

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Reconstrucciones contra el olvido**

**La desaparición del cuerpo como lugar de la política y la poesía en contextos de violencia, a partir del análisis del poemario *Antígona* González de Sara Uribe**

Eduardo Sebastián Almendáriz Enríquez

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2025





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Sebastián Almendáriz, autor de la tesis intitulada “Reconstrucciones contra el olvido: La desaparición del cuerpo como lugar de la política y la poesía en contextos de violencia, a partir del análisis del poemario *Antígona González*” de Sara Uribe” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

09 de abril de 2025

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

Esta investigación analiza cómo la escritura puede recuperar simbólicamente la materialidad de los desaparecidos, tomando como eje el poemario *Antígona González* de Sara Uribe. A través de una estructura fragmentaria, la obra reúne voces, testimonios y registros mediáticos para reconstruir la ausencia de Tadeo, convirtiendo su búsqueda en un acto de resistencia. La protagonista no encuentra el cuerpo de su hermano en un solo lugar, sino en los rastros que la violencia deja en la sociedad, en otros desaparecidos y en la memoria colectiva.

El texto no solo denuncia, sino que también materializa a los ausentes a través de la palabra. La escritura de Uribe desarma las formas tradicionales de narrar, permitiendo que los desaparecidos sigan existiendo en el lenguaje. Al igual que la Antígona clásica buscaba los restos de su hermano, esta Antígona contemporánea reconstruye su memoria con fragmentos dispersos, desafiando el silencio y la impunidad.

En *Antígona González* se muestra cómo el miedo, en tanto elemento inmovilizante, logra normalizar la violencia y las desapariciones, restándole importancia frente a otras problemáticas, que el discurso oficial prioriza. Esto termina por convertir a la sociedad en cómplice, pues muchos prefieren callar antes que enfrentar la realidad de la desaparición. Sin embargo, el poemario se opone a ese silencio, otorgando espacio a quienes buscan justicia. En lugar de aceptar la ausencia como definitiva, la escritura la transforma en una presencia que persiste y exige ser reconocida.

De este modo, la literatura se convierte en un territorio de resistencia. Frente a un sistema que borra cuerpos y elimina rastros, la palabra se vuelve un refugio donde los desaparecidos siguen presentes. La escritura de Uribe no solo recuerda, sino que también repara, demostrando que la memoria puede habitar el lenguaje y devolver, de alguna manera, lo que la violencia ha intentado arrebatar.

Palabras clave: desaparecidos, narrativa, poemario, refugio, territorio de resistencia



A Manu... que mañana tu fuego pueda iluminar y dar calor a un mundo más justo.



## Agradecimientos

Gracias, en particular, a mi hermoso ayllu chiquita, a mi amada Dani, gracias por el amor, el aguante, el sacrificio en el trabajo y la casita en estos meses. Gracias por todo corazón, por el apoyo y hasta los enojos. Lo logramos después de 5 años, ¡lo logramos amor!

Gracias a todos y todas quienes fueron la red de apoyo, de una u otra forma, para que yo acabe esta investigación, sin ustedes esto sería interminable, por eso pay de corazón a ustedes en general, mi ayllu extendida.

Gracias a la Cris, por enseñarme este poema y sobre todo por enseñarme que, desde la palabra, y la acción, aún se puede, aún vale la pena luchar contra el poder, ese que despoja, discrimina, mata y olvida.

Gracias al Santi por la paciencia, el apoyo y la apertura en este trabajo, porque a pesar de lo corto de los plazos siempre me ayudaste a trabajar meticulosamente, no lo hubiese logrado sin tu ayuda.

Gracias a todos y todas quienes han trabajado, llorado, reído y sostenido la memoria de los desaparecidos. A don Pedro José Restrepo y Luz Elena Arismendi, que hayan podido reunirse con Santiago y Andrés y disfrutar de la felicidad que el Estado asesino les arrebató. A Luis Arroyo, Katty Bustos, Elizabeth Lajones y la *madre de Nehemías*. Que la memoria de Ismael, Josué, Nehemías y Steven sea por siempre una espina punzante en la memoria colectiva y quienes ostentan el poder asesino paguen cada una de sus culpas algún día. A todos los familiares de desaparecidos, porque la memoria de sus familiares nunca debe ser olvidada.

Gracias a quienes construyen el mundo y las ideas. Porque esto no es mío, es una creación colectiva, comunitaria y horizontal. Yupaychani.



## Tabla de contenidos

Figuras .....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Conjugación del dolor de la ausencia .....	21
1.    Escribir sobre el dolor .....	21
2.    Gobernar (siempre hoy) sobre cadáveres .....	27
3.    Desmembrar y repartir la memoria.....	41
Capítulo segundo: El desapropiaciónismo como manifiesto político en la labor escritural: Des-apropiarnos para sentir. ....	51
Conclusiones.....	73
Obras citadas.....	77



## Figuras

Figura 1. Mapa de hallazgos de fosas clandestinas en México.....	29
Figura 2. Exposición en el Museo de arte. Ciudad de México .....	44
Figura 3. Pañuelos bordados con los nombres de personas desaparecidas. Parte de una activación organizada por el colectivo Bordando por la Paz.....	44
Figura 4. Pañuelos bordados con los nombres de personas desaparecidas, parte de una activación organizada por el colectivo Bordando por la Paz.....	45



## Introducción

La presente investigación parte de una inquietud esencial, comprender cómo la literatura, particularmente la poesía, se alimenta de la realidad y logra incidir en ella. La poesía, lejos de ser un acto aislado o un ejercicio de contemplación estética, está profundamente entrelazada con los acontecimientos históricos, sociales y políticos de su tiempo. Esta relación no se limita a lo temático, por el contrario, alcanza también las estructuras, los ritmos, las técnicas y las formas en que se escribe. En este contexto, el propósito de este estudio es observar cómo la poesía escrita en contextos marcados por la violencia, las desapariciones forzadas y el dolor colectivo no solo representa estos fenómenos, sino que es, en sí misma, una forma de acción política y de intervención en el mundo.

