durante la experiencia de la pérdida –de una persona, un lugar, una comunidad...– cuando se manifiestan los lazos constituyentes de un “yo” con un “tú”; además de mostrar cómo la pérdida también nos constituye: “La herida ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida”.¹²¹ Es durante ese proceso que el otro aparece ya no como un ente separado de la propia existencia, sino como un agente de la propia configuración o desconfiguración:

No es como si un “yo” existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un “tú” por allá, especialmente si el vínculo con ese “tú” forma parte de lo que constituye mi “yo”. [...] lo que me duele no sólo es la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué “soy”, sin ti? [...] descubro que te he perdido a “ti” sólo para descubrir que “yo” también desaparezco.¹²²

El duelo se nos presenta entonces, según Butler, como una experiencia autotransformadora, más allá del olvido o de la posibilidad de sustitución de un objeto por otro; como lo postulara Freud en “Duelo y melancolía”.¹²³ Quizá el duelo “se elabora cuando se acepta que vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre. [...] aceptar sufrir un cambio [...] *someterse* a un cambio [...] cuyo resultado no puede conocerse de antemano”.¹²⁴

Para Butler el duelo permite elaborar el sentido de una comunidad política, no sólo desde el ámbito privado, al cual se le ha relegado mayoritariamente, sino porque desde lo

120 Butler, *op. cit.* p. 46.

121 *Ibidem*, p. 14.

122 *Ibidem*, p. 48.

123 *Ibidem*, pp. 46-47.

124 *Ibidem*, p. 47.

público y lo político supone el reconocimiento abierto de la pérdida de aquel que también nos constituye.¹²⁵ “Elaborar el duelo y transformar el dolor en un recurso político [...] debe entenderse como un lento proceso a lo largo del cual desarrollamos una identificación con el sufrimiento mismo [...] ¿De dónde podría surgir un principio que nos comprometa a proteger a otros de la violencia que hemos sufrido, si no es de asumir una vulnerabilidad humana en común?”.¹²⁶

Esta vulnerabilidad en común es precisamente lo que se produce desde la obra por medio del devenir Antígona. Se performa un cuerpo, que al igual que el de todas las personas que comparten la situación de violencia generalizada, habita en la misma condición de vulnerabilidad que se les ha impuesto por medio de una distribución diferencial. El devenir Antígona es la performatividad del cuerpo vulnerable, del cuerpo que es siempre cuerpo con otros cuerpos, que necesita del otro para constituirse. La articulación narrativa de la obra en la búsqueda de Tadeo cobra una significación mucho más potente que la de permitir una lectura más o menos amable –porque no dejamos de tropezar con cadáveres cada tanto–, pues hace que el lector o el espectador, en esa búsqueda del otro que lo constituye, reconozca también su propia vulnerabilidad.

Si el dispositivo estético –como lo caracteriza Holmes– responde de formas específicas a las estrategias de dominación del dispositivo,¹²⁷ el devenir Antígona es el proceso de perpetua elaboración táctica que el primero configura para responder a las funciones estratégicas dominantes del segundo, que en este caso ha condenado a la imperceptibilidad a las voces que claman por los desaparecidos.¹²⁸

125 Butler, *op. cit.* pp. 48-49.

126 *Ibidem*, p. 57.

127 El dispositivo Foucaultiano. Ver cita p. 28.

128 Previamente se habló de cómo el proceso archival permite situar las voces en un lugar de enunciación,

Este fenómeno puede pensarse en relación con lo que De Certeau denomina como las “operaciones de los usuarios”, consecuencia de pensar fuera del esquema disciplinario que inevitablemente configura a los sujetos como consumidores pasivos, es decir, como sujetos de dominación.¹²⁹ En *La invención de lo cotidiano* De Certeau busca señalar los tipos de operaciones “que caracterizan el consumo en la cuadrícula de una economía”, además de los indicadores de creatividad.¹³⁰ En otras palabras, busca observar la posibilidad de experiencias específicas de los usuarios en el dispositivo,¹³¹ en particular aquellas que resultan antidisciplinarias, por hacer algo distinto a lo esperado de lo que se les otorga.

Estos procedimientos de la creatividad cotidiana son denominadas por él como *tácticas*, a saber, los esquemas de relaciones que los consumidores establecen con los dispositivos de producción.¹³² El uso que hace De Certeau del término *consumidor* no es para reafirmar un aparente estado de total dominación, sino por el contrario, el de hacer visible el proceso de *fabricación* –producción secundaria– que se realiza en el uso de los productos culturales: “es una producción, una poiética, pero oculta, porque se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de «producción»”.¹³³ Así, por medio de prácticas significantes, el usuario realiza trayectorias, recorridos y produce “huellas”, en el espacio construido tecnocráticamente, que “trazan las astucias de otros intereses y deseos

que por medio de su habitación en las fronteras de lo literario, las coloca en un lugar privilegiado con respecto a su posición previa como documentos testimoniales.

129 De Certeau, *La invención de lo cotidiano*. p. XLI-XLII.

130 *Ibidem*, p. XLII.

131 De Certeau retoma el término *dispositivo* del pensamiento de Foucault y traslada su pregunta sobre cómo se experimenta el dispositivo gubernamental al ámbito de la producción cultural, en particular los procedimientos de creatividad cotidiana que no tienen un espacio privilegiado –el lugar propio– desde dónde operar. *cf.* De Certeau, *op. cit.* pp. 53-58.

132 *Ibidem*, p. XLVIII.

133 *Ibidem*, p. XLIII. // Si bien el término *usuario* parece indistinto al de *consumidor* en la obra de De Certeau el primero es preferible en tanto manifiesta expresamente el proceso de fabricación que ha sido ocultado en el segundo; el cual se refiere comúnmente a una acción pasiva de recepción de los productos culturales.

que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan.”¹³⁴

Dichas operaciones están pensadas en términos de diferenciación de las *estrategias*, que, a su vez, son el “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un «ambiente»”,¹³⁵ es decir, cuando hay un lugar *propio* –como la racionalidad política, económica o científica– que le sirve de base para conducir sus relaciones con una “exterioridad” otra.¹³⁶ Por el contrario, las *tácticas* son cálculos que no tienen “un lugar propio ni, por consiguiente, una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias”.¹³⁷ La táctica:

debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de *mantenerse* en sí misma, a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento de sí: es movimiento[...] No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Obra poco a poco. Aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta.¹³⁸

134 De Certeau, *op. cit.* p. XLIX.

135 *Ibidem*, p. XLIX.

136 *Ibidem*, p. L.

137 *Idem*.

138 *idem*, p. 43.

Así, el devenir Antígona está articulado, cuando menos, en dos sentidos: como táctica y como inscripción. La genealogía de las Antígonas –siempre acompañantes de las muchas otras voces que pueblan la obra–, además de ayudar a configurar al personaje de Antígona González, supone la disponibilidad de un estrato sedimentado de las prácticas de resistencia latinoamericanas en contextos de extrema violencia, que hicieron de la apropiación y reescritura del mito sofocleano su lugar de enunciación.

¿Cuál es entonces la especificidad táctica de *Antígona González*? Y más aún, si las tácticas no tienen un lugar propio, ¿cuál es la condición de posibilidad de la articulación continua de las apropiaciones reiteradas en América Latina del mito sofocleano?

Me parece que el problema subyace precisamente en el lugar propio en relación con aquello que aparece como impropio. Si la condición del primero es la victoria del lugar sobre el tiempo que logran las estrategias amparados por ese lugar o por una institución,¹³⁹ no es que las tácticas no tengan un espacio propio en sí, sino que no están amparadas por un espacio legal o institucional. Como dice De Certeau: “Aunque sean relativas a las posibilidades ofrecidas por las circunstancias, estas *tácticas* [...] no obedecen a la ley del lugar. No están definidas por el lugar. A este respecto, no son más localizables que las *estrategias* tecnocráticas (y escriturarias) que tienden a crear lugares conforme a modelos abstractos.”¹⁴⁰

Las tácticas no tienen lugar propio; no porque no puedan ejercer dominio sobre un territorio, sino porque surgen como respuesta a una forma específica de distribución social que les niega un espacio legitimado desde el cual actuar. Es precisamente ahí donde se sitúa

139 De Certeau, *op. cit.* p. L-LI.

140 *Ibidem*, p. 36.

su diferencia: las estrategias producen, cuadriculan e imponen los espacios mientras que las tácticas sólo pueden utilizarlos, manipularlos y desviarlos.¹⁴¹ Las tácticas no habitan el espacio dominante de la estrategia. Responden de manera impropia al juego que se les ha dispuesto. Hacen de sus movimientos efímeros e itinerantes una partitura con un potencial de manifestación en distintos espacios y momentos.

La particularidad de *Antígona González* es su calidad de táctica continuamente emergente, posibilitada por su carácter performático. Por un lado está la condición del texto para representarse, lo cual permite su lectura y escenificación a partir de su estructura textual como una obra escénica. Por otro lado, subyace su condición sedimentada de la reescritura de *Antígona*, la peculiaridad que supone la apropiación del mito sofocleano en América Latina en contextos de violencia específicos. Hay algo en los procedimientos de apropiación de este mito en territorio latinoamericano que permite su sedimentación. Hay un imaginario constituido tanto por la institución que coloca la producción sofocleana como una de las obras clásicas de la Literatura, como los quehaceres impropios de las apropiaciones latinoamericanas.

Las tácticas son analogadas por De Certeau con ciertas acciones de plantas o peces; para él estos procedimientos tácticos “se encuentran en las lejanías de los seres vivientes, como si rebasaran no sólo los tajos estratégicos de las instituciones históricas, sino también el corte instaurado por la institución misma de la conciencia. Aseguran continuidades formales y la permanencia de una memoria sin lenguaje, desde el fondo de los océanos hasta las calles de nuestras megalópolis.”¹⁴² La apropiación continua del mito de Antígona

141 De Certeau, *op. cit.* p. 36.

142 *Ibidem*, p. 47.

en América Latina es, acaso, un mecanismo para la instauración de un espacio y tiempo de decibilidad¹⁴³ con respecto a la violencia neoliberal y la desaparición forzada; posibilitado por la sedimentación de esas astucias ancestrales que sirven como estratos de memoria colectiva.

Una de las maneras en que se puede asegurar la continuidad formal de la táctica en esta obra es por medio de la habitación del cuerpo. El devenir Antígona se nos presenta como la táctica que no gana el lugar propio pero sí el apropiado: hace del propio cuerpo su espacio de inscripción.

Para De Certeau la escritura es una práctica mítica, moderna y occidental “que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado”.¹⁴⁴ La escritura se constituye en relación con lo previamente distribuido, para la fabricación de otro mundo que “tiene como ‘sentido’ remitir a la realidad de la cual se ha diferenciado con *vistas a cambiarla*”.¹⁴⁵

Este uso moderno de la escritura se caracteriza, a su vez, por la instauración de un régimen en el cual el cuerpo social e individual se coloca bajo el dominio de la ley. Por medio del derecho se produce una inscripción en los cuerpos.¹⁴⁶

143 Uso aquí decibilidad en el sentido en que la esfera pública o el dispositivo lingüístico constituye aquello que puede o no decirse, y que puede o no aparecer en el discurso. La decibilidad es en este sentido la capacidad que tiene de verse, hacerse oír, y presentarse en el espacio público un discurso en un sistema específico. A decir de Butler “La esfera pública está constituida en parte por lo que no puede ser dicho y lo que no puede ser mostrado. Los límites de lo decible, los límites de lo que puede aparecer, circunscriben el campo en el que funciona el discurso político y en el que ciertos tipos de sujetos aparecen como actores viables.” Butler, *op. cit.* p. 19.

144 “La práctica escrituraria ha asumido un valor mítico estos últimos cuatro siglos al reorganizar poco a poco todos los dominios donde se extendía la ambición occidental de hacer su historia y, así, hacer la historia. Entiendo por mito un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente. [...] Bajo formas múltiples, este texto construido sobre un espacio propio es la utopía fundamental y generalizada del Occidente moderno.” *cf.* De Certeau, *op. cit.* pp. 147-148.

145 *Ibidem*, p. 149.

146 *Ibidem*, p. 152.

