

Antígona González de Sara Uribe: ¿Una novela corta en espiral?

Dra. Raquel Velasco

Instituto de Investigaciones Lingüístico - Literarias

En el capítulo “La construcción de la ‘*nouvelle*’ y de la novela”, en el volumen preparado por Tzvetan Todorov en torno a la teoría de la literatura de los formalistas rusos, Víctor Shklovski ya apuntaba el carácter indeterminado de la novela corta y las dificultades para definirla. En este sentido, acercarnos a *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, desde una lectura que propone analizar cómo “los motivos se acumulan en estratos sucesivos” (Shklovski, 127) en esta obra, conforme analiza el teórico en relación con la novela corta, sin duda no facilitará las tareas para dilucidar las cualidades de este género narrativo.

El propósito de estas páginas se complica aún más cuando nos asomamos a la fractalidad discursiva de *Antígona González*, la cual multiplica su transversalidad temática y formal, mediante un dinámico cruce de influencias y procedencias textuales que alientan su ritmo narrativo. Si bien Uribe describe su obra como “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (2012, 103), es evidente que para llevar a cabo el tejido fino de la trama, se activó un permanente ejercicio de intermedialidad, que amplía su cosmos de resonancia y la hace colindar con diversas manifestaciones literarias.

Desde este umbral, pretendo una relación comparatista con la novela corta, para ver de qué manera las características de este género pueden identificarse en *Antígona González* —estudiada hasta ahora como poesía expansiva o en su dimensión dramática— problematizando el funcionamiento suscitado entre distintos discursos artísticos,

periodísticos, mediáticos y de comunicación digital (Rajewsky, citado por González Aktories, Cruz Arzabal y García Walls), al interior de la obra.

En el ensayo “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, Sara Uribe cuenta cómo la noticia de los asesinatos en San Fernando, Tamaulipas, de 72 migrantes centroamericanos, ocurridos entre el 22 y 23 de agosto de 2010 por parte de Los Zetas, así como el posterior descubrimiento de la fosa en que fueron enterrados, suscitó en la escritora la necesidad de hacer algo respecto al problema de la desaparición en México y actuar frente a la tragedia social derivada de la multiplicación de sucesos violentos y necrológicos, desencadenados luego de que Felipe Calderón declarara su Guerra contra el narcotráfico en 2008. Así comienza a emerger la urgencia de nuestra autora por “nombrar las voces de las historias que ocurren en México. Es preciso dar cuenta y registrar, enunciar, construir una memoria y un imaginario no oficial de todo lo acaecido. Es preciso, en efecto, dolernos y condolernos” (2017, 46).

El pretexto para activar su respuesta literaria ante la contundencia del crimen y la impunidad, en un ambiente sin justicia para los dolientes, se presenta cuando Uribe recibe la propuesta de la actriz y directora tamaulipeca Sandra Muñoz, para que escribiera un monólogo, que ahondara “en la necesidad de recuperación del cuerpo perdido, del cuerpo ausente” (47). *Antígona González* nace como puesta en escena y fue estrenada el 29 de abril de 2012, por la compañía Atar, en el Espacio Cultural Metropolitano de Tampico, Tamaulipas. Pero desde entonces, su periplo textual no ha cesado.

Como puede inferirse, la obra de Uribe acude al mito de Sofócles y a muchas de las variaciones que la tragedia de Antígona ha experimentado. Por ejemplo, en un adenda incluida al final de su versión impresa, la autora apunta el vínculo con *Usted está aquí* de Bárbara Colio, así como la imbricación con otras Antígonas, como la de Judith Butler, María

Zambrano, Marguerite Yourcenar, Griselda Gambaro, Leopoldo Marechal y Carlos Eduardo Satizábal, además de su deuda con el estudio de Rómulo E. Pianacci sobre esta protagonista en el contexto latinoamericano. Dice nuestra autora: “El rumbo del proyecto escritural se apuntaló aún más cuando, a través de Nidia Cuan, [...] conocí el proyecto de conteo extraoficial de muertes violentas en el país que se realiza desde el blog y la cuenta de Twitter de *Menos días aquí*” (2017, 49). Es ante este cúmulo de voces cuando Uribe decide “intercalar, en lo que ya comenzaba a articularse como un hilo narrativo, tanto fragmentos de dicho correo, como algunas de las entradas. [...] Los tuits seleccionados ingresaron al texto como evocación del coro griego. La repetición de la tragedia una y otra vez en distintos escenarios. Una suerte de clamor, el llamado de los muertos a los vivos. Una suerte de altavoz intermitente que nos reitera la presencia de la ausencia” (49).