Este interés por la poesía, surge no solo desde lo literario, sino desde una inquietud más amplia: la necesidad de comprender una realidad social específica, la desaparición forzada, la violencia institucional, el abandono estatal, a través de una forma de expresión que nace dentro de esa misma sociedad. No se trata, por tanto, de una mirada externa que observa desde la distancia, sino de un intento por leer los signos del dolor social allí donde han sido puestos por quienes lo experimentan. La poesía, en este sentido, es tanto documento como gesto, tanto lenguaje como herida.

La intención de este trabajo, no es realizar una lectura exhaustiva o puramente formal del poemario Antígona González, sino pensar cómo ciertas escrituras poéticas funcionan como formas de elaboración simbólica del trauma. Es decir, cómo un poema, atravesado por el contexto político que lo produce, puede llegar a ser un espacio de representación para experiencias que escapan al lenguaje ordinario. La poesía no ilustra la realidad: la encarna, la tensiona, la transforma. Y al hacerlo, también se convierte en un vehículo para pensar políticamente lo que parece indecible.

Me interesa observar, cómo los fragmentos de la violencia, la desaparición de cuerpos, la pérdida de la voz, el silencio institucional. Se reconfiguran en el poema como formas de sentido. El poema no ofrece una respuesta, pero sí una forma de sostener la pregunta. Una escritura que toma materiales concretos de un momento histórico determinado y los convierte en una textura que puede ser leída, sentida y pensada también desde otros contextos. Así, lo que fue escrito en Tamaulipas puede resonar en Bogotá, en Quito, en Ayacucho: lugares donde también se busca entre los muertos,

donde también se escribe desde la ausencia.

Esta posibilidad de traslado, de eco, convierte a la poesía en un lenguaje que rebasa su propio contexto sin dejar de ser fiel a él. La literatura, en estos casos, no es solo una forma de representación, sino una forma de circulación de la experiencia.

Nos enfrentamos a un presente en el que fenómenos como la violencia institucional, las desapariciones y el abandono estatal modifican radicalmente nuestras formas de mirar y entender la vida. Estos acontecimientos no solo dejan marcas visibles en los cuerpos o en los territorios, sino también en el lenguaje. La poesía, entendida como un lenguaje que resiste la simplificación, encuentra en estas condiciones un campo de batalla. Por eso esta investigación es importante, porque indaga en una literatura que no solo testimonia los hechos, sino que se deja atravesar por ellos, que cambia en su fondo y en su forma, que se desestructura y se recompone para dar cuenta de aquello que parece inenarrable. La poesía, en este sentido, no puede ser solamente una espectadora pasiva. Tiene que involucrarse con la realidad, transformarse en ella, y a su vez, transformarla.

El objetivo general de esta investigación es analizar cómo la violencia y las desapariciones modifican la forma en que se escribe poesía. Se parte de la idea de que estos fenómenos no solo inciden en los contenidos de los textos, sino también en sus dispositivos formales, en sus técnicas de enunciación, en sus estructuras narrativas y en sus propuestas estéticas. Esta perspectiva permite reconocer al ejercicio de escritura poética como un acto simbólico, y profundamente político, capaz de nombrar lo inenarrable y de sostener, desde la palabra, aquello que se intenta borrar. A partir de esta premisa, se proponen tres objetivos específicos que orientan el desarrollo del estudio.

El primero de ellos consiste en entender cómo el poemario analizado logra tomar fragmentos de la realidad, trabajar con ellos y generar una materialidad del cuerpo desaparecido. La escritura se convierte así en un espacio de reconstrucción simbólica, en una forma de devolverle cuerpo a lo que fue arrancado del mundo visible. El segundo objetivo es examinar cómo el texto trabaja con la memoria no solo para recordar a los desaparecidos, sino para crear un presente, una acción viva, un lugar de enunciación que activa demandas, cuestionamientos y formas de justicia. Finalmente, el tercer objetivo se enfoca en analizar cómo las técnicas escriturales empleadas por la autora son, en sí mismas, un manifiesto político de protesta frente al poder, y cómo su aplicación refuerza aún más el carácter político de la obra. No se trata solo de qué se dice, sino de cómo se dice. En esa tensión entre fondo y forma, se configura una escritura que asume su

dimensión ética y política.

Este trabajo se inscribe en el paradigma teórico del análisis del discurso. Desde esta perspectiva, el lenguaje no es una representación neutra de la realidad, sino una práctica social que produce sentido y genera efectos y afectos en cada sujeto. El discurso no solo nombra el mundo, sino que lo construye, lo ordena, lo disputa. Esta concepción permite abordar el texto poético como un espacio de conflicto, donde se cruzan diversas fuerzas, el dolor, la memoria, el poder, la resistencia. El análisis del discurso proporciona herramientas para comprender cómo las elecciones lingüísticas, los modos de organización textual, las voces que circulan en el texto y los silencios que lo habitan son parte de una estrategia que configura lo político en la literatura. En este marco, la poesía es entendida como una forma de intervención crítica, como una práctica que pone en tensión las narrativas oficiales y que crea otros modos de ver y de decir.