La idea misma de un individuo aislable del grupo se ha instaurado con la necesidad, para la justicia penal, de cuerpos sobre los cuales infligir un castigo y, para el derecho matrimonial, de cuerpos sobre los cuales marcar un precio en las transacciones entre colectividades. Del nacimiento a la muerte, el derecho se “apropia” de los cuerpos para hacerlos su texto. Por medio de toda clase de iniciación (ritual, escolar, etcétera), los transforma en tablas de la ley, en cuadros vivos de reglas y costumbres, en actores del teatro organizado por un orden social[...] la ley se escribe sin cesar sobre el cuerpo.¹⁴⁷

Esta inscripción de la ley sobre el cuerpo es posibilitada sólo mediante una maquinaria que permite la relación entre cuerpo y ley, es decir, un sistema mecánico de configuración social del cuerpo.¹⁴⁸

Si el corpus *textual* (científico, ideológico y mitológico) se transforma, si los cuerpos se vuelven autónomos con relación al cosmos y toman la forma de montajes mecánicos, la tarea de articular el primero sobre los otros [el texto sobre los cuerpos] permanece, sin duda, desorbitada por la multiplicación de las intervenciones posibles, pero siempre definida por la escritura de un texto sobre los cuerpos, mediante la encarnación de un conocimiento.¹⁴⁹

Los aparatos de encarnación durante la modernidad son los que facultan a la escritura con un derecho sobre la historia. Por ejemplo, con el mito de la Reforma, se reproduce la idea de la escritura como el medio que permite reformar una sociedad e iglesia corruptas. Por otro lado, las constituciones multiplicadas en los siglos XVIII y XIX hacen del texto la forma mediante la cual la ley se inscribe y aplica sobre los cuerpos públicos y privados; al definirlos e inscribirlos desde la ley, ésta encuentra su efectividad.¹⁵⁰ La carne se hace

147 De Certeau, *op. cit.* pp. 152-153.

148 *Ibidem*, pp. 154-155.

149 *Ibidem*, p. 156.

150 *Ibidem*, p. 157.

cuerpo por medio de la representación de la ley:

hay una ficción determinada por un sistema “simbólico” que se hace ley, luego una representación (un teatro) o una fábula (un “dicho”) del cuerpo. Es decir un cuerpo planteado como el significante (el término) de un contrato. Esta imagen discursiva debe ilustrar algo "real" *desconocido*, en otra época designado como “carne”. De la ficción a lo desconocido que le dará cuerpo, el tránsito se efectúa mediante instrumentos que multiplican y diversifican las resistencias imprevisibles del cuerpo que debe (con)formar.¹⁵¹

¿Cuál es entonces la relación entre ley, inscripción y cuerpo en *Antígona González*? ¿Cuál es la respuesta que performa la obra a la constitución social del cuerpo del desaparecido? Nuevamente ¿qué pasa con el cuerpo cuando no hay representación posible?

En *El grito de Antígona*, Judith Butler problematiza la interpretación clásica de la obra sofocleana para pensar de qué manera la figura de Antígona puede representar cierto tipo de política feminista. Esto en relación con su carácter representativo y con ciertas tendencias feministas a buscar el apoyo institucional del Estado para concretar sus objetivos políticos.¹⁵²

Dichas interpretaciones, que pasan por Hegel, Lacan, e incluso Luce Irigaray, sitúan a Antígona no como una figura desafiante de implicaciones políticas sino como “alguien que articula una oposición prepolítica a la política, representando el *parentesco como la esfera que condiciona la posibilidad de una política sin tener que participar nunca de ella*”.¹⁵³ Por

151 De Certeau, *op. cit.* p. 158.

152 Butler, *El grito de Antígona*. pp. 15-16.

153 Butler. *op. cit.* p. 17. El resaltado es del original.// Tanto para Hegel como para Lacan la figura de Antígona opera como una representación. Para el primero es la del parentesco y su disolución; para el segundo una representación inaugural del simbolismo de las leyes –basadas también en el parentesco– que regulan la adquisición y el ejercicio del discurso público. Para Butler, por el contrario, Antígona representa apenas la normatividad del parentesco debido a las relaciones incestuosas que mantiene con su hermano. *Ibidem*, pp. 16-18.

el contrario Butler se pregunta por la condición del discurso de Antígona, como transgresor de las fronteras de lo político, para pensar los límites que determinan los discursos mismos.¹⁵⁴ Afirma a Antígona como figura política porque apunta “no a la política como cuestión de representación, sino a esa posibilidad que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad”.¹⁵⁵

Antígona desafía verbal y factualmente a Creonte: entierra a su hermano a pesar de la prohibición y rechaza llevar a cabo una negativa ante el cuestionamiento sobre el acto, para no verse obligada a realizar una confesión forzada; lo cual implicaría el reconocimiento de la soberanía de Creonte.¹⁵⁶ Es en estos actos –descritos por el coro, Creonte y los mensajeros como varoniles– donde Butler observa una apropiación de las normas del poder a las que Antígona se opone. Ella afirma su autonomía por medio de una performatividad masculina en los actos que realiza.¹⁵⁷ “Antígona llega, entonces, para actuar de formas que son consideradas masculinas, no sólo porque desafía la ley sino también porque se apropia de la voz de la ley para cometer un acto en contra de la ley misma”.¹⁵⁸ De esta manera los actos realizados por Antígona no sólo cuestionan la soberanía de Creonte, sino que hacen visible el estatuto de la representación y representatividad del poder al que se opone.¹⁵⁹

En *Antígona González* la performatividad producida para encarar al poder soberano

154 Butler. *op. cit.* p. 19.

155 *Ibidem*, p. 16.

156 Para más sobre la retórica de las negaciones y su relación con los actos, véase Butler. *op. cit.* pp. 22-24.

157 *Ibidem*, pp. 23-24.

158 *Ibidem*, p. 26.

159 Otra de las dimensiones de los límites de la representatividad y la representación en *Antígona* es el problema del parentesco. En la obra de Butler hay toda una discusión en torno a la supuesta oposición entre parentesco y el estado sustentada por Hegel y Lacan, frente a la cual responde argumentando la presuposición mutua del parentesco y el estado; misma que es reconocible en el lenguaje que los articula. *cf.* Butler, *op. cit.* pp. 27-40.

no es la de una representación masculina. Aquí los sujetos femeninos son reivindicados como agentes políticos en su condición femenina. No hay una masculinidad performada sino un devenir vulnerable feminizado.¹⁶⁰

Todo el proceso de constitución del devenir Antígona, esa inercia que nos lleva a convertirnos en un sufriente que busca el cuerpo de sus desaparecidos, está constituido por voces femeninas. Si bien en el inicio es el personaje Antígona González quien se enuncia como el agente de la búsqueda de su hermano, inmediatamente después se introduce la voz de otra mujer que comparte su misma circunstancia: “Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano. Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan [...] Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí”.¹⁶¹ Enseguida surge la pregunta sobre la identidad de Antígona: “: *¿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?*”.¹⁶²

La figura de Antígona González y su búsqueda representa entonces una experiencia común. Antígonas son las que buscan y las que nombran el infortunio. También las sufrientes. Padecen el horror de la desaparición de un ser querido, el silencio de las autoridades, la angustia de no saber si aún viven, el vacío, la inmovilidad a la que el miedo las somete, y al mismo tiempo una furia que no les permite estar en paz:

: No quería ser una Antígona

160 “no se deviene Hombre, en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización”. cf. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 12.

161 Uribe, *Antígona González*, pp. 15-16.

162 *Ibidem*, p. 17.

pero me tocó

]

No querían decirme nada

[...]

Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien.

[...]

Que se halla en paradero ignorado, sin que se sepa si vive. Sin que se sepa.

[...]

Donde antes tú ahora el vacío.

[...]

Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran deshacerte aún más en el silencio.

[...]

Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible.

[...]

sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón.

Para ninguno.¹⁶³

Si bien habitan en este texto voces sin una marca expresamente femenina, la mayoría de las voces, por su propio nombramiento, por cómo hablan de los desaparecidos, o por la pragmática del texto, se leen como tal:

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.

Vine a San Fernando a buscar a mi padre.

Vine a San Fernando a buscar a mi marido.

163 Uribe, *op. cit.* pp. 17-18, 20-21, 23-24.

Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.

[...]

Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. A todos les puse José, como él, y un segundo nombre. Tenemos 15 nietos y cuatro bisnietos.

[...]

Me dijo: 'luego vengo mamá'.

[...]

Íbamos a celebrar las bodas de oro. Teníamos todo preparado para la fiesta.¹⁶⁴

El devenir Antígona es una performatividad feminizada. A diferencia del texto sofocleano donde hay una realización masculina, en este texto ocurre algo distinto. Las muchas Antígonas no se enfrentan a una figura personificada del Estado, Creonte el tirano, sino a una articulación gubernamental violenta que los rebasa, por la violencia que ejerce y por su opacidad:

No querían decirme nada. Querían huir de la ciudad

[...]

Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren.

[...]

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

[...]

164 Uribe, *op. cit.* pp. 66, 84-85, 89.

Ellos repiten y repiten que vas aparecer cualquier día de éstos

[...]

Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito.

[...]

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

[...]

Yo supe que vería una ciudad sitiada.

Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo.¹⁶⁵

Dicha opacidad institucional ejerce una política de no reconocimiento de los ciudadanos ni de sus demandas de justicia. Por eso mismo, no hay una forma específica de representación que deban de tomar para ser vistos o ser escuchados. Su condición social de vidas que no valen la pena ser reconocidas por la institución ya ha sido producida.

El dilema señalado por Butler en *Antígona* sobre la representación y la representatividad ante el poder soberano no puede operar aquí de la misma manera. Las voces se dirigen a unas autoridades incompetentes o indiferentes, que hacen caso omiso de sus demandas, y que, como se mostró anteriormente, las violentan.¹⁶⁶ A pesar de ello, es la propia condición de forzada imperceptibilidad lo que permite articular una política de la presencia; que además no encarna el aparato de dominación y violencia para contrarrestarlo.

El devenir Antígona muestra la condición precaria de los deudos: “Por aquí también a usted la matan si entierra a sus muertos [...] Aquí todos somos invisibles. No tenemos

165 Uribe, *op. cit.* pp. 19, 25-26, 67.

166 Véase página 18 de este texto.

rostro. No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido”.¹⁶⁷ Aunado a su configuración en un paraje literalmente poblado de cadáveres:

Tres hombres muertos y amordazados fueron encontrados en una tumba del panteón municipal Zacatequitas

[...]

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

[...]

El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La venta.

[...]

Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su madre lo había reportado desaparecido

[...]

En los límites de las comunidades de Chacamaro El Grande y Chapultepec, encontraron a tres jóvenes ejecutados, justo en las faldas de un cerro.¹⁶⁸

La búsqueda del cuerpo de los desaparecidos detona –y con justa razón– el cuestionamiento sobre la condición del propio cuerpo: “¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? [...] ¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre, de historia, de apellido? [...] ¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido? [...] ¿Cómo se reconoce un cuerpo? ¿Cómo saber cuál es el propio si bajo tierra y apilados? Si la penumbra”.¹⁶⁹

En medio del marasmo del desconocimiento se va modelando una política del

167 Uribe, *op. cit.* pp. 51-65.

168 *Ibidem*, pp. 36, 40, 48, 50, 59.

169 *Ibidem*, pp. 69-70, 77.

reconocimiento de la vulnerabilidad del cuerpo del otro como una condición compartida. Se reconoce un estado precario y de susceptibilidad a la violencia común; un mismo dolor que nos aqueja: “este cuerpo podría ser el mío [...] Este dolor también es mío. Esta sed [...] Este dolor también es mío [...] Yo también estoy desapareciendo, Tadeo. Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los nuestros”.¹⁷⁰

En el devenir Antígona los miles de cuerpos ausentes hacen presencia en nuestro propio cuerpo mediante el reconocimiento de la vulnerabilidad, ese ser con el otro. Nuevamente Butler: “descubro que te he perdido a ‘tí’ sólo para descubrir que ‘yo’ también desaparezco”.¹⁷¹ El cuerpo se convierte en eso que se busca siempre con el otro. Desde el dolor, desde la ruina, la incertidumbre: la configuración de un cuerpo colectivo activado por la búsqueda de los desaparecidos. El devenir Antígona es una performatividad feminizada que potencia mecanismos de acción colectiva desde la condición menos pensada: la vulnerabilidad.¹⁷²

Este ser con el otro propicia además una política del cuidado que no está producida desde la lógica patriarcal –donde el cuidado del otro es una obligación impuesta al género femenino–, sino desde la lógica de la solidaridad. Aquí esta labor surge como acción común en un escenario de violencia inconmensurable que se activa y se sitúa en el espacio público.¹⁷³

170 Uribe, *op. cit.* pp. 15, 76-77, 97.

171 Butler, *Vida precaria. E poder del duelo y la violencia.* p. 48.

172 Desde la experiencia misma del ser con el otro porque un devenir “no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población”. *cf.* Deleuze, *op. cit.* pp. 11-12.