En estas intensiones discursivas, *Antígona González* exhibe una primera colindancia con la *nouvelle*. Si pensamos esta pieza en relación con la dimensión trágica de los correlatos que contiene, podemos observar cómo sus ejes mueven la trama a través de la duplicación narrativa, en varios planos que van desde lo argumentativo hasta lo formal. Tal disposición permite aproximarnos a la estructura de esta obra no sólo en función de la acumulación de estratos semánticos, sino a partir de una serie de Antígonas, las cuales, como ocurre en la novela corta, dan lugar a la presencia del hipercuento.

Según László Scholz, esta categoría relacionada por Ricardo Piglia con la naturaleza de la *nouvelle*, en tanto uno de sus elementos esenciales, debe “entenderse teóricamente no sólo como ‘un cuento contado muchas veces’ sino también [como] varios cuentos contados en instancias múltiples pero con el efecto de ser un solo cuento” (2014, 145). Lo anterior permite que la ambivalencia en relación con lo narrado una y otra vez genere una repetición

de motivos que acentúan la dimensión testimonial de un argumento, que el lector completa gracias a la acumulación de tramas que se condensan en una sola (Velasco, 2020).

En consecuencia, aparece otro elemento constitutivo de la novela corta: la vacilación narrativa, la cual surge en la mecánica que desata la dialogización en *Antígona González*, al impulsar la tensión interna y el significado profundo de sus imágenes, a través de las acciones reiterativas de una narradora que se desdobra continuamente en distintas voces, mediante un recurso que Laura Alicino denomina como “el expediente estético de la anáfora” (328), y cuya función es “hacernos reflexionar” sobre la condición de los desaparecidos y sus contradicciones jurídicas (328).

Como resultado, en *Antígona González* puede apreciarse un complejo proceso de hibridación inherente a la máquina comunicativa en que se convierte esta obra, en cuyo trazo resalta –como su propia autora apunta– “lo fragmentario y lo palimpséstico” (2017, 55), estrategias que permiten a Uribe crear “una Antígona que se pensase, que se leyese, textual y metatextualmente, a sí misma. Se trataba pues, de reescribir con, sobre, desde, lo ya escrito”. (55).

Roberto Cruz Arzabal, al hablar de la “estética de la desapropiación y del valor del archivo” en *Antígona González* (318), plantea que esta obra funciona como “dispositivo artístico que incide en las comunidades mediante su configuración y respuesta estética a la violencia, para poder enunciar de modo colectivo un fenómeno que las rebasa” (320), generando “el agenciamiento del duelo ante los desaparecidos” (323).

Tal andamiaje repercute también en la condesación conceptual y en el doble efecto de expansión-intensidad –evidente en esta obra de Uribe– sobre el que ha insistido Judith Lebowitz al hablar de la novela corta. Asimismo, la acumulación de voces en la resonancia de un personaje que es uno y a la vez representación de una colectividad condenada a la

ausencia o al silencio definitivo configurado como presencia inefable, vuelve lo callado parte del pulso narrativo que marca las sinestesias a las que suscita *Antígona González*, al constituirse como un archivo de voces que materializa el horror y conserva la memoria para emprender la reconstrucción histórica (Cruz Arzabal, 331). De esta manera se instalan las páginas iniciales de la obra. La primera habla de las intensiones de una pieza dramática que se representa como un monólogo, a través del cual la voz de Sandra Muñoz se suma a la de Sara Uribe para desatar la de muchas personas silenciadas, dando corporalidad a la esencia espectral de los desaparecidos y a la urgencia de encontrarlos para darles descanso, pero también para refractar polifónicamente la denuncia de eso que “que ocurre aquí” (2012, 12); mientras que, el segundo apartado de *Antígona González* enlista aquello que será fundamental en el proceso de escritura:

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

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

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.