El primer capítulo se centra en la relación entre la escritura y la realidad. Se parte de una reflexión sobre los límites entre ficción y no ficción, y se plantea que el poemario opera como un texto híbrido que se alimenta de ambas dimensiones. Se contextualiza la violencia en México durante el periodo de la “guerra contra el narco”, reconociendo que este momento histórico marcó profundamente el tejido social, institucional y simbólico del país. La escritura poética, en este contexto, aparece como un intento de responder a una realidad desgarradora. El texto trabaja con archivos, legales, médicos, policiales, que provienen tanto de la ficción como de la no ficción. Este uso de archivos no es meramente decorativo ni documental, sino que cumple una función performativa, en el acto de traer al presente esos documentos, el texto reactiva una memoria que interpela, que incomoda, que exige. En esta operación, el poemario se sitúa en la frontera entre un texto de no ficción que asume el archivo como parte de su estructura formal y política y una obra ficcional poética en su forma. Este trabajo entre ficción y archivo le va a dar profundidad a la obra, porque cuando la violencia borra cuerpos, nombres y relatos, la palabra inventada se vuelve una forma de memoria. Al narrar lo que se intentó callar, la ficción restituye lugares a quienes fueron arrancados de la historia oficial. No reemplaza el dato, pero sostiene el duelo y resguarda la dignidad de las ausencias. Así, en contextos de violencia, imaginar es también un acto político: permite que lo perdido siga habitando el mundo desde otra orilla. La poesía, así, se transforma en un dispositivo de restitución simbólica. Cabe resaltar La memoria no es aquí una mirada nostálgica hacia el pasado, sino una práctica activa de construcción del presente.

El segundo capítulo se enfoca en el análisis del desapropiaciónismo como técnica

escritural. Esta técnica, que consiste en reutilizar materiales preexistentes, textos legales, informes médicos, declaraciones judiciales, noticias periodísticas, y reorganizarlos en nuevas estructuras poéticas, constituye una forma de intervención política. El desapropiacionismo desestabiliza las jerarquías del lenguaje, rompe con la autoridad de los discursos oficiales y propone una escritura desde la desobediencia. Lo hace al tomar fragmentos ajenos, textos periodísticos, declaraciones oficiales, testimonios reales, informes institucionales, y reubicarlos dentro del tejido poético, sin ocultar su procedencia ni aspirar a una voz unificada. Esta práctica subvierte las nociones tradicionales de autoría, originalidad y propiedad del discurso, desmantelando el poder que ciertos lenguajes hegemónicos tienen sobre el relato de la realidad. En lugar de construir un discurso nuevo desde cero, el desapropiacionismo recompone lo ya dicho, pero desde otro lugar. La escritura se convierte así en una operación de montaje y relectura que desobedece las formas autorizadas de narrar el dolor, y en su lugar, crea un espacio en el que las voces marginales, rotas o silenciadas puedan reconfigurarse y decir, aunque sea desde la fisura. La autora del poemario utiliza esta técnica para cuestionar el lenguaje institucional del Estado, su frialdad, su violencia burocrática, su capacidad de invisibilizar. Al reapropiarse de ese lenguaje y transformarlo, el texto lo convierte en una herramienta de denuncia. En este capítulo se muestra cómo la forma del poema, su fragmentación, su montaje, su ritmo cortado, es en sí misma una crítica a la lógica estatal de desaparición y olvido. La poesía, entonces, no solo enuncia una queja, actúa. El gesto escritural es político porque se inscribe en una disputa por la palabra, por el sentido, por la memoria.

Entre los hallazgos más relevantes de esta investigación se encuentra la confirmación de que la literatura puede tener una incidencia real en la configuración de la memoria social. El texto poético se convierte en un espacio de construcción colectiva. La escritura no solo representa la violencia, sino que la confronta. En su forma misma, la poesía actúa como un gesto de resistencia, como una manera de decir esto ocurrió frente a las narrativas que intentan borrar. Esta resistencia no se da únicamente en lo que se enuncia, sino en cómo se organiza el lenguaje, cómo se monta la voz, cómo se seleccionan los documentos, cómo se arma el cuerpo textual.

Otro hallazgo importante es que el trabajo simultáneo con fondo y forma resulta fundamental al momento de producir textos que puedan incidir en la realidad. En este sentido, el poema analizado no es solo un espacio de enunciación, sino un objeto político en sí mismo. Es decir, no se limita a ser un vehículo para expresar una voz o relatar una

ausencia, sino que su propia existencia se convierte en un acto de intervención en el orden social y simbólico. Entendemos como objeto político aquello que, por su capacidad de afectar, de disputar sentidos y de señalar lo que el poder intenta invisibilizar, trasciende su función estética o comunicativa para instalarse en el terreno de lo colectivo. Así, este poema no solo nombra, sino que resiste, propone memoria y transforma la palabra en un gesto que incomoda, interpela y sostiene lo que otros quisieron borrar. La incorporación de archivos legales, médicos y policiales, así como el uso de documentos tanto de ficción como de no ficción, produce una materialidad textual que desafía los límites del género poético tradicional. Este gesto es también un acto de protesta. El poema no se limita a hablar sobre la desaparición, la encarna, la atraviesa, la denuncia. Citar documentos oficiales, reproducir informes clínicos, traer al texto testimonios de familiares o fragmentos de expedientes judiciales no es solo una estrategia formal, sino una declaración política. Es una forma de disputar el relato, de desafiar el silencio, de interrumpir el olvido.