173 La dimensión espacial de la desaparición en territorio mexicano es inconmensurable de facto. En el periodo que va de 2006 a 2016 fueron encontrados casi dos mil fosas clandestinas en veinticuatro de los treinta y dos estados de la República. En promedio se encuentran dos fosas cada día. *cf.* Alejandra Guillén,

Lo que en el inicio parece una urgencia personal –“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?*”¹⁷⁴– prontamente se manifiesta como una condición múltiple y común que se afirma ante las autoridades mediante un cuerpo colectivo:

¿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?

[...]

¿CÓMO LO ENCONTRARON?

Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración.

[...]

¿CÓMO SABÍA QUE ESTABA MUERTO EL CADÁVER?

Ellos nunca llegaron a su destino. Eran 47.

[...]

¿LAVÓ EL CADÁVER?

Somos muchos.

¿LE CERRÓ AMBOS OJOS?

Mago Torres y Marcela Turati, “El país de las 2 mil fosas”, *A dónde van los desaparecidos*. 12 de Noviembre del 2018, «<https://adondevanlosdesaparecidos.org/2018/11/12/2-mil-fosas-en-mexico/>», [13/11/2018].

174 Uribe, *op. cit.* p. 25.

Somos muchos.

¿ENTERRÓ EL CUERPO?

Somos muchos.

LO DEJÓ ABANDONADO?

Somos muchos.

¿LE DIO UN BESO AL CADÁVER?

*Quiero que me lo entreguen, casi estoy resignada.*¹⁷⁵

Esta afirmación colectiva ocurre –como se vio en la descripción de uno de los fragmentos apropiados de Sófocles– en la escena de una inquisición ministerial donde se representa con letras mayúsculas la pretendidamente soberana y omnipotente voz del Estado. Las respuestas estructuradas como repetición recuerdan la estructura de la letanía, presentándose como peticiones, afirmaciones, e incluso demandas.¹⁷⁶ Con ello se produce de manera táctica no sólo la desviación de las preguntas como forma de no reconocimiento de la soberanía del Estado, sino la afirmación de la voluntad común.

Una de las características de la desaparición contemporánea es la producción de su desaparición por medio de múltiples mecanismos post-mortem (desmembramiento, incineración, disolución química...) que tiene como objetivo impedir el acceso al sentido, pues lo dispuesto ahí es una prueba sin fuerza que no atestigua más que la desaparición que opera sistemáticamente sobre las vidas que alguna vez estuvieron ahí.¹⁷⁷ Ante la

175 Uribe, *op. cit.* pp. 80-81, 83, 93-95.

176 La multiplicidad de voces recuerdan también al coro griego; cuyo funcionamiento en la obra con respecto a la obra sofocleana –y a la tradición clásica en general–, suponen un trabajo de investigación a realizar.

177 “[L]a época de la desaparición está marcada por *la desaparición de la misma desaparición* de la cual el cadáver daba testimonio[.] [L]as cenizas [...] nos indican todavía que alguna vez hubo *algo*, una vida, sobre la que operó la misma desaparición”. Véase Villalobos-Ruminott, “Las edades del cadáver: dictadura,

precarización de la vida y de los cuerpos, en la época *de la reproductibilidad técnica del cadáver*,¹⁷⁸ la afirmación sensible de la presencia común contrarresta de alguna manera – quizá– la política de borramiento promovida mediante la desaparición de la desaparición.

La afirmación del cuerpo colectivo producido por el devenir Antígona en la obra, supone una política de la presencia con implicaciones vitales. La puesta en escena de este cuerpo público no se manifiesta como la inscripción del dispositivo de poder en los cuerpos. Por el contrario, lo que aquí se inscribe es la experiencia común de la vulnerabilidad –la cual no tiene representatividad ante la ley–, a partir de la enunciación de las voces que han pretendido ser silenciadas. Es por medio de la vulnerabilidad común que se afirma la pérdida del otro en el propio cuerpo.

El devenir Antígona es una enunciación colectiva que al encarnarse en el cuerpo lo politiza. La afirmación sensible y corporal de la pérdida que supone la desaparición forzada, culmina con una exhortación: “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?”.¹⁷⁹ De esta manera *Antígona González* reactiva los afectos y al apelar a las potencias del cuerpo lo incita a la acción.

guerra, desaparición. (Postulados para una geología general)”, *Heterografías de la violencia*. p. 200.

178 Villalobos-Ruminott llama así al momento en el que los procesos de acumulación contemporáneos están fundados en una economía de la violencia que produce cadáveres de manera técnica –haciendo eco de Benjamin– para el beneficio del capital. Para él éste “se muestra no solo como la historia del progreso y la modernización, del desarrollismo y la industrialización, sino como la historia del cadáver y de la muerte”. *cf.* Villalobos-Ruminott, *op. cit.* pp. 202.

179 Uribe, *op. cit.* p. 103.

CAPÍTULO III: GESTIÓN DEL CUERPO VULNERABLE EN TIEMPOS DE DESAPARICIÓN FORZADA

*también soy un conjunto desparramado
en espera*
Nicté Toxqui

/mirar/herida/tocar/
Yolanda Segura

La reactivación de los afectos y las potencias del cuerpo en *Antígona González* a partir del devenir Antígona, no pueden entenderse a cabalidad –en su dimensión política– apartados del contexto de producción de la obra. Más allá de su proceso de elaboración como poética citacionista y sus implicaciones previamente mencionadas, se encuentra la escritura producida en un dominio de violencia extrema.

Ya lo ha dicho Sara Uribe en más de una ocasión: “El hecho específico que detonó la escritura de *Antígona González* fue el descubrimiento, el 6 de abril de 2011, de las fosas de San Fernando”¹⁸⁰.

2009, 2010 y 2011 fueron los años de la violencia más cruda y más visible que vivimos en Tamaulipas, México. Balaceras, ejecuciones, granadazos, descabezados, colgados en los puentes, tableados, secuestros de autobuses, cobro de derecho de piso, toques de queda extraoficiales que dejaban literalmente desiertas las calles, coches-bomba, levantones, persecuciones con hombres armados en tiendas de autoservicio, incendios provocados, bloqueos, ciudades sitiadas, masacres, fosas: el horror nos estalló en la cara sin que pudiéramos hacer nada.¹⁸¹

Es precisamente este escenario de horror donde se sitúa *Antígona González* como

180 Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, p. 48. // El proceso de escritura de *Antígona González* es relatado por Sara Uribe en ese mismo texto.

181 *Ibidem*, p. 46.

dispositivo estético que manifiesta públicamente las potencias que tienen los cuerpos cuando se enuncian colectivamente. Por ello considero necesario trazar un panorama – aunque sea apenas un esbozo, debido a la complejidad del proceso– de la desaparición forzada como una forma específica de economía política.

Economía política del horror: la desaparición forzada en México

La desaparición forzada en México, si bien tiene una historia que puede rastrearse hasta la década de los setenta, es un fenómeno que en su carácter mediático tuvo una repercusión masiva mediante la política de guerra implementada por Felipe Calderón durante la “guerra contra el narcotráfico”. La configuración mediática de la misma durante ese sexenio (2006-2012), conservada también durante el sexenio de Enrique Peña Nieto, construye por un lado, la idea de la casualidad aparente de la desaparición, y por otro la criminalización de las víctimas.¹⁸²

Escuchando las noticias en México, leyendo los periódicos, los tabloides amarillistas que se venden a tres pesos en el metro o los más reconocidos, que se entregan al público a la puerta de los aviones, se tiene casi siempre la impresión de que las víctimas de desaparición “tenían algo que ver con el crimen organizado”, que “estaban involucradas en algo”.¹⁸³

La idea de que los familiares desaparecidos no se toman la molestia de “limpiar” la reputación de las víctimas –cuando todas sus determinaciones están dirigidas a encontrarlas– reproduce la idea de la culpabilidad de las mismas. La difusión de la idea

182 Mastrogiovanni, *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. pp. 29-30. // La desaparición forzada durante el sexenio de Peña Nieto, si bien se encuentra dentro de la lógica de la casualidad y de la criminalización de las víctimas, opera de manera distinta en cuanto a la espectacularización de la violencia. La estrategia de exhibición de las “hazañas” del ejército se torna hacia la invisibilización de una violencia cada vez más exponencial.

183 *Ibidem*, p. 30.

común de que las víctimas, por su condición de criminales, merecían la muerte, el ataque o la desaparición, aunado a la inacción de las instituciones en la resolución de los casos de desaparición –que muchas veces (si no es que en todas) están involucradas en el delito–, configura un *silogismo perverso* que termina por configurar “un círculo de prejuicio e impunidad”.¹⁸⁴

Sin embargo, la casualidad “está sólo en la elección de las víctimas por parte de sus victimarios, no en la estrecha colaboración entre autoridades y crimen organizado, ni en la falta de interés mostrado por el Estado mexicano para resolver el problema de la desaparición forzada”.¹⁸⁵

El historiador y miembro del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Pietro Ameglio, caracteriza la desaparición como una construcción social “totalmente racional y metódica, muy importante como base para no creer que es un accidente de la guerra; es una vuelta de tuerca en todo el proceso bélico con un nivel de sadismo, de perversión, de terror, de dolor brutal”.¹⁸⁶

En *Ni vivos ni muertos*, Federico Mastrogiovanni se pregunta, ante la inminencia de la falacia de la casualidad, cuál es el sentido de este brutal fenómeno. Por medio de la inquisición sobre la importancia de territorios específicos donde se agudiza la violencia es que devela una estrategia de terror por parte del Estado mexicano.¹⁸⁷ Uno de esos

184 Mastrogiovanni, *op. cit.* pp. 30-31.

185 *Ibidem*, p. 32. // Evidentemente ocurren desapariciones forzadas donde la elección de la víctima no es casual; la afirmación de Mastrogiovanni no intenta invisibilizar estos hechos (pues retoma algunos con posterioridad en el libro), sino hacer hincapié en que existe una estrategia de terror específica que no parte de las individualidades de las víctimas sino de su distribución geopolítica. Esto se desarrollará a continuación.

186 Ameglio *apud* Mastrogiovanni, *op. cit.* p. 32.

187 Si bien Mastrogiovanni utiliza el término *terror* para designar estrategias específicas del Estado en la producción de muerte en el ámbito de la desaparición forzada, en el marco de este trabajo utilizaré la noción de *horrorismo* acuñada por Adriana Cavarero. Para ella el nombrar la violencia desde el terror supone hacer énfasis en la perspectiva de los guerreros-asesinos –muchas veces llamados mártires o

territorios, por ejemplo, es la Cuenca de Burgos, que abarca los estados de Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas y el norte de Veracruz. Ahí se encuentra la cuarta reserva mundial de *shale gas* (gas de pizarra, esquisto o lutitas); en una zona controlada por los Zetas.¹⁸⁸

Las zonas de conflicto se revelan como regiones ricas en recursos energéticos, minerales o agua donde los actores institucionales encargados de retomar el control del territorio parecen no tener efectividad alguna.¹⁸⁹ Y más aún, participan de la eliminación de líderes comunitarios, periodistas, activistas y personas involucradas en movimientos sociales que se oponen a la explotación de sus tierras:

En las zonas de conflicto donde hay violencia y petróleo, la desaparición forzada de personas es una de las estrategias más efectivas para sembrar terror en la población. Junto con el asesinato masivo, la tortura o las decapitaciones, es uno de los elementos más seguros para que la gente deje sus hogares y sus ciudades en oleadas de desplazamiento masivo.¹⁹⁰

Esta estrategia busca la desarticulación del tejido social como forma de vaciamiento de los territorios ricos en recursos. Años después del conflicto se presenta un momento de paz aparente en el que el nivel de violencia decrece. Las fuerzas de la policía o el ejército ocupan “legítimamente” los territorios estratégicos y así “se crean las condiciones para que

terroristas dependiendo de su afiliación–, donde la masacre pasa a ser caracterizada como mera estrategia, como medio para lograr ciertos objetivos. De esta manera ella propone el neologismo *horrorismo*, como forma de tornar la mirada hacia la experiencia de la masacre desde la perspectiva de las víctimas; y con ello desvanecer la ficción histórica del “daño colateral” que el lenguaje bélico se ha encargado de construir. “Atreviéndonos a acuñar un nuevo vocablo, esta escena se podría llamar *horrorista* o, quizás, por economía o en honor a las semejanzas, se podría hablar de *horrorismo*. Como si todas las víctimas inermes, en lugar de los asesinos, decidiesen idealmente el nombre”. Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, pp. 15-17.