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

Nombrar, buscar, contar, hacer presentes los cuerpos perdidos, sentirlos por igual como propios, volverlos texto, memoria, permanencia de una llaga abierta. A la par de la enumeración secuencial de esta declaración de principios, la concatenación de imágenes en *Antígona González* se sostiene en la entidad filosófica del fragmento, esa instancia percibida por Jacques Rancière como teleología de la continuidad, en tanto se halla situada “entre una poesía inmanente del mundo y una poesía extraída de la subjetividad” (2009, 80). La imagen

transita a través del fragmento, de un eje de interpretación a otro, completando lo contado con los silencios dispuestos, potenciando lo no dicho con el efecto narrativo de lo denunciado y en las constelaciones dialógicas de ese yo enunciativo que conlleva la existencia tácita de un nosotros.

Como afirma Rancière, el fragmento muestra cómo una fracción de sentido puede convertirse en la representación de una totalidad y viceversa, haciendo patente la parte invisible que se ha vuelto sensible. En este sentido, el fragmento “es símbolo: trozo cualquiera y microcosmos de un mundo. Es libre fabricación de la imaginación y es forma viva transportada en el movimiento de las formas de la vida [...] Y si la literatura proviene de allí, es por la escisión de lo que pretendía reunir” (82-83).

Precisamente partiendo de esta línea de comprensión, cada fragmento en el contexto de *Antígona González* actúa como un microrelato, cuyas secuencias metaliterarias van dejando una estela lúgubre conformada por las marcas oscuras del devenir simbólico de las distintas Antígonas que proyectan la tridimensionalidad del problema de la desaparición en México. Se trata de sombras escriturales que deambulan por la obra concatenando la incertidumbre mediante la acción compartida de la enunciación y sus silencios, así como del vacío que se gesta en sus intersticios. Es así como el fragmento genera su propia significación textual introduciendo al lenguaje en otro estrato de comprensión, en el cual el efecto del vacío cobra relevancia (Velasco, 2020). Cito *in extenso* a Rancière:

[...] la voluntad de identificar la obra con el movimiento cósmico del espíritu es trastornada por la materia ficcional, figurada, verbal, que está llamada a realizarla. El autor lanza sus símbolos hacia el gran mar original de los mitos, pero la obra, por su propia lógica, va en sentido contrario. Retrotrae al juego del lenguaje el haz de símbolos que se encaminaban hacia ese mar original. Los convierte en una serie metafórica, una construcción de imágenes verbales que se opone al lenguaje de la ‘vida’. La lógica de obra retrotrae todo símbolo a su valor de tropo. Y obliga a cambiar la interpretación del tropo. Si este ya no es una ilustración del pensamiento, a la manera clásica, tampoco es el modo originario del lenguaje y del

pensamiento como lo concebía Vico. ‘La tarea del bardo no consistía en transmitir una idea determinada por medio de palabras sino en alinear una serie de sonidos que guardaban cierta relación entre sí, relación a la que se denominaba forma’. El desvío del lenguaje con respecto a sí mismo no radica en su doble fondo, sino en la redistribución de sus elementos. Lo que produce es una forma, una manera insólita de hablar que desplaza los atributos de la significación, retrasa o acelera el movimiento del sentido. Es una secuencia del lenguaje que se da a ver como tal (198).

Para conseguir la explosión simbólica del fragmento, como dice Alicino –remitiéndose a Levi-Strauss (1955)– eso que se “llama la repetición del mito [...] en el contexto particular y doloroso de *Antígona González*, crea una espiral de violencia sin fin que nos regala un texto lleno de preguntas a las que no hay respuesta” (329); espiral que dada la composición por estratos de sentido, da la pauta para hablar de esta obra de Sara Uribe desde las claves interpretativas de la novela corta, donde la intermedialidad aparece representada en la curaduría, como explica Cruz Arzabal, de esa serie de instancias discursivas que se integran a la enunciación colectiva sin distinciones autorales (2015: 323).