En consecuencia, esta investigación sostiene que la reconstrucción de la memoria fragmentada es una necesidad fundamental en contextos atravesados por la violencia y la desaparición. Dicha reconstrucción no puede aspirar a la completitud, sino que se manifiesta como un proceso fragmentario, simbólico y político. El poema, en este marco, actúa como un espacio donde se reúnen los restos, donde se intenta recuperar lo perdido a través del lenguaje. La figura de Antígona puede ser entendida como una referencia simbólica que permite articular esta necesidad de memoria y justicia. Antígona representa la insistencia en enterrar a los muertos, en darles un lugar, en recuperar su dignidad a través del acto simbólico y político de la palabra. Este gesto se convierte en un modelo para pensar la escritura poética como acto de resistencia frente al silencio impuesto por el poder.

Por tanto, se concluye que la poesía, tal como se manifiesta en el corpus analizado, representa una herramienta significativa para la reconstrucción simbólica de la memoria y para la denuncia de las injusticias. Su capacidad de integrar archivos, de reformular discursos institucionales y de organizar la experiencia colectiva desde una estética política le otorga un lugar relevante dentro de las prácticas de resistencia contemporáneas. En este sentido, el texto poético no solo constituye una expresión estética, sino también un medio que articula discursos sociales y políticos. La poesía puede así ser entendida como un componente más dentro de los procesos de elaboración de la memoria histórica, de la demanda de justicia y de la reflexión ética sobre el presente.



## Capítulo primero

### Conjugar el dolor de la ausencia

En este capítulo analizaré en primera instancia la importancia de la labor escritural como generadora de discursividad política y como documento de reclamo y protesta frente a las desapariciones forzadas en México y cómo, mediante la obra analizada, se activan diferentes formas de entender la violencia. En un segundo momento analizo el contexto histórico social de la violencia mexicana, de donde surge la necesidad de generar esta obra. Finalmente reflexiono acerca de la memoria y cómo esta obra trabaja con ella, como una forma de *generar presente*, trascendiendo del recuerdo hacia una acción real.

#### 1. Escribir sobre el dolor

Sentarme, acomodar la silla, prender el computador, abrir los archivos guardados, sostener la mirada en una pantalla y empezar a escribir de la muerte y el dolor en formato académico. Con la distancia de quien observa un fenómeno lejano, ajeno, algo extraño a mí mismo. Un conjunto de citas, textos, cifras y artículos, vacíos de todo llanto y ausencia. Escribir desde la aparente seguridad de la teoría, para tratar de darle orden a un mundo que no da explicaciones, disculpas ni justifica las desgracias.

Y, sin embargo, el dolor se manifiesta de a poco mientras avanzo en la lectura y el análisis. Las palabras parecen cobrar vida, cuando leo “*necropolítica*”, guerra contra el “narco”, “desaparición forzada”, “falso positivo” y “*dolor*”. Cuando se mencionan relatos de desapariciones y fosas comunes, las palabras ya no parecen tan lejanas. Porque el llanto de una madre/padre/hermana/abuelo en Aguas Calientes, Tamaulipas, Arauca, Antioquia, Esmeraldas, Quito o Guayaquil, suena igual de doloroso.

Doloroso como imaginar el terrible sufrimiento de los padres que vieron por última vez a sus hijos yendo a jugar fútbol y horas después se enteraron de que fueron interceptados por las fuerzas represivas del Estado, en el contexto de una supuesta guerra contra el narco. Que fueron torturados, mutilados, asesinados y desaparecidos por ser pobres, ser negros, ser niños. El dolor de saber que no queda ni el recuerdo de esos niños, porque el Estado se ha encargado de construir una narrativa propia, para justificar sus acciones, y los niños que los medios y las redes sociales muestran, no son sus niños, nunca

fueron, nunca más volverán a ser.

No puedo, no quiero ni siquiera imaginar, recibir una llamada, días después, para reconocer los fragmentos rotos que deja la violencia. Mirar los trozos incompletos, que nadie más que una madre y un padre pueden reconocer, por el pequeño lunar, por la manchita de nacimiento, por la cicatriz que le quedó cuando aprendió a andar en bicicleta. Reconocer que en esos fragmentos está la vida y el futuro, reconocer que el dolor nunca va a curar, que ahora es parte de ti, que es parte de todos, como sociedad. Que ese dolor nos va a acompañar por siempre, nos debe acompañar por siempre, para no olvidar el verdadero significado de la palabra dolor, para darle sentido a cualquier texto que se escriba al respecto.

Para que alguien como yo, sentado frente a un computador, semanas después de todo esto, se atreva a escribir una tesis, pensada hace varios años, pero sentida hoy, acerca de un poemario que relata exactamente eso, el dolor de la pérdida, de la ausencia, el dolor que transmuta en palabras, cuando las palabras no bastan, cuando el nombrar no basta, cuando el recuerdo no busca reparar algo que no puede ser reparado, una herida eterna, sino que trata de hacer presente, traer al presente un cuerpo que nunca más se vuelve a ver, trata de evidenciar una violencia estructural siempre presente, un eterno ahora del dolor.