188 Mastrogiovanni, *op. cit.* pp. 34-35.

189 Esto contrasta notablemente con la nombrada efectividad de los cuerpos policiales y de la Marina por el New York Times en 2016: “El Ejército mexicano mata a ocho enemigos por cada herido. Para la fuerza de élite de la nación, la Marina, la discrepancia es todavía más pronunciada: los datos que proporcionan dicen que ellos matan aproximadamente a 30 combatientes por cada herido”. Azam Ahmed y Eric Schmitt *apud* Mastrogiovanni, *op. cit.* p. 276.

190 *Ibidem*, p. 36.

las empresas se instalen y empiecen a explotar por medio de concesiones, las tierras que el Estado les entrega. De tal modo se adueñan, *de facto*, de territorios que le pertenecen al pueblo”.¹⁹¹

La aprobación urgente de la reforma energética en el 2013 durante el mandato de Enrique Peña Nieto, que permite a las empresas transnacionales extranjeras la explotación del territorio despojado, se nos revela entonces más como una política de estado directamente relacionada con la violencia en dichos territorios que una simple eventualidad: “Ambos procesos –la apertura paulatina del sector energético a los capitales privados y la agudización de la violencia y el terror– se han desarrollado en forma paralela. Es en este sentido entonces que se individualiza y se subraya la responsabilidad del Estado mexicano en la desaparición forzada de miles de personas”.¹⁹²

La desaparición forzada como construcción social es una obra colectiva. Se produce por la alianza tanto de la clase política como de la clase empresarial, las fuerzas armadas y el crimen organizado. Su finalidad es producir horror.

El terror se caracteriza por “la experiencia física del miedo tal y como se presenta en el cuerpo que tiembla”, de manera que en ese acto del temblor lo incita a la huida de una amenaza de muerte violenta. “Quien es presa del terror tiembla y huye para sobrevivir, para salvarse de una violencia que apunta a matarlo”. Mientras que el horror indica un estado físico de parálisis ante la violencia que desarticula.¹⁹³

Dentro del repertorio del horror la desaparición forzada funciona como mecanismo de parálisis y desarticulación del tejido social. “La frase más común en México ahora es ‘ya no

191 Mastrogiovanni, *op. cit.* p. 37.

192 *Ibidem*, pp 39-40.

193 Cavarero, *op. cit.* pp.19-20, 23.

puedo salir a mi casa'. Entonces se libera la calle, se libera el territorio (a los agentes) del delito".¹⁹⁴ El horrorismo no está dirigido exclusivamente hacia el asesinato, sino que supone el ejercicio de una violencia que "traspasa la muerte misma".¹⁹⁵

Como atestiguan sus síntomas corpóreos, la *física del horror* no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables.¹⁹⁶

Ante esta configuración geopolítica del horror, ante una estrategia estatal contra la población civil, ante lo que cada vez se va develando como una economía política en el seno de las reconfiguraciones neoliberales en América Latina, es que *Antígona González* produce una gestión política del cuerpo al manifestar públicamente las potencias que tienen los cuerpos en colectividad. La reactivación de las potencias del cuerpo, en esta obra, se produce en el seno de un agenciamiento encausado por el devenir Antígona mediante una enunciación colectiva.

Gestión política del cuerpo en Antígona González

Como se expuso en el primer capítulo, en "El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas", Brian Holmes busca entender ciertas prácticas artísticas que

194 Ameglio *apud*. Mastrogiovanni, *op. cit.*, pp. 32-33.

195 Cavarero, *op. cit.* p. 61.

196 *Ibidem*, p. 25.

hacen emerger “una nueva definición de arte como laboratorio móvil y teatro experimental para investigar e instigar el cambio social y cultural”. Para comprenderlas propone hacerlo desde la noción de agenciamiento de Deleuze y Guattari.¹⁹⁷

Holmes traduce como *articulación de enunciaciones colectivas* el *agencement collectif d'énonciation* de Guattari. Éste supone un proceso de agenciamiento¹⁹⁸ en el que un grupo actúa de forma tal que pueda “*metamorfosearse*, para escapar de la sobrecodificación que intenta fijarlo en una posición, y producir a cambio nuevas figuras, formas, constelaciones; [...] configuraciones materiales y culturales originales que son inseparables de enunciaciones colectivas”. Un proceso para dejar atrás “el suelo familiar comprometiéndose en nuevas articulaciones”.¹⁹⁹

El devenir vulnerable y feminizado gestionado por la búsqueda del cuerpo del otro, de Tadeo, de todos los desaparecidos, es precisamente una nueva constelación que configura *Antígona González* como una enunciación colectiva.

Como se vio anteriormente, el devenir Antígona se activa en la búsqueda del otro ausente. Durante ese proceso se va constituyendo la vulnerabilidad compartida de los cuerpos con el que se manifiesta la condición relacional del ser con el otro. Por medio de las voces incorporadas al archivo que supone la obra, se produce una enunciación colectiva con la capacidad de irrumpir en el espacio-tiempo cada vez que se actualice su producción. Su condición de táctica continuamente emergente, posibilitada por su materialidad –como

197 Holmes, “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”, p. 146.

198 A partir de este momento opto por la traducción al español de *agencement* como agenciamiento. Esto me permite hacer la distinción entre la función de articulación, utilizada en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, y el término de Deleuze y Guattari. Aquí me remito a lo que Juan Manuel Heredia considera sobre este neologismo en español: “«agenciamiento» es un sustantivo, un sustantivo que no remite a una sustancia ni a un sujeto y que a la vez desborda el verbo agenciar que es su raíz, un sustantivo que remite a un «paquete de relaciones» y a un devenir.[...] retenemos de la palabra su carácter sustantivo y los sentidos de acción y composición. cf. Heredia, “Dispositivos y/o Agenciamientos”, p. 93.

199 Holmes, *op. cit.* p. 156.

archivo y como dispositivo estético de la presencia—,²⁰⁰ puede leerse en términos de una coreografía:

COREOGRAFIARSE: ¿cuál podría ser el significado de semejante palabra? Puedes imaginar fácilmente las improvisaciones de un bailarín en solitario, dando vueltas, deslizándose, haciendo giros, trazando un complicado patrón de sí mismo en el espacio. También puedes imaginar su progresivo dominio de este patrón improvisado, repitiéndolo, reconstruyéndolo como una obra que entonces se puede identificar, situar dentro de los parámetros de un estilo, autorizar por una firma. Sin embargo, ¿qué ocurre si al término *coreografiarse* le doy el significado más amplio de una interacción, una orquestación de cuerpos en movimiento a través del espacio?, ¿y qué ocurre si concibo el *sí mismo* como una reflexividad compleja, ejercida por una pluralidad de actores y actrices interrelacionados?, ¿qué tipo de sí mismo podría participar en la creación de una coreografía que es al mismo tiempo la mía y la de un agenciamiento múltiple?²⁰¹

La pregunta por el *sí mismo* aquí es fundamental, pues se relaciona directamente con la operación política que suponen las enunciaciones colectivas en el ámbito de la subjetivación.

Para Deleuze la subjetivación es un proceso lingüístico de sujeción configurado por el sistema dominante (triada: modernidad, capitalismo, racionalidad instrumental) que debe romperse para “trastocar toda constitución subjetiva que permita reproducir al capitalismo como forma dominante de la producción de subjetividades”.²⁰²

una línea de subjetivación es un proceso, es la producción de subjetividad en un dispositivo: una línea de subjetivación debe hacerse en la medida en que el dispositivo lo deje o lo haga posible. [...] El sí-mismo no es ni un saber ni un poder.

200 Véase “La dimensión sensible de la desaparición” en el capítulo I.

201 Holmes, “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control”, p. 119.

202 Chávez Mac Gregor, *Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética*. pp. 142-143.

Es un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos.²⁰³

La propuesta deleuziana es la de la necesidad de dinamitar al sujeto para la emergencia de un agenciamiento que no pase por un “yo”. Tanto Deleuze como Guattari “se situarán (como Nietzsche y Bataille) en la experiencia límite que hace volar al sujeto. Aquí ya no hay sujeción sino puro devenir, puro flujo de intensidades”.²⁰⁴ La operación política aquí es “llevar a la experiencia límite de ruptura a las condiciones temporales y espaciales de la configuración de lo sensible para romper cualquier configuración moderna y capitalista del sujeto. La política aquí [...] está en el proceso de [...] des-subjetivación. En devenir [...] pura esquizofrenia para romper toda sujeción a la lógica instrumental y racional”.²⁰⁵

Para Deleuze y Guattari “la consistencia de un agenciamiento humano resulta del flujo del deseo, llevando a una multiplicación de sí mismo, e incluso a una relación delirante con los otros, con el lenguaje, con las imágenes y con las cosas”.²⁰⁶ Es precisamente en este sentido que podemos afirmar el devenir Antígona como tal: la búsqueda del cuerpo del otro, la búsqueda del otro ausente no es sino el flujo del deseo que replica en el propio cuerpo la condición compartida de la vulnerabilidad.²⁰⁷

Sin embargo se presenta aquí un dilema: ¿cómo podemos hablar de un agenciamiento en el sentido deleuziano cuando hay una estructura subjetiva a partir de la cual se produce el devenir? Es decir, ¿cómo puede constituirse el devenir Antígona como una

203 Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, pp. 156-157.

204 Chávez Mac Gregor, *op. cit.* p. 142.

205 *Ibidem*, p. 144.

206 Holmes, “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”, p. 146.

207 En este sentido el devenir Antígona funciona como una erótica, entendida como el “deseo del otro ausente”; como “la única capaz de poner en marcha el aparato productor, [...] [que] busca cualquier cosa que nunca este *allí*”. De Certeau, *op. cit.* p. 164.

agenciamiento que no pase por un “yo”, en este caso un “yo lírico”? Más aún, con la propuesta de un devenir vulnerable y feminizado fundamentado en el ser con el otro. Con respecto a este problema, me parece que el pensamiento de Guattari puede servirnos para dilucidar ciertas particularidades del devenir Antígona y la producción de subjetividad.

Devenir Antígona o el ritornello de una subjetivación pática

Para Félix Guattari el capital es un sistema que “concierna a todos los niveles de la producción y a todos los niveles de la estratificación de poderes”,²⁰⁸ y no una mera categoría económica relacionada con la acumulación y circulación de bienes. Funciona como un operador semiótico que actúa en un doble registro –las semióticas significantes y asignificantes– para producir funciones de sujeción social y de alienación subjetiva.²⁰⁹

Las semióticas significantes son aquellas que generan representaciones y significaciones con miras a la producción del “yo”, del “sujeto”, del “individuo”. Dicha producción “nos equipa con una subjetividad y nos asigna una individuación [que][...] preestablece identidades y roles”. Así, la subjetividad para Guattari es un proceso de creatividad, plural y polifónica,²¹⁰ que en el sistema capitalista está dirigido a la constitución de una sujeción social.²¹¹

[El] Capital, el Significante, el Ser con S mayúscula. El Capital es el referente de la equivalencia generalizada del trabajo y los bienes; el Significante, el referente capitalístico de las expresiones semiológicas, el gran reductor de la polivocidad ontológica. [...] El Capital aplasta a todos los otros modos de valorización. El

208 Lazzarato, “El ‘pluralismo semiótico’ y el nuevo gobierno de los signos. Homenaje a Félix Guattari” en [«http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es»](http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es).

209 Idem.

210 La noción de polifonía la retoma, por supuesto, de Bajtín. *cf.* Guattari, *Caosmosis*, p. 11. // Más adelante se abordará el proceso de subjetivación como proceso de creatividad desarrollado en este libro.