Tal espiral se traduce también en cierta desterritorialización de la puntuación, como representación del infinito, pues además de de que la recuperación formal del fragmento pone en escena al cuerpo roto (Diéguez, 2012), el uso tradicional del signo de los dos puntos es subvertido por Uribe. No son usados para avisar que a continuación estaremos frente a una explicación o una cita textual; su empleo al inicio de la frase resalta la falta de información (Zamudio Rodríguez, 2014; Bolte, 2017), aspecto inherente a la búsqueda de desaparecidos que queda expresado gráficamente de esta manera; sin embargo, esta transición gramatical a su vez permite destruir la delimitación textual y descomponerla en fracciones (Alicino, 2020). Así, los dos puntos al inicio de los párrafos convocan, por un lado, las referencias textuales que preceden la escritura de *Antígona González* y que se vuelven parte de su cuerpo, al ser recuperadas –a su vez– al interior de unos amplios corchetes que dan cabida a blancos en la página, que enfatizan el vacío y el silencio, abriendo marcos semejantes a los que hace

alusión Sklovski al reflexionar sobre la forma de la novela corta; mientras que, por otro lado, los dos puntos refieren lo que continúa cíclicamente, provocando la impresión de estar ante una obra imposible de concluirse, cuya escritura permanece siendo progresiva: “: Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece” (2012: 45), sentencia Uribe.

Como afirma Rancière, gracias a la condición inacabada y destotalizadora del fragmento, “toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis. Desde un punto de vista filosófico, es la figura finita de un proceso infinito; desde un punto de vista poético, es la nueva unidad expresiva que reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación” (80).

Si seguimos algunas de las huellas formales de *Antígona González* coincidentes con la novela corta, como la duplicación de instancias discursivas, la densidad narrativa producida por la acumulación de voces y su contrapeso en el vacío gráfico y –valga la paradoja– la representación sonora del silencio, así como la presencia del hipercuento a partir de las refiguraciones del mito y los tránsitos que ha experimentado la figura de Antígona, como sustrato central de una narración que se desdobra constantemente en la dispersión de voces, podemos vislumbrar también cómo el espacio narrativo es habitado por algunos fantasmas rulfianos a los que Uribe hace un guiño cuando escribe: “Vine a San Fernando a buscarte, Tadeo. Vine a ver si alguno de estos cuerpo es tuyo” (2012: 69).

Paralelamente, la vacilación textual que da cabida a la incertidumbre como rasgo distintivo de la novela corta se acentúa en esa espiral de sentido que además de acumular estratos sucesivos, en *Antígona González* potencia el nivel simbólico del fragmento desde su forma inacabada, para convocar la acción social del lector, el cual será responsable de completar los silencios de la obra y combatirlos en su propio trabajo de escritura, si responde al llamado de Uribe, quien conmina a actuar para no desaparecer. Ella apunta: “Todos aquí

iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno” (2012, 45). Quizá por ello, nuestra autora cierra esta pieza conceptual, que he pretendido leer como una novela corta dispuesta en espiral, persuadiendo la compasión del lector y su involucramiento en esta tragedia colectiva al preguntar: ¿Me ayudarás a levantar el cadáver? (2012: 101).

Bibliografía

- Alicino, L. (2020). “El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en *Antígona González de Sara Uribe*”. *Rassegna iberistica*, 43 (114), pp. 321-340. DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/005
- Bolte, R. (2017). “Voces en *off*: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe”. *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 7 (2017), pp. 59-79. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
- Cruz Arzabal, R. (2015). “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González de Sara Uribe*”. Quijano, M.; Vizcarra, H.F. (eds), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, pp. 315-35.
- Diéguez, I. (2012). “El cuerpo roto/Alegorías de lo informe”. *Revista do Lume*, (2), 2 (noviembre 2012), pp. 1-15. <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/131>
- González Aktories, S., Cruz Arzabal, R., García Walls, M., (eds). (2021). Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*.

Trad. de Cecilia González. Eterna Cadencia.

Scholz, L. (2014). “Piglia, Bolaño, el hipercuento”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord).

Una selva tan infinita. La novela corta en México (1892-2014). México: unam /

Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 143-168.

Shklovski, V. (1978). “La construcción de la *nouvelle* y de la novela”, en Tzvetan Todorov.

Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI, pp. 127-146.

Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca: Sur +.

_____. (2017). “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”. *Tintas. Quaderni di*

Letterature Iberiche e Iberoamericane, 7 (2017), pp. 45-58.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Velasco, R. *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*.

Xalapa: Universidad Veracruzana.

Zamudio Rodríguez, L. (2014). “El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe”,

Romance Notes, pp. 35-43.