En este ejercicio de traducir la vastedad de un sentimiento a las limitaciones del lenguaje, tomo como caso de análisis (teniendo en cuenta lo conflictivo de esto, porque finalmente estoy trabajando sobre varios testimonios de dolor y ausencias, que estoy convencido, no pueden quedarse como casos de estudio) el poemario *Antígona González* de la mexicana Sara Uribe. Poemario publicado en 2012, como encargo para la obra de teatro del mismo nombre, dirigida por Sandra Muñoz y Marcial Salinas en Tamaulipas, que actualmente se ha convertido en un manifiesto político en favor de la memoria de los desaparecidos por la violencia de todos los tipos. Como un recordatorio de que un cuerpo desaparecido es una profunda herida en el cuerpo social que no podemos olvidar. Un recordatorio de que la literatura trasciende la ficción porque nombra lo que ha sido borrado, sostiene lo que el poder pretende silenciar y convierte el lenguaje en un acto de presencia donde hay ausencia, en un gesto de memoria donde hay vacío. y ciertas obras “reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes” (Ludmer 2010, 151).

Este trabajo se sumerge en el análisis de la obra *Antígona González* como una pieza literaria que trasciende las fronteras del tiempo, el espacio y la historia. Al leerla,

me enfrento a una escritura que reescribe un mito clásico, lo recontextualiza y lo adapta a una realidad contemporánea plagada de incertidumbres, injusticias y silencios impuestos. Históricamente, Antígona ha sido un símbolo de resistencia frente al poder. La figura que desafía la ley impuesta para honrar a sus muertos, que decide nombrar y sepultar lo que el Estado pretende borrar. Esa potencia simbólica ha atravesado siglos como una imagen de desobediencia ética, de lealtad a los vínculos afectivos por encima de las órdenes del gobierno.

En *Antígona González*, Sara Uribe traslada esa fuerza mítica al México actual, donde la búsqueda de los cuerpos se convierte en un acto político y de memoria. La autora no solo adapta la tragedia clásica, sino que amplía su sentido: ya no es solo la hermana que exige enterrar a su hermano, sino miles de voces que nombran a los desaparecidos por una violencia estructural. El texto desborda su contexto inmediato y permite pensar en las ausencias provocadas por cualquier poder que administra la muerte y silencia los nombres.

Lo fascinante de la obra de Sara Uribe no radica únicamente en su habilidad para adaptar el mito, sino en cómo su escritura logra trasladar a Antígona del terreno mítico a un contexto tan cercano a nuestras vidas cotidianas, desde lo particular hasta lo colectivo. En su versión de Antígona, ella utiliza el *desapropiaciónismo*, una técnica literaria que despoja a los mitos y las historias de su carga original para darles una nueva vida, para crear una conexión con el presente, para traducirlas a los desafíos, sufrimientos y luchas del ahora. Uribe no solo reescribe el mito, sino que rescribe el dolor y la desesperanza, el rencor, el vacío de aquellos que buscan justicia sin obtener respuesta, como Uribe destaca en su texto:

¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?  
 : ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?  
 No quería ser una Antígona pero me tocó. (Uribe 2012, 15)

La potencia discursiva de *Antígona González* es innegable. Cada palabra de Uribe clava en la piel del lector la certeza de que la lucha de Antígona no es solo la lucha de una mujer frente a un tirano, sino la de todos aquellos que enfrentan la desaparición, la impunidad, la violencia institucionalizada y contra la cual luchan los familiares de los desaparecidos:

Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo  
que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible  
para este corazón.  
Para ninguno. (Uribe 2012, 24)

Esta obra, como muchas otras obras contemporáneas, refleja la tragedia de una sociedad que no ha logrado sanar sus heridas, que aún arrastra el peso de un pasado sin resolver, y en donde las desapariciones forzadas se han vuelto una constante, una pesadilla recurrente que no termina de despertar.

En muchos países, como el mío, Ecuador, las problemáticas que Uribe aborda en su obra siguen siendo tan vigentes como hace décadas. Las desapariciones forzadas, el abuso del poder, la indiferencia de un Estado que se niega a escuchar a los pueblos, se siguen replicando hoy en día. Las voces de aquellos que buscan justicia siguen silenciadas, y las familias que claman por respuestas continúan viviendo en la sombra de un Estado que se escuda en la burocracia del dolor. El texto de Uribe, con su capacidad de atravesar fronteras, nos llega en el momento preciso para recordar que estas luchas no tienen dueños, no tienen fronteras, y que las heridas de una sociedad no se cierran fácilmente.

En este trabajo exploraré cómo, en *Antígona González*, Sara Uribe utiliza la reescritura y la adaptación para dar voz a aquellos que aún no han sido escuchados. Analizaré cómo la autora ha logrado convertir a Antígona en un símbolo de resistencia que no solo pertenece a su contexto, sino que se extiende a otras realidades latinoamericanas, cargado de vigencia en una época marcada por la impunidad y la indiferencia frente a la tragedia humana. Al hacerlo, no solo analizaremos la obra de Uribe, sino que revisaremos el poder de la literatura para transformar, para recordar, para darle forma a lo que parece irreparable.

En primera instancia, creo importante describir a la autora. Sara Uribe nació en 1978 en Querétaro, México. Es una poeta, escritora y traductora mexicana reconocida por su contribución al panorama literario contemporáneo, y particularmente por su obra *Antígona González*, con una temática relacionada con la violencia, la memoria, la desaparición forzada y la justicia social en México. Creció en el Estado de Tamaulipas, una región marcada por la violencia asociada al narcotráfico y la militarización, lo que influye profundamente en su obra.