211 Lazzarato, *op. cit.*

Significante hace callar las virtualidades infinitas de las lenguas menores y de las expresiones parciales. El Ser es como un encierro que ciega a la riqueza y la multivalencia de los Universos de valor, los cuales, sin embargo, proliferan ante nuestra vista.²¹²

Esta sujeción social, a su vez, supone la subordinación de una multiplicidad y heterogeneidad de semióticas presignificantes o simbólicas al lenguaje en la medida de la configuración de representaciones y significaciones. Estas semióticas “están animadas por los afectos y dan lugar a relaciones que son difícilmente asignables a un sujeto, a un yo, a un individuo. Desbordan los límites subjetivos *individualizadores* (las personas, las identidades, los roles y las funciones sociales) al interior de los cuales el lenguaje querría encerrarlos y reducirlos.” Este tipo de semióticas simbólicas corporales se encuentran en los distintos modos de subjetivación, aunque ocultas por una subjetividad racionalista capitalista que las soslaya.²¹³

Dichas semióticas pueden confundirse con lo que Guattari describe como semióticas asignificantes, pues éstas están articuladas también como elementos orientados al cuerpo, hacia los afectos, deseos, emociones y percepciones. Sin embargo éstas últimas no producen significaciones, sino que “desencadenan una acción, una reacción, un comportamiento, una actitud, una postura. Estas semióticas no significan nada; más bien, ponen en movimiento, activan”.²¹⁴

Son este tipo de semióticas las que producen una servidumbre maquínica en el capital pues “escriben directamente lo real y escriben directamente el cuerpo, sin pasar por una

212 Guattari, *Caosmosis*. pp. 43-44.

213 Lazzarato, *op. cit.*

214 *Idem.*

significación o una representación”²¹⁵. Máquinas de signos hacen circular angustia, miedo o pánico dirigidos no a la consciencia sino al sistema nervioso directamente, a las emociones, a los afectos. “Las semióticas simbólicas del cuerpo, en lugar de estar centradas en la lengua, son activadas como tales por la producción industrial, maquínica y no humana de imágenes, sonidos, palabras, intensidades, movimientos, ritmos, etcétera”.²¹⁶

El sistema, en el primer caso [s. significantes], habla y hace hablar; indexa y capta la multiplicidad de semióticas presignificantes y simbólicas en el lenguaje y en cadenas lingüísticas privilegiando sus funciones representativas. En el segundo caso [s. asignificantes], en cambio, no produce discurso ni habla, sino que funciona y pone en movimiento conectándose directamente con “el sistema nervioso, el cerebro, la memoria, etcétera”, es decir, activando relaciones afectivas, transitivas y transindividuales difícilmente atribuibles a un sujeto, a un individuo o a un yo. Estos dos registros semióticos trabajan juntos en la producción y en el control de la subjetividad, tanto en su dimensión *molar* como en la *molecular*. [...] [L]os mismos dispositivos semióticos pueden ser a la vez dispositivos de servidumbre maquínica y de sujeción social (la televisión, por ejemplo, puede constituirnos en sujeto, en usuario, o bien utilizarnos como simples relés que dejan pasar una información, una comunicación o signos que desencadenan una acción-reacción). Tenemos el privilegio de ser sometidos a los efectos de una y de otra a la vez.²¹⁷

En el seno de la producción de sujeciones subjetivas y maquínicas en el capital, Guattari propone pensar modos de subjetivación que permitan articular procesos de toma de autonomía o de autopoiesis²¹⁸ distintos de una subjetividad “dada como un en-sí”.²¹⁹ Y es

215 Lazzarato, *op. cit.*

216 *Idem*

217 *Idem.*

218 Entiendo aquí autopoiesis como una estrategia política de autonomización psíquica y social, especialmente de subjetividad. cf. Janell Watson, “Autopoiesis” en *The Deleuze and Guattari Dictionary*, p. 39. “Lo importante [es el hecho de que] resulte así posible una reapropiación, una autopoiesis de los medios de producción de la subjetividad”. cf. Guattari, *op. cit.* p. 24.

219 *Ibidem*, p. 18.

precisamente de esta manera como está articulado el devenir Antígona.²²⁰

Como se vio en el capítulo primero, la configuración textual de *Antígona González* supone el despliegue de una pluralidad de voces constituida de manera archival, lo cual permite enunciaciones a futuro.²²¹ Dichas enunciaciones, a pesar de ser heterogéneas, producen el devenir Antígona, el cual puede homologarse con lo que Guattari denomina como subjetividad polifónica. Para él la subjetividad es un “conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva”.²²²

El funcionamiento particular del devenir Antígona es precisamente el de la articulación de enunciaciones colectivas que se van configurando como un ser con el otro, como un ser doliente, pero que nunca termina con una identificación completa. Devenir aquí no es llegar a ser Antígona como figura, como identidad estática, sino como un proceso de devenir identitario no individual sino colectivo: como “una multiplicidad que se despliega a la vez más allá del individuo, del lado del socius, y más acá de la persona, del lado de intensidades preverbales tributarias de una lógica de los afectos más que de una lógica de conjuntos bien circunscritos”.²²³ El devenir Antígona funciona como una especie de recipiente, sujeto ahuecado,²²⁴ que contendrá en el espacio-tiempo de la obra a la multiplicidad: la polifonía de voces que buscan a los desaparecidos.

220 Hago aquí una traslación de lo que Guattari propone con respecto a las formas de producción de subjetividad hacia la configuración del personaje Antígona en la obra.

221 Recordemos que la enunciación a futuro está posibilitada por el registro performático de la obra.

222 Guattari, *op. cit.* p. 20

223 *Idem.*

224 Florencia Garramuño al estudiar expresiones de la poesía latinoamericana contemporánea observa cómo ocurren procesos de destitución del sujeto, uno de ellos el de un sujeto ahuecado que “recibe hospitalariamente la afección del otro”. Véase Garramuño, *Mundos en común*. p. 98.

Aquello que hace que se produzca un sentimiento relativo de unicidad en la obra, y que al mismo tiempo no permite una identificación total con un “yo lírico” –sino este devenir Antígona, múltiple, vulnerable y femenino–, es la producción de una subjetividad polifónica donde un ritornello desempeña un papel preponderante.

El ritornello es un término musical que Guattari retoma para describir imágenes repetidas, gestos, rituales o sonidos que permiten a articulaciones sociales, humanas y animales, mantener unida su composición heterogénea.²²⁵ Además, el ritornello

no descansa en los elementos de formas, de materias, de significación corriente, sino en la separación de un “motivo” (o leitmotiv) existencial que se instaura como “atractor” en medio del caos sensible y significacional. Los diversos componentes conservan su heterogeneidad, pero no obstante son captados por un ritornello que fija el Territorio existencial del yo.²²⁶

La figura de Antígona funciona así como un ritornello, como el atractor en medio del “caos sensible y significacional” que supone la polifonía del devenir Antígona. Se deviene Antígona para pasar por el cuerpo la experiencia del dolor de la pérdida y así pensarnos con los otros. Se deviene Antígona para padecer al otro ausente en el propio cuerpo. Y es este *pathos* lo que se realiza en este devenir. No estamos ante la producción de una subjetividad que busque generar una sujeción, sino ante un modo de subjetivación que gestiona un proceso de autopoiesis. En gran medida, esto se logra por medio de una subjetivación pática que se articula en el devenir Antígona.

Para Guattari, todo modo de subjetivación tiene como raíz una subjetivación pática, que tiende a ser soslayada en la subjetividad racionalista capitalista. Ésta es caracterizada

225 Janell Watson, “Refrain”, *The Deleuze and Guattari Dictionary*, p. 254.

226 Guattari, *op. cit.* p. 30.

como una “función existencial de las conformaciones de enunciación [que utiliza] eslabones de discursividad para establecer un sistema de repetición, de insistencia intensiva”;²²⁷ “es una subjetividad que se expresa en semióticas asignificantes, que producen afectos antes que símbolos o representaciones. Se trata de una subjetividad en la que el mensaje pasa por el cuerpo, los movimientos, los ritmos y las rupturas”.²²⁸

En *Antígona González*, esta subjetivación pática se encuentra gestionada a partir de las irrupciones de determinados fragmentos en la obra. En ésta “toda intención alegórica del personaje es rápidamente neutralizada por el régimen de documentalidad de las citas. Una y otro se alternan para tensar el *pathos*²²⁹ hacia el cuerpo y no hacia la pura rememoración empática”.²³⁰

La voz de Antígona González es dolorosa pero vivificante,[...] en la desesperación por la búsqueda de su hermano puede afectar mediante una emotividad exacerbada[...], pero en esa emotividad que en otro texto podría parecer patética (simbolizante, moralizante), se convierte en pática mediante la sutura con los textos que forman el resto del cuerpo del libro.²³¹

Hacia el final del primer apartado (“Instrucciones para contar muertos”), por ejemplo, se va entretejiendo la alteración emotiva que sufre Antígona González al encontrarse con una autoridad que no hace nada para encontrar a Tadeo –lo que produce más desaparición al pretender silenciar su ausencia– junto con su deseo ferviente de salir a buscarlo:

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez.
Como si callarla la volviera menos real. No querían decirme nada porque sabían que

227 Guattari, *op. cit.* 40-41.

228 Cruz Arzabal, *Cuerpos híbridos*, p. 230.

229 Este *pathos* por supuesto no es singular. La multiplicidad de afecciones producidas en la obra difícilmente podrían reducirse a una experiencia unívoca. (La nota es mía).

230 Cruz Arzabal, *op. cit.* p. 230.

231 *Ibidem*, p. 31.

iría a buscarte. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no diera a viso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición.

[...]

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 insisten en que estás vivo porque los enceguece el miedo. Ellos repiten y repiten que vas aparecer cualquier día de éstos pero cuando callan los rasga el miedo. Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer pero los desmiente su propio miedo.

[...]

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.²³²

En este punto de alta tensión emotiva es cuando el siguiente fragmento apropiado irrumpe. Rompe de facto el tono y el ritmo previamente dispuestos. Desestabiliza la “emotividad exacerbada” y produce un efecto de distanciamiento con la historia de Antígona González para situarnos en otro registro discursivo:

[

: La argentina Griselda Gambaro utiliza la figura de Antígona para criticar el gran número de desaparecidos durante la dictadura militar que existió en su país.

: Antígona Furiosa es un pastiche.

: Antígona Furiosa es también la indagación sobre quién es el verdadero héroe.

²³² Uribe, *Antígona González*. pp. 24-26.

En el segundo apartado –“¿Es esto lo que queda de los nuestros?”–, lo que irrumpe constantemente son cadáveres a la manera de fichas informativas. Con ello el despliegue emotivo que supone el flujo de rememoraciones, sueños y deseos de Antígona con respecto a Tadeo se desvía hacia otro lado e irrumpe en la página un *pathos* muy particular –uno que pareciera ser producido por el golpe seco de los cuerpos arrojados en la vía pública–:

Mamá le puso ese nombre porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño.

[...]

Monterrey. Nuevo León. 26 de enero. Tres hombres muertos y amordazados fueron encontrados en una tumba del panteón municipal Zacatequitas, ubicados en el poblado Zacatecas, en el municipio de Pesquería. Se estimó que pudieron haber sido enterrados hace más de dos años.

[...]

te sueño de niño, en el río, junto a los sabinos. Sueño ese rumor del agua sobre las piedras. Esa humedad bajo los árboles.

[...]

.Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero. El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con el nombre “Josefina”, y en el brazo derecho llevaba marcado el nombre “Julio”.

[...]

Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas, hermanito, sería que mañana me llamaran para decirme que tu cuerpo apareció.

.....Chihuahua, Chihuahua. 17 de abril. Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su

233 *Ibidem*, p. 27.

*madre lo había reportado desaparecido el pasado 6 de abril.*²³⁴

Al final del apartado vuelve a irrumpir un texto académico que mueve el *pathos* hacia otro lado:

¿Justicia? ¿Que si espero que se haga justicia? ¿En este país? Qué más quisiera yo que los responsables de que no estés aquí purgaran su condena.

[...]

Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, los que nos han vendido siempre al mejor postor, pudieran estar en mis zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo.

[

*: Sabemos de la existencia, además, de una Antígona cubana escrita en 1968 por el dramaturgo José Triana. [...]*²³⁵

De esta manera, y a pesar de la “emotividad exacerbada”, es que se producen subjetivaciones páticas que se instalan en el cuerpo. Aquí, en este devenir, no quedan ocultas ni apresadas en una figura Antígona, sino que al irrumpir el flujo de intensidades afirman la multiplicidad y se afirman como componentes primordiales en el proceso de subjetivación.

Así, *Antígona González* como dispositivo estético, produce un vector de subjetivación, un “conocimiento pático, no discursivo, dado como una subjetividad a cuyo

234 Uribe, *op. cit.* pp. 35-36,42, 48-50.

235 *Ibidem*, pp. 60-62.

encuentro salimos, subjetividad absorbente”,²³⁶ articulado por medio del devenir Antígona y las subjetivaciones páticas.

El vector de subjetivación que se produce en *Antígona González*, como toda subjetivación, emerge para situarse frente a una o varias alteridades. En este caso “frente a lo Otro que son los muertos, como también lo Otro que son los textos antigonescos ya existentes, sobre todo los latinoamericanos (que en general fueron escritos en el contexto de estrategias de camuflaje literario en tiempos de dictadura y censura)”²³⁷. Pero también se manifiesta ante la inmensidad que supone la ausencia ocasionada por la desaparición y el asedio de muerte.