Uribe ha publicado otros libros de poesía, entre los que destacan *Nunca quise detener el tiempo* (2007), *Miedo de ser escarcha* (2018), *Un montón de escritura para*

*nada* (2019), Rosario Castellanos. *Materia que arde* (2023). Su escritura se caracteriza por la experimentación formal, la intertextualidad y el uso de voces colectivas que dialogan con relatos íntimos.

La obra de Uribe ha sido traducida a diversos idiomas y forma parte de antologías nacionales e internacionales. Su obra *Antígona González* tiene especial relevancia en el contexto de la violencia mexicana, ya que da voz a las víctimas de la violencia y a quienes luchan por la memoria y la justicia. Con esta obra Uribe se posicionó como una de las figuras más relevantes de la poesía mexicana contemporánea, ya que *Antígona González* destaca no solo por la potencia de su contenido, sino también por su capacidad de resignificar la poesía como herramienta de resistencia.

El poemario *Antígona González* cuenta la desesperación de Antígona por encontrar a su hermano Tadeo, quien desaparece un día sin dejar rastro, en la ciudad de Tamaulipas, con el contexto de la violencia mexicana de por medio. A pesar de la clara sospecha de una desaparición forzosa, la familia de Tadeo prefiere no realizar la denuncia, por miedo a represalias y Antígona es la única que busca desesperadamente a Tadeo. En esta búsqueda va encontrando otras víctimas. En el texto no se especifica quién desaparece a Tadeo. Esta omisión es deliberada y está en sintonía con la experiencia de las desapariciones forzadas en México, donde las familias de los desaparecidos a menudo enfrentan un silencio absoluto sobre el destino de sus seres queridos y los responsables de los hechos.

La obra trasciende la narrativa personal para entrelazar historias colectivas configurando un conjunto de voces que relatan el dolor, la incertidumbre y la ausencia. Uribe en este poemario usa como base para su reescritura el mito clásico de *Antígona*, que fue representado por Sófocles en forma de tragedia, donde cuenta que tras la guerra fratricida entre Eteocles y Polinices, hijos de Edipo, ambos mueren luchando por el trono de Tebas. Creonte, el nuevo gobernante, decreta que Eteocles sea enterrado con honores, mientras que Polinices, considerado traidor, quede insepulto como castigo y advertencia. Este acto deshumanizador condena el cuerpo de Polinices a ser devorado por las aves, un destino que en la tradición griega significaba la negación de la paz en el más allá. El cuerpo de Polinices, expuesto al sol y a los cuervos, es el escenario de una batalla moral, frente al decreto que lo condena a no descansar en paz.

Antígona, armada solo de amor y terquedad, decide darle sepultura. No lo hace por desafío gratuito, sino por el mandato de lo sagrado, por aquello que nos hace humanos: honrar a los muertos.

Ella, pequeña y frágil ante el peso del Estado, se convierte en símbolo. No obedece la ley escrita, obedece la ley del corazón, esa que se burla de los decretos. Enterrar a su hermano es una forma de resistir, de decirle al poder que hay cosas que no se negocian.

Antígona no teme a la muerte, porque en su acto hay vida: en la tierra con la que cubre el cuerpo de Polinices está el gesto de todas las que se niegan a callar. Su enfrentamiento con Creonte es el de siempre: la justicia contra la autoridad, la conciencia contra la imposición. Antígona no gana en términos de justicia o venganza, pero la constancia de su lucha ya representa un éxito frente al poder totalitario de Creonte. En su tragedia, abre grietas en el poder, mostrando que incluso el Estado más rígido puede ser desafiado por una sola voz.

El mito de Antígona a lo largo del tiempo ha sido reinterpretado en múltiples ocasiones para representar las diversas luchas asimétricas contra el poder y en el caso de la reescritura y reinterpretación que Uribe hace del mito clásico, se convierte en una herramienta para analizar cómo las desapariciones afectan no solo a las familias involucradas, sino a la sociedad en su conjunto.

Desde el punto de vista literario, ella utiliza una estructura fragmentaria y polifónica, que incluye citas de noticias, declaraciones, informes oficiales y otras voces literarias. Esta técnica de *desapropiación*, inspirada en conceptos como las escrituras posautónomas desarrolladas por Josefina Ludmer (2010) quien menciona que:

Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido (Ludmer 2007, 281)

O el análisis de Cristina Rivera Garza (2022), quien cuestiona la autoría tradicional al incorporar discursos ajenos como parte esencial del texto. Rivera Garza plantea acerca del desapropiacionismo:

Una poética desapropiacionista invita a hacer esa y, sobre todo, otro tipo de preguntas. Puesto que el texto desapropiado lleva consigo las marcas del tiempo y el trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo de distribución de otros, es decir del trabajo colectivo hecho junto con otros en el lenguaje que nos dice en tanto otros, y nos dice, por lo mismo, en tanto comunidad, es justo que la pregunta que busca dilucidar el motor que hace significar a un texto no sólo se refiera a procesos de subjetivación sino, mayormente, a los procesos de comunalidad que le permiten enunciar y enunciarlos por virtud de su ex/istir. (Rivera Garza 2013, 281)

La materialidad de estas voces genera un efecto disruptivo que impide al lector

adoptar una posición pasiva frente al dolor descrito. Además, el uso de un lenguaje crudo, desprovisto de ornamentos, potencia el impacto de las palabras, mientras que la intertextualidad con el mito griego subraya la atemporalidad y actualidad del duelo frente a la violencia.

En el contexto presente de México y Ecuador, donde las desapariciones forzadas se han convertido en una crisis persistente, *Antígona González* resuena como un grito colectivo. La obra no solo documenta el sufrimiento, sino que exige justicia y memoria, reclamando un espacio para las historias silenciadas. En Ecuador, casos emblemáticos de desaparición forzada han revelado un patrón similar de impunidad e inacción estatal lo que vuelve urgente la reflexión sobre estas prácticas de violencia estructural. En ambos contextos, el texto nos interpela a enfrentar las narrativas oficiales, a escuchar las voces de quienes buscan a sus seres queridos y a no olvidar que la escritura como la búsqueda, es también un acto de resistencia.

## **2. Gobernar (siempre hoy) sobre cadáveres**

Entender el contexto político-social en el que Sara Uribe escribe es fundamental para analizar. No solamente la temática del texto o los mecanismos escriturales que ella usa para construir el poema, sino ese sentimiento de protesta y lucha que *Antígona González* proyecta. El poemario trabaja en tres aspectos fundamentales: el duelo compartido como un ejercicio de empatía entre el lector y las víctimas de la violencia; el poema como manifiesto de indignación frente a la violencia; y, finalmente, la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos, como un ejercicio del duelo, que la desaparición impidió ejecutar frente a la ausencia del cuerpo: “Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón” (Uribe 2012, 24)

Aunque México, como muchos países de Latinoamérica, arrastra una historia de violencia ligada a lo que Aníbal Quijano (2014) llama la “gran herida colonial”, una estructura de dominación, que otros autores como Immanuel Wallerstein, Walter Mignolo y Enrique Dussel afirman, fue la base material para la implementación del capitalismo como modo de producción mundial, y con ello un conjunto de problemáticas provenientes de la explotación capitalista como patrón de acumulación, entre las cuales se encuentra la violencia estructural como una de las más evidentes. Este sistema, basado en la discriminación y la explotación genera, entre otros fenómenos, una crisis de

desapariciones y ejecuciones extrajudiciales, que en el caso mexicano, se encuentra muchas veces respaldadas por el Estado. Esta crisis se intensificó desde el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) con el aumento de la violencia vinculada al narcotráfico. Aunque la “guerra contra el narcotráfico” se intensificó oficialmente en administraciones posteriores, durante el mandato de Salinas se registraron incidentes notables que reflejan la creciente influencia de los cárteles y la respuesta estatal. Según datos recopilados por Human Rights Watch, se documentaron múltiples desapariciones durante este periodo, aunque las cifras exactas son difíciles de determinar debido a la falta de transparencia gubernamental y la ausencia de registros oficiales precisos (Human Rights Watch 2019).

Entre los casos más relevantes de este periodo destaca el hallazgo de fosas comunes en Aguascalientes, donde se descubrieron restos de personas presuntamente desaparecidas en el contexto de la lucha entre cárteles y la complicidad de las autoridades locales y cuya normalización rechaza Antígona:

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano. En su declaración consta que los hechos no fueron reportados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada,(Uribe 2012, 27).

El primer hallazgo de una fosa clandestina en Aguascalientes se registró en abril de 2007, en el municipio de Jesús María, donde se encontraron los cuerpos de dos hombres. Desde entonces, hasta 2023, se han descubierto al menos 40 fosas en el Estado, con un total de 56 cuerpos, de los cuales 14 permanecen sin identificar. Estos descubrimientos reflejan la persistencia de la violencia y la necesidad de esfuerzos continuos para abordar la crisis de desapariciones en la región como se muestra en la siguiente imagen, obtenida de la página oficial de la Secretaría de Gobernación Mexicana. El mapeo de fosas refleja la magnitud de las desapariciones forzadas en México

---

<sup>1</sup> Desde 2011, Human Rights Watch ha desempeñado un papel determinante en la documentación y denuncia de las desapariciones forzadas en México, particularmente en el contexto de la militarización de la seguridad pública iniciada en 2006. Su informe “Los desaparecidos de México: El persistente costo de una crisis ignorada” (2013) fue uno de los primeros en señalar con contundencia no solo la magnitud del fenómeno, sino también la implicación directa de fuerzas estatales en numerosos casos. La verdadera incidencia de HRW radica en su capacidad para articular evidencia testimonial y documental, visibilizar patrones estructurales de violencia e impunidad, y ejercer presión internacional sobre el Estado mexicano a través de organismos multilaterales. Asimismo, ha contribuido a legitimar las denuncias de colectivos de familiares de desaparecidos, integrando estas voces al discurso global de derechos humanos y consolidando su dimensión política y social en el ámbito transnacional.

(Gobernación 2025).



Figura 1. Mapa de hallazgos de fosas clandestinas en México Fuente: Secretaría de Gobernación (2025).

Estos hallazgos han sido ampliamente denunciados por colectivos de búsqueda de desaparecidos, exponiendo la magnitud de las desapariciones forzadas y la sistemática inacción del gobierno para atender estas denuncias, que muchas de las veces en lugar de tomar acciones concretas para localizar a los desaparecidos o evitar las desapariciones, optan por revictimizar y acosar a los y las familiares que buscan justicia y reparación, como lo sostiene el informe de Human Rights Watch:

[cuando] los agentes del Ministerio Público, policías ministeriales y funcionarios de seguridad pública atienden a familiares de desaparecidos, es común que sugieran que las víctimas posiblemente fueron agredidas debido a que están implicadas en actividades ilícitas, incluso cuando no tienen pruebas para hacer tales señalamientos. (HRW 2013, 34)