Desaparición forzada: producción de ausencias y devenir cadáver

Si hay algo que puebla *Antígona González* son las ausencias. Las voces y los cuerpos de los desaparecidos no están representados, pues su presencia ha sido sustraída de nuestra mirada. Desconocemos su paradero y si continúan con vida. Como puede leerse en la obra, estamos ante la pura indeterminación: “*Que se halla en paradero ignorado, sin que se sepa si vive. Sin que se sepa*”.²³⁸

En esta obra el estado de indeterminación es perpetuado e intensificado por la inacción de las autoridades:²³⁹ “¿Qué es lo que murmuran? [...] Te estamos diciendo que

236 Guattari, *op. cit.* p. 40.

237 Rilke Bolte *apud* Cruz Arzabal, *op. cit.* p. 216.

238 Uribe, *op. cit.* p. 20.

239 Para Butler el proceso de desrealización del “Otro” supone la negación de las vidas que se han configurado discursivamente como una alteridad enemiga. Si bien en esta obra no existe dicha configuración la figura del desaparecido, sí comparte su carácter espectral con estas vidas negadas. De ambos no puede afirmarse si están vivos o muertos, pues su carácter de indeterminación los coloca en una pretendidamente “interminable condición de espectro”. Butler, *op. cit.* pp. 59-60.

Tadeo no aparece. [...] No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real. [...] Ellos insisten que estás vivo [...] Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer [...] Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito”.²⁴⁰ El trabajo de búsqueda y de nombramiento de las ausencias entonces se torna hacia los familiares de los desaparecidos.

Por su condición de irrepresentabilidad, el desaparecido no entra nunca en escena; debido a ello –si es que habla o grita en alguna parte– no podemos escucharlo. Su ausencia sólo puede manifestarse por medio de los que sí están, de los que padecen el infortunio de no encontrarlo.

Son las voces de los deudos las que enuncian las ausencias y producen presente en torno a los desaparecidos. “Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece”.²⁴¹ Ya sea a través de memorias: “Aprendiste tú solo a nadar, nunca te dio miedo. Ni siquiera después de aquella vez que caíste mal y te abriste la frente. La sangre escurría mezclada con el agua por tu rostro mientras te regañaban. A ti parecía no importarte”;²⁴² o incluso mediante sueños: “Otras noches te sueño de niño, en el río, junto a los sabinos. Sueño ese rumor del agua sobre las piedras. Esa humedad bajo los árboles”.²⁴³

Si bien el desaparecido puebla la obra de manera fantasmática a través de los sueños y memorias de los deudos, éste llega a manifestarse de manera corporal, paradójicamente, en otros cuerpos, pues genera huecos, vacíos y rupturas en la vida cotidiana de sus familiares. Cuando Antígona González dice que Tadeo no aparece: “Un vaso resbalando de

240 Uribe, *op. cit.* pp. 18, 24, 26.

241 *Ibidem*, p. 47.

242 *Ibidem*, p. 44.

243 *Ibidem*, pp. 42.

una mano húmeda. Estrépito de cristales. El nudo en el vientre. El nudo y la náusea. El nudo. Pequeñas gotas de sangre fresca sobre los mosaicos. [...] Un vaso roto. Algo que ya no está, que ya no existe”.²⁴⁴ Cuando se despierta de la ensoñación para tener que enfrentar su ausencia: “*Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen*”.²⁴⁵ Cuando la vida no detiene su curso por catástrofes personales, y el vacío asalta al cuerpo y se aloja, y se despliega, y se multiplica:

Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que a una se le desaparezca un hermano no es motivo de incapacidad.

[...]

La vida nunca detiene su curso por catástrofes personales.

[...]

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.

[...]

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. [...] 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.²⁴⁶

Por cada nombre en el paso de asistencia, una ausencia con nombre y apellido que resuena. Esta multiplicidad de ausencias, escondidas detrás del rostro con el que la vida obliga a

244 Uribe, *op. cit.* pp. 18, 20.

245 *Ibidem*, p. 46.

246 *Ibidem*, pp. 52, 54, 55.

enfrentar la tragedia, no puede homologarse en un devenir Tadeo, tal y como se propone con el devenir Antígona. Esto se debe a que sus existencias permanecen ocultas a la mirada, al encontrarse en un espacio de indeterminación, y como tal, sólo podemos indagar sus acciones por medio de figuraciones: “Si estuvieras vivo habrías dado señales, habrías llamado, habrías enviado un mensaje. Si estuvieras vivo habrías luchado hasta la muerte por hacérmelo saber”²⁴⁷; y ensoñaciones:

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.²⁴⁸

Por otro lado, el afán de identificación de cada uno de los desaparecidos, y de los cuerpos que aún no han sido reclamados, está presente desde el comienzo de texto como una política de la presencia: para no olvidar, para no contribuir a la desaparición, para hacer visible la terrible dimensión que ha cobrado la violencia en relación con los desaparecidos y los asesinados:

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

[...]

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

247 Uribe, *op. cit.* p. 37.

248 *Ibidem*, p. 41.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

[...]

Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí.²⁴⁹

Desde que en la obra comienza la búsqueda de Tadeo, y con ello el devenir Antígona, se configura a las personas desaparecidas como una multiplicidad, como una colectividad ausente que debe ser encontrada y nombrada. El devenir de los desaparecidos es un proceso que permanece oculto. No es sino hasta el último apartado –“Esta mañana hay una fila inmensa”– que como en un macabro acto de prestidigitación, aparecen en forma de cadáveres. El hallazgo de una fosa clandestina en San Fernando hace que una multitud de personas acudan a buscar a sus familiares desaparecidos:

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

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.

Vine a San Fernando a buscar a mi padre.

Vine a San Fernando a buscar a mi marido.

Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.

Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros”.²⁵⁰

La economía política del terror, como maquinaria de desaparición, otorga la visibilidad a los desaparecidos sólo en su condición de cadáver. La aparición de la fosa de San Fernando tiene una fuerza acontecimental innegable, pues implica la brutal aparición de los cadáveres

249 Uribe, *op. cit.* pp. 15-16.

250 *Ibidem*, pp. 65-66.

en el régimen escópico de la desaparición: lo que había permanecido oculto irrumpe y genera afecciones múltiples. Esto está dirigido, sin embargo, no a contribuir con la espectacularización de la violencia o a la generación de un flujo desbordante de patetismo que haga de este evento algo singular,²⁵¹ sino a hacerlo patente en su calidad de acontecimiento, como algo que ha estado ocurriendo, que forma parte del flujo del devenir, y que debe visibilizarse.²⁵²

La posibilidad de aparecer asesinado, devenir cadáver, es un estado latente en *Antígona González*. Los muertos que irrumpen el espacio constituyen por acumulación un paraje de cuerpos mutilados. Su visibilidad disruptiva fomenta considerablemente la atmósfera de terror, pues apunta directamente a la vulnerabilidad del cuerpo. Con ello se indica continuamente la posibilidad de ser asesinado. El devenir cadáver es un asedio. Desde el inicio *hay cadáveres*:²⁵³ “Instrucciones para contar muertos” como la presentación del horror por contar. Luego la aparición de cuerpos sin vida que no desvanecen las ausencias pero ahondan la herida: “*son más los ausentes denunciados que los cuerpos aparecidos[...] las cifras no coinciden*”.²⁵⁴ Además, el murmullo constante entre los familiares: ese conocimiento de que las personas desaparecidas sean las posibles víctimas de algún crimen –uno que probablemente conduzca a su muerte–:

251 Singular en el sentido en el cual el acontecimiento es algo que “parece suceder de repente y que irrumpe el curso normal de las cosas; [...] que surge aparentemente de la nada, [...] una apariencia que no tiene como base nada sólido”. cf. Žižek, *Acontecimiento*, p. 16.

252 “Each event is the smallest time, smaller than the minimum of continuous thinkable time, because it is divided into proximate past and imminent future” (*Cada acontecimiento es el tiempo más pequeño, más pequeño que el mínimo de tiempo pensable continuo, porque él está dividido en un pasado próximo y un futuro inminente*); “the event is [...] at once public and private, potential and real, participating in the becoming of another event and the subject of its own becoming” (el acontecimiento es a la vez público y privado, potencial y real, partícipe en el devenir de otro acontecimiento y el sujeto de su propio devenir). cf. Deleuze *apud* Eugene Young, *The Deleuze and Guattari Dictionary*, p. 116, 117. (Traducción mía).

253 Verso del conocido poema de Néstor Perlongher “Cadáveres” donde funciona como un ritornello.

254 Uribe, *op. cit.* pp. 68, 69.

¿Cómo no voy a dormir tranquila pensando en que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha?

[...]

Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas, hermanito, sería que mañana me llamaran para decirme que tu cuerpo apareció.

[...]

Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración.²⁵⁵

La concreción de la sospecha del crimen sobre la vida se nos muestra en la forma de una inmensa fila de personas a punto de entrar a San Fernando, el pueblo de los muertos: “[Yo creí que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria. [...] Pero ¿la patria no estaba devastada? [...] Yo supe que vería a una ciudad sitiada”²⁵⁶ Después la aparición de los cadáveres en una fosa: “Que habían encontrado unos cadáveres”²⁵⁷. Ante la implacabilidad del cadáver, un lenguaje desarticulado por la violencia, que sólo desde el fragmento, desde el texto mutilado, puede dar cuenta del tránsito del horror hacia la morgue:

[

: atraviesa los siete círculos de los ejércitos que acampan en torno, deslizándose invisible / atraviesa / un disparo / las almenas / sus cimientos / el asalto / las almenas

: entra por una puerta disimulada en las murallas, coronadas de cabezas cortadas, como en las ciudades chinas / invisible / un lugar / las cabezas / plataformas / en la fila / una puerta

: se desliza por las calles vacías a causa de la peste del odio, sacudidas en sus

255 Uribe, *op. cit.* pp. 25, 49. 83.

256 *Ibidem*, p. 67.

257 *Ibidem*, p. 69.

cimientos por el paso de los carros de asalto / los ejércitos / las murallas / las ciudades / los círculos / del odio

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

: su cara exangüe, ocupa un lugar en las almenas, en la fila de cabezas cortadas / invisible / invisibles / los ejércitos / la peste / el odio / los ejércitos / un disparo / invisible / invisibles / invisibles

]

*Un fila inmensa. Esta mañana. Llegamos arrastrando los pies tras la zozobra del viaje, tras la intemperie, tras el cansancio infinito desde el miedo hasta la morgue.*²⁵⁸

Los desaparecidos no son los únicos sobre los que opera el ocultamiento. Los deudos se enfrentan continuamente al desconocimiento por parte de las autoridades, además de que su vida ha sido secuestrada y tornada en un páramo donde habitan ausencias y promesas de muerte:

: Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra.

: Los que no se han vuelto. Los que no se han vuelto.

: Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos.

: Todos vuelven. Son de los mismos. De piedra. Todos. Vuelven. De piedra.

*: Eres tú quien nos quiere del todo muertos.*²⁵⁹

Más aún con la constatación de la producción de su propia invisibilidad: “Aquí todos

258 Uribe, *op. cit.* pp. 72-74.

259 *Ibidem*, p. 38.

somos invisibles. No tenemos rostro. No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido”.²⁶⁰ Y de su propio borramiento:

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.²⁶¹

El devenir Antígona se articula entonces para hacer frente al asedio de muerte en la época de la reproductibilidad técnica del cadáver²⁶² y de la economía política de la desaparición. El presentimiento sobre la posibilidad de devenir uno de esos cadáveres se revela en su condición de proximidad. En el momento en el que los deudos miran el rostro de la muerte y en ella se reconocen.

¿Cómo se reconoce un cuerpo? ¿Cómo saber cuál es el propio si bajo tierra y apilados? Si la penumbra. Si las cenizas. Si este lodo espeso va cubriéndolo todo
¿Cómo reclamarte, Tadeo, si aquí los cuerpos son sólo escombros?

[...]

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, sí, señor policía, este cuerpo es mío.²⁶³

Es en el encuentro entre el devenir cadáver y el devenir Antígona, en esa proximidad, que

260 Uribe, *op. cit.* p. 65.

261 *Ibidem*, p. 97.

262 Véase nota en la página 58.

263 Uribe, *op. cit.* p. 77.

se manifiesta la condición de vulnerabilidad en su estado más despiadado; pero también en su estado más enérgico. Es en este momento cuando se produce el ímpetu contestatario de las enunciaciones de los deudos, que se presentan en la morgue para reconocer los cuerpos que se han encontrado en las fosas. Junto con el ritmo gestionado por la subjetivación pática articulada en el devenir Antígona, la obra se satura aquí de semióticas tanto significantes como asignificantes.²⁶⁴ Se producen movimientos rítmicos, afectivos, somáticos que se instalan en el cuerpo como potencialidad de acción y que en el momento de la aparición del fragmento final producen una apertura a la multiplicidad pática.

“¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” es todo menos una línea de cierre: es un umbral. Con la aparición de esta enunciación se exhorta a la acción, se busca una movilización, se conmina a. Esta enunciación colectiva gestiona políticamente el cuerpo porque confecciona pulsiones que reactivan las potencias del mismo frente al estado de parálisis y enmudecimiento producido por el terror. Estas pulsiones derivan en una multiplicidad de posibilidades de acción, y por lo tanto en una multiplicidad de sentidos.

Una de ellas está ligada directamente con la afirmación sensible de la desaparición, de la presentación de la pérdida –de la herida– del otro que nos constituye. El proceso de constitución del devenir Antígona mediante la búsqueda del otro, forma el vínculo desde la vulnerabilidad. Esa transformación de la idea sobre la relación con los otros es el proceso de autotransformación que Butler sitúa en el seno del proceso de duelo. Ese reconocimiento de la vacilación del propio relato, del relato del “yo”: “Porque si tú me confundes a mí, entonces tú ya eres parte de mí, y yo no estoy en ninguna parte sin ti. Sólo puedo reunir un

264 Muy probablemente la producción de semióticas asignificantes en la obra no se circunscriben de manera exclusiva al proceso de subjetivación pática aquí propuesto.

‘nosotros’ encontrando el camino que me liga a ‘ti’ [...] Eres lo que gano a través de esta desorientación y esa pérdida”.²⁶⁵

Este reconocimiento del ser con el otro es la condición que posibilita la elaboración si no de un duelo,²⁶⁶ sí del acto de dolerse²⁶⁷, de sentir la pérdida del otro como propia. Ya no a partir de una relación exclusivamente filial, sino mediante el develamiento de la condición humana en común. “Así es como surge lo humano, una y otra vez, como aquello que todavía tenemos que conocer”.²⁶⁸

Con la enunciación “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?”²⁶⁹ surge entonces lo humano como acción potencial de conocimiento y reconocimiento; la acción latente del levantamiento del cuerpo. El estar dispuestos a tocar un cadáver. El compromiso de acoger el cadáver del otro que nos constituye. Aquí la enunciación nos interpela directamente – igual que Antígona a Ismene²⁷⁰– para conminarnos a tocar al otro y en ese acto también tocarnos y habitarnos a nosotros mismos de otra manera.

El tacto es en *Antígona González* una forma de reconocimiento de gran relevancia.

Se presenta como la promesa de los familiares a los desaparecidos: “desenterrar un cuerpo

265 Butler, *op. cit.* p. 78.

266 En relación con la constante pregunta sobre cómo escribir sobre la violencia sin reificar el dolor, Cruz Arzabal lee la obra como un archivo doliente donde el aplazamiento del duelo es una estrategia que impide una alegorización y posterior fetichización de las víctimas de la violencia: “En las necroescrituras elaboradas bajo el *ethos* poscartesiano, el cadáver precede a la alegoría y la desmonta para permanecer como cuerpo. A diferencia del drama barroco, en el que el cadáver existe para que el personaje ingrese a la «patria alegórica», en los archivos dolientes el cadáver permanecerá en su materialidad textual para detener la alegoresis y aplazar el fetiche del duelo. Todo duelo iniciará su postergación permanente en la reproducción material de las voces que hablan en los libros”. Cruz Arzabal, *op. cit.* p. 214.

267 Como dice Rivera Garza: “De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad de decir “tú me dueles” y de reconocer mi historia contigo [...] desde la perspectiva única [...] de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele.” Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, p. 14.

268 Butler, *op. cit.* p. 78.

269 Uribe, *op. cit.* p. 103.

270 En la obra sofocleana Antígona enuncia esta pregunta a Ismene para saber si la ayudará a levantar el cuerpo de su hermano recibiendo una negativa como respuesta.

para volver a enterrarlo”²⁷¹, y como frontera que ha de ser franqueada –como acción por venir– para transgredir el espacio entre los cuerpos que delimita y separa: tocar al muerto, tocar al asesinado, levantarlo, acogerlo, para saber y sentir que *este cuerpo es mío*.

Porque lo háptico no es simplemente un sentido entre otros, y de algún modo no es ni siquiera un sentido, sensu stricto [sic], porque a cada existencia finita le recuerda lo que viene, como presente ante algo, lo que quiera que sea, cualquier ser que pueda ser, pero mientras marca, con el don de esta presentación, el límite ante el cual o desde el cual la presencia se anuncia a sí misma.²⁷²

Ante la maquinaria de desaparición, cimentada en la invisibilidad como su fundamento, el ejercicio de una hapticidad que permita entrelazar el cuerpo del desaparecido con el nuestro y con todos aquellos que también nos dolemos. Y quizá “ya nunca más seríamos identidades separadas sino cosas recogidas en una interacción indeterminada [...] materia fundida en un abrazo [...] materia entrelazada, extraña a toda categoría identificatoria o posesiva”.²⁷³

271 Uribe, *op. cit.* p. 77.

272 Derridá *apud.* Garramuño, *Mundos en común*, p. 80.

273 Hito Steyerl, “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación”, p. 160.

CONCLUSIONES

Antígona González es una obra que por su configuración textual se sitúa dentro de la estética citacionista, pues supone una crítica a las nociones de autoría y originalidad al hacer uso de textos previos mediante procedimientos de reescritura, apropiación e intervención. Así mismo, la especificidad en el uso de los materiales conlleva una forma particular del ejercicio de la autoría. El trabajo con el lenguaje funciona más como una curaduría sobre un bien común, que como una forma de acumulación de capital –ya sea económico o simbólico–.

Estrada Medina lee dichas características como una forma de politización, pues son éstas las que permiten situar la multiplicidad de voces que conforman la obra como el objeto principal de la configuración discursiva, y no la figura autoral como aquella que direcciona el sentido. Como lo dijo Cruz Arzabal, antes que dar voz a las víctimas Sara Uribe las sitúa en el lugar de la enunciación. Dicha forma de politización está situada en el punto más alto de la escala de politización ascendente, propuesta por Estrada con la finalidad de presentar distintas maneras en que una obra poética puede manifestar su dimensión política.

Esta forma de presentación de la dimensión política es pertinente para la lectura de *Antígona González* –pues expone niveles de politización específicos²⁷⁴. Sin embargo, pensar las obras en términos de la estética rancieriana me permitió sortear la distinción esquemática entre interioridad y exterioridad de la obra para situarlas en un plano

274 El formal por la estética citacionista, el temático por el problema de la desaparición forzada, y el extratextual por la política de Creative Commons. Para más véase página 20 de esta tesis.

relacional; y con ello desarrollar y desplegar otros procesos políticos gestionados por la obra.

Para Rancière una obra es política por el distanciamiento que tiene ante sus propias funciones, por el tipo de espacio-tiempo que instaura y por la manera en que puebla dicho espacio. Es así como *Antígona González* articula su dimensión política. Por medio de una crítica a su propio mecanismo de apropiación; por la instauración de una dimensión sensible de la desaparición y por la población de ese espacio-tiempo con el cuerpo vulnerable y feminizado del devenir Antígona.

El uso crítico de la cita como forma de articulación de una multiplicidad de voces por medio de la apropiación parece contradecirse cuando nos encontramos con el uso ortodoxo de una cita de Rivera Garza en forma de epígrafe: “¿De qué se apropia el que se apropia?”. Sin embargo, como lo explico en el primer capítulo, la cita hace referencia explícita al procedimiento de apropiación utilizado en *Antígona González*, el cual consume su despliegue al final del texto con el apartado de referencias. De esta manera analicé la función que ejerce el fragmento como un direccionamiento de la lectura de la obra en clave citacionista y una explicitación de sus propios mecanismos.

La evidencia de su mecanismo de apropiación permite además problematizar la idea de que sólo por medio de la desapropiación –la desposesión del dominio de lo propio– pueden señalarse las relaciones de dominio enraizadas en la idea de la propiedad privada y en la idea de que sólo hay trabajo individual ahí donde ocurre una labor colectiva.

Antígona González no escapa a la lógica del capital simplemente por las condiciones materiales de su producción y reproducción. Si bien toma una postura crítica sobre la autoría tradicional, retorna al dominio del autor y a la acumulación de capital cultural y

simbólico; ya sea por medio del reconocimiento que tuvo la obra en los círculos académicos y no académicos (a lo cual esta tesis también contribuye); ya sea porque la comercialización de la obra –a pesar de su licencia de copyleft– supone una distribución y acumulación de capital económico.

Esto, sin embargo, no desestima su facultad política, pues muestra las contradicciones de sus condiciones de producción al mantener su diferencia en el propio espacio que instaure como procedimiento citacionista. Junto con la licencia de copyleft, gestiona una política literaria que está en tensión continua entre la crítica del dominio de lo propio y su necesidad de hacerse presente y habitar el espacio común. Como sugiere *Antígona González* acaso habita el dispositivo arte de manera negligente al rechazar ejercer el dominio autoral a cabalidad.

La intervención material de los documentos que supone el ejercicio curatorial de esta obra, implica su desplazamiento hacia un medio distinto: el del archivo. Esta operación permite que la obra –como dispositivo estético– pueda nombrar en cada lectura o representación las ausencias de las personas para fabricar presente en torno a la desaparición.

Antígona González es un dispositivo estético de la presencia que responde ante la imposibilidad de representación de los desaparecidos, por su condición de invisibilidad e indeterminación. Al afirmar la pérdida y las ausencias produce una dimensión sensible de la desaparición como forma de reorganización de lo sensible.

En el espacio-tiempo de la desaparición producido por el dispositivo estético se gestiona también la performatividad de un cuerpo específico: el devenir de un cuerpo vulnerable y feminizado, el devenir Antígona. Mediante el acto performativo de nombrarse

una Antígona –una mujer que busca entre los muertos el cadáver de su hermano–, se manifiesta el devenir Antígona de Antígona González. Este devenir se irá articulando a partir de la materia textual apropiada que conforman los fragmentos de las múltiples Antígonas, junto con los testimonios de las mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos.

El conflicto presentado en la obra es distinto al de la *Antígona* sofocleana, pues no hay cuerpo presente que pueda ser enterrado. Ante la ausencia de los cuerpos la obra gestiona el devenir Antígona mediante la búsqueda del cuerpo de los desaparecidos. Es en este movimiento que se accede a la especificidad corporal vulnerable y feminizada del devenir.

La vulnerabilidad es para Butler una forma de reconocimiento de las implicaciones que tienen los otros en nuestra propia constitución. No somos entes separados de los otros sino que nos hacemos nosotros constantemente en nuestra relación con ellos. En particular, el dolor producido por la pérdida de un otro evidencia la calidad constitutiva del otro. El devenir Antígona es vulnerable porque en la búsqueda constante del cuerpo del otro se comienza a reconocer el propio como posible sujeto de las mismas violencias ejercidas en contra de los desaparecidos y los asesinados. El devenir Antígona es una performatividad del cuerpo siempre en relación con otros cuerpos.

Además de ello, como propongo en el segundo capítulo, este devenir supone una performatividad feminizada, en contraste con la *Antígona* sofocleana, donde Butler sitúa la performatividad masculina de Antígona como forma de apropiación de las normas del poder al cual se opone. La realización femenina del devenir se produce en tanto que no hay una manera específica en que el Estado reconozca a los deudos como ciudadanos y

viceversa. Y es precisamente esa condición de forzada imperceptibilidad lo que permite una articulación desde una de las condiciones históricamente más vulnerables, la femenina.

El devenir Antígona está articulado a su vez como táctica, tal como De Certeau la caracteriza y como recupero en el segundo capítulo a partir de la página 45. Éste se articula cuando menos en dos sentidos, como táctica continuamente emergente y como inscripción. Como tal responde desde su propia materialidad performática para abrir un espacio de decibilidad con respecto a la desaparición forzada. Como inscripción encarna en el propio cuerpo la experiencia común de la vulnerabilidad a partir de la enunciación colectiva.

La obra de Uribe gestiona políticamente el cuerpo –para hacerlo presente– por medio de la afirmación sensible y corporal de la pérdida del otro que nos constituye. Mediante la exhortación final *¿Me ayudarás a levantar el cadáver?*, la obra reactiva los afectos, apela a las potencias del cuerpo para incitar a la acción.

Antígona González es un dispositivo que manifiesta las potencias que tienen los cuerpos cuando se enuncian de manera colectiva frente al escenario de horror que supone la economía política de la desaparición forzada en México. Ante la brutal configuración geopolítica de la desaparición esta obra reactiva las potencias del cuerpo mediante el agenciamiento de una enunciación colectiva encausada por el devenir Antígona. Esto es posible debido a que este devenir supone un modo de subjetivación particular.

Esta particularidad reside en que la figura de Antígona funciona como un atractor en medio del caos sensible que supone la polifonía de voces que configuran la obra. Así se gestiona una forma que permite articular en una forma específica y delimitable la contención en el espacio-tiempo de la obra a la multiplicidad. La figura de Antígona funciona así como un ritornello en el proceso de subjetivación que el devenir Antígona

gestiona.