El poema, en el enfoque de análisis que propongo, contiene esta y otras realidades. Por ejemplo, cuando Antígona emprende la búsqueda de su hermano y decide denunciar a las autoridades. Desde el miedo del resto de la familia por posibles represalias, hasta las amenazas directas que recibe cuando denuncia:

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano. En su declaración consta que los hechos no fueron repor-

tados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada.* (Uribe 2012, 26)

Las marcas de origen (históricas y geográficas) en *Antígona Gonzalez* son claras. El poema se sitúa en México, específicamente en Tamaulipas, un territorio de alta conflictividad, por encontrarse cerca de la frontera con los EE. UU., donde la violencia lastima a diario a la población. A pesar de que en el poemario no se describe un año o época específica donde se generan las acciones, todo lo que se describe se puede entender claramente como resultado de la llamada “guerra contra el narco” emprendida a partir del 2006 por el gobierno de Carlos Salinas, cuyas implicaciones analizaré más adelante en el texto.

La decisión de no describir una época específica en *Antígona González* tiene muchas implicaciones estéticas y políticas, que dialogan directamente con “la apropiación, intervención y reescritura” (Uribe 2012, 22) como mecanismos escriturales que la misma Sara afirma usar para la construcción del texto y que voy a analizar más adelante en este trabajo.

Al no colocar los eventos en un tiempo específico, el poemario trasciende del contexto de la “guerra contra el narcotráfico”, a pesar de que es evidente que se sitúa ahí, para colocarse como un testimonio amplio de la violencia, el dolor y las desapariciones forzadas. Esto permite que la obra no solamente interpele a las víctimas directas de este periodo en México, sino también a cualquier lector que pueda reconocer dinámicas similares de violencia estatal y social en su propio contexto geográfico y temporal, como en mi caso, en Ecuador del 2025, donde el dolor de las desapariciones de muchos “Tadeos” continúa hiriendo el tejido social.

Este “borrado temporal” amplifica el *ethos* del texto, generando un efecto de proximidad y relevancia que rompe con los límites geográficos y temporales. Esta elección refuerza la estrategia de Sara Uribe de integrar voces múltiples y textos ajenos que forman parte del tejido narrativo del poemario, sin impostar dichas voces, como menciona Cristina Rivera Garza en su texto *Los muertos indóciles* (2013).

Lejos del gesto paternalista de “dar voz” propio de ciertas subjetividades imperiales, o del ingenuo intento de ponerse en los zapatos del otro, lo que aquí se plantea

son prácticas de escritura que incorporan a esos otros a la materialidad de un texto que, en este sentido, siempre se fragua de manera relacional, es decir, en comunidad (Rivera Garza 2013, 23).

La ausencia de un anclaje temporal concreto refuerza el carácter colectivo de la obra: no se trata únicamente de la desaparición de Tadeo o de un caso individual, sino de una denuncia que encarna la experiencia de un sinnúmero de víctimas más. El poemario se aleja del protagonismo de una única historia, para exigir justicia, más allá de las limitaciones del aquí y ahora. Considero que es muy importante reflexionar acerca de esta tensión entre una violencia particular y su validez y actualidad más allá de un contexto determinado sin enunciarlo desde lo universal.

Al *desapropiarse*, concepto clave en *Antígona González* y que retomaré más adelante, de relatos, cifras, fragmentos de otros textos y hasta de las coordenadas temporales, el poemario adopta un tono de denuncia, que desafía la idea de que las desapariciones son hechos aislados o propios de un solo periodo histórico pero que sin embargo tienen lugar bajos unas condiciones específicas de violencia estructural que se repiten a lo largo del tiempo. Al incorporar múltiples voces y registros, *Antígona González* desmonta la noción de un único relato oficial, evidenciando cómo la desaparición forzada no es un fenómeno reciente ni excepcional, sino parte de un continuo histórico de impunidad y represión.

Esta atemporalidad estilística contribuye a subrayar la complicidad de las estructuras de poder en la perpetuación de la violencia. Al no situar los eventos en un tiempo determinado, Uribe destaca la continuidad de las desapariciones como un fenómeno estructural, que perdura más allá de la guerra “salinista”. Esto encaja con su intención de mostrar cómo la negligencia y la violencia estatal no son excepciones, sino parte de un mecanismo sistémico que, siguiendo el enfoque teórico del investigador camerunés Achille Mbembe en su texto *Necropolítica* (2003), debe leerse como parte de un proyecto estructural que determina, de manera sistemática, quién puede vivir y quién debe morir. Para Mbembe, el poder soberano ya no se limita a la biopolítica que busca administrar la vida.

Es fundamental entender el control biopolítico, concepto desarrollado por Michel Foucault, que refiere a las formas en que el poder interviene sobre la vida misma, gestionando cuerpos y poblaciones a través de diversas estrategias de control y regulación. Como señala Foucault, la biopolítica surge cuando los Estados comienzan a preocuparse no solo por el territorio y las leyes, sino por la administración de la vida de

sus ciudadanos, atendiendo aspectos como la salud, la higiene, la natalidad, la longevidad y las dinámicas raciales (Foucault 2006, 22).

Foucault relaciona este concepto con el biopoder, un término que amplía la noción de biopolítica al explicar cómo el poder no solo administra la vida, sino que también la optimiza, la vigila y la disciplina. A partir del siglo XVIII, con el auge del capitalismo y la consolidación de los Estados modernos, el control sobre la vida se intensifica, y los gobiernos implementan mecanismos para maximizar la productividad de los cuerpos y minimizar los riesgos que estos representan. De este modo, el biopoder se convierte en una tecnología política que justifica intervenciones estatales en