Este modo de subjetivación –como proceso de creatividad– está dirigido a la producción de una experiencia autopoiética; en contraposición al afán de sujeción social que el sistema capitalista gestiona con otros procesos de subjetivación. Mientras que éstos tienden a soslayar expresiones semióticas asignificantes –que producen afectos antes que símbolos o representaciones–, el modo de subjetivación en *Antígona González* funciona como un agenciamiento a partir de la articulación del devenir Antígona con una subjetivación pática que se dirige de manera afectiva al cuerpo.

La forma en que este modo de subjetivación produce ese *pathos* es por medio de la irrupción de fragmentos textuales en el ritmo de la obra. Con ello se impide que la emotividad que se va construyendo se derive –y en ese dislocamiento– impida la producción de símbolos o alegorías que contengan las semióticas asignificantes. El devenir Antígona en este sentido funciona como vector de subjetivación que no apresa el flujo de las semióticas asignificantes, sino que en su acción de acogida y dispersión de las mismas, afirma su multiplicidad y su papel primordial en los procesos de subjetivación.

En el capítulo tercero expongo cómo el vector de subjetivación emerge para situarse frente a una o varias alteridades. Es por ello que la figura de Antígona funciona como aquella subjetividad que encara y confronta lo otro; lo cual no sólo comprende los otros textos antigonescos sino la ausencia producida por la desaparición y el asedio de muerte.

Frente a la imposibilidad de representación de las personas desaparecidas esta obra reproduce el estado de indeterminación al que han sido sometidas. No podemos ver ni escucharlos pero sentimos su ausencia por medio de las voces de los deudos. La enunciación de los mismos sólo puede rodear ese espacio que ocupa el cuerpo del

desaparecido; y en ese movimiento exhiben la ausencia y el vacío que produce su desaparición. Es por ello que no puede hablarse aquí de un devenir Tadeo o un devenir desaparecido. Si bien los desaparecidos poseen un devenir, éste permanece oculto a la mirada, y por lo tanto carecen de representación en la obra.

El único momento de visibilidad que tienen los desaparecidos en la obra ocurre cuando aparecen –cual macabro acto de prestidigitación– como cadáveres. La aparición de la fosa de San Fernando consuma la promesa de muerte que asedia constantemente en el texto. El espacio que se produce aquí está constituido por medio la irrupción de cadáveres en momentos indistintos y constantes, simulando la reproducción técnica del cadáver. El encuentro entre el devenir Antígona y el devenir cadáver, en el momento en que los deudos pasan a la morgue para reconocer a sus familiares, se manifiesta una brutal condición de vulnerabilidad.

No obstante, es una vulnerabilidad que ha sido gestionada en la obra para detonar su estado más enérgico. Por un lado, los deudos se enuncian con un ímpetu contestatario frente a las autoridades que producen tanto la invisibilidad de los desaparecidos como la suya. Por el otro, la articulación rítmica de la subjetivación pática en el devenir Antígona satura la obra de semióticas asignificantes. Se producen movimientos somáticos, rítmicos y afectivos, que en el momento de la aparición del fragmento final –*¿Me ayudarás a levantar el cadáver?*–, gestionan una apertura a la multiplicidad pática que se instala en el cuerpo como potencialidad de acción.

La cita final es tan sólo el umbral que hace sentir y mover al cuerpo y le presenta su potencialidad como posibilidad de derivarse de múltiples maneras y motivos.²⁷⁵ Una de

²⁷⁵ Se pueden producir conformaciones colectivas o comunitarias dirigidas al cuidado de sí y los otros, a la

ellas es el proceso de autopoiesis que supone el reconocimiento de la configuración del ser con el otro, ese que Butler sitúa en el proceso de duelo a partir de la noción de vulnerabilidad. De esta manera se posibilita una forma de develar una condición humana en común, esa que se descubre en el acto de dolerse de y con los otros. Mediante la enunciación final “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” *Antígona González* interpela directamente al lector o espectador para cuestionarlo y exhortarlo a la participación táctil de su propia vulnerabilidad. Ante la imposibilidad de la representación, la presencia de la experiencia de la “cercanía física y de la tactilidad”.²⁷⁶

Antígona González como dispositivo estético genera una política de la presencia que se despliega más allá de los límites que históricamente se le ha otorgado a la literatura, pues irrumpe en el plano de lo sensible para reconfigurarlo. El devenir Antígona supone un agenciamiento para hacer frente al asedio de muerte en la época de la reproductibilidad técnica del cadáver y de la economía política de la desaparición. En esta obra el devenir Antígona hospeda y acoge al otro en el propio cuerpo. Hay aquí una apertura a la extensión de políticas del cuidado de sí y de los otros ante la brutalidad del presente.

Toda investigación es siempre una exploración inacabada que desborda –si es afortunada– varias interrogantes. Aquí hay por lo menos dos cuestiones que podrían desarrollarse con posterioridad con respecto a esta obra. Una de ellas es la función que ejerce el coro, como táctica y en su relación con las enunciaciones colectivas; además del

búsqueda de personas desaparecidas, a la elaboración de grupos de autodefensa, etcétera. Las posibilidades son múltiples.

276 “Es imposible reconciliar esta presencia de la experiencia con una idea de representación porque, al incorporar la dimensión de la cercanía física y de la tactilidad, escapa a la distinción que sostiene la representación. Como señaló Jean-Luc Nancy, ‘la presencia no viene sino borrando la presencia que a la representación le gustaría designar’.”. *cf.* Garramuño, *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. p. 35.

estudio comparativo de la función que éste ejerce en relación con el texto clásico sofocleano. Otra es la posibilidad de ahondar en el tema de la hapticidad gestionada por el texto y por otras escrituras porque “investigar esa tactilidad apunta a percibir la transformación radical que, con respecto a la relación entre arte y experiencia, esta hapticidad supone”.²⁷⁷

²⁷⁷ Garramuño, *op. cit.* p. 40.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, año 26, núm. 73, mayo-agosto. trad. Roberto J. Fuentes Rionda. México, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2011. pp. 249-264.
- BARTHES, Roland. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. trad. C. Fernández Medrano. Barcelona-México, Paidós, 1987.
- BILBIJA, Ksenija. “Libres por libros: editoriales cartoneras en América Latina” en *Libro mercado: literatura y neoliberalismo*. José Ramón Ruisánchez Serra (comp.). México, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2015, pp. 85-116.
- BUTLER, Judith. *El grito de Antígona*. trad. Esther Oliver. Barcelona, El Roure Editorial, 2001.
- *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social” en *Poder, derecho y clases sociales*. trad. cap. Ma. José Bernuz Benitez. España, Desclée De Brouwer, 2001. pp. 131-164.
- CADAHIA, María Luciana. “Dispositivos estéticos y formas sensible de la emancipación” en *Ideas y Valores*, 65, núm. 161. Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2016. pp. 267-285.
- CAVARERO, Adriana. *horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. trad. Saleta de Salvador Agra. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.
- CHARTIER, Roger. *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura, siglos XI-XVIII*. trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Katz, 2006.
- CHARTIER, Roger, et al. *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones con Roger Chartier*. México, Fondo de Cultura Económica, Espacios para la lectura, 2014.
- CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena. *Insistir en la política, Rancièrre y la revuelta de la estética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones

- Estéticas, 2018.
- Código Penal Federal de la República Mexicana, “De los Delitos en Materia de Derecho de Autor”, Tit. 26, art. 424, cap. III.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1987.
- CRUZ ARZABAL, Roberto. *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Tesis. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González de Sara Uribe*” en *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Mónica Quijano y Héctor Fernández Vizcarra (coords.) México, Facultad de Filosofía y Letras - Bonilla Artigas, 2015.
- DE CERTEAU. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. trad. Alejandro Pescador. México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1996.
- “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, filósofo*. trad. Alberto I. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1990. pp. 155-163.
- DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.
- ESTRADA MEDINA, Francisco. *Dimensión política de la estética citacionista en tres obras poéticas mexicanas del siglo XXI: Herbert, Fabre, Uribe*. Tesis. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2015.
- “Reimaginar la autoría: la desapropiación según Cristina Rivera Garza” en *Letras femeninas*, Vol. 42, núm. 2. Estados Unidos, University of Nebraska, 2016, pp. 27-34.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. trad. Alberto González Troyano. Argentina, Fábula Tusquets Editores, 2005.
- “¿Qué es un autor?” en *Littoral*, núm. 9. Trad. Corina Yturbe. París, junio, 1983.

- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GENETTE, Gerard. *Umbrales*. trad. Susana Lage. México D.F., Siglo XXI Editores, 2001.
- GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Argentina, Manantial, 1996.
- GUATTARI, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. trad. Florencia Gómez. Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.
- GUILLÉN, Alejandra, Mago Torres y Marcela Turati. “El país de las 2 mil fosas”, *A dónde van los desaparecidos*. 12 de Noviembre del 2018.
 «<https://adondevanlosdesaparecidos.org/2018/11/12/2-mil-fosas-en-mexico/>»,
 [13/11/2018].
- HEREDIA, Juan Manuel. “Dispositivos y/o Agenciamientos” en *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, núm. 1, vol. xix. Málaga, UMA Editorial, Universidad de Málaga, 2014. pp. 83-101.
- HOLMES, Brian. “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”, trad. Marcelo Expósito en *Brumaria*, núm. 7 (Arte, máquinas, trabajo inmaterial). Madrid, Brumaria, diciembre, 2006, pp. 145-167.
- “La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control”, trad. Marcelo Expósito en *Brumaria*, núm. 7 (Arte, máquinas, trabajo inmaterial). Madrid, Brumaria, diciembre, 2006, pp. 119-129.
- LAZZARATO, Mauricio. “El ‘pluralismo semiótico’ y el nuevo gobierno de los signos. Homenaje a Félix Guattari”. trad. Marcelo Expósito.
 «<http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es>» [25/02/19].
- LÓPEZ REYES, Jaime. “De la Comunalidad a la Desapropiación en *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza” en *Sincronía*, año xxii, núm. 73, Enero-Junio. México, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 131-142.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas posautónomas” en *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editores, 2011. pp. 149-156.
- “Sobre el plagio” en *Página 12*, Radar.

«<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3843-615-200705-27.html>», [25/07/2018].

MASTROGIOVANNI, Federico. *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. México, Debolsillo, 2016.

PINACCI, Rómulo E. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires, Losada, 2015.

PLACE, Vanessa y Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms*. Brooklyn N.Y., Ugly Duckling Presse, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. “1. Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética” en *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, et. al. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009. pp. 9-19.

——— “La estética como política” en *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Petrecca, Luda Vogelfang y Marcelo G. Burello. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011. pp. 27- 59.

RIVERA GARZA, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. México, Surplus Ediciones, 2015.

——— *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets Editores, 2013.

STEYERL, Hito. “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” en *Los condenados de la pantalla*. Trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Argentina, Caja Negra Editora, 2014.

SÓFOCLES. *Antígona*. Chile, Pehuén Editores, 2001.

URIBE, Sara. *Abroche su cinturón mientras esté sentado*. México, filodecaballos, 2017.

——— *Antígona González*. Oaxaca, Surplus Ediciones, 2014.

——— “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, núm. 7. Milán, Facultad de Estudios Humanísticos de la Universidad de Milán, 2017. pp. 45-58.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. “Dispositivos: historia e inmanencia (Consideraciones preliminares)” en *Estudios en gubernamentalidad. Ensayos sobre poder, vida, neoliberalismo*. Luna Follegati y Rodrigo Karmy (eds.). Santiago, Editorial Comunes,

2018.

«https://www.academia.edu/36802305/Dispositivos_historia_e_inmanencia_Consideraciones_preliminares_», [25/07/2018].

— “Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición. (Postulados para una geología general)”, *Heterografías de la violencia: Historia Nihilismo Destrucción*. Adrogé, Ediciones La Cebra, 2016. pp. 199-214.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

WU MING 1. “Copyright y maremoto” en Stallman, Richard *et al.* *Contra el copyright*. México D.F., Tumbona Ediciones, Colección Versus, 2008. pp. 23-32.

— “El copyleft explicado a los niños. Para desmontar algunos equívocos” en Stallman, Richard *et al.* *Contra el copyright*. México D.F., Tumbona Ediciones, Colección Versus, 2008. pp. 35-44.

YOUNG, Eugene B., Gary Genosko y Janell Watson. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London-New Delhi-New York-Sidney, Bloomsbury Philosophy Dictionaries, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimiento*. Trad. Raquel Vicedo. México, Editorial Sexto Piso, 2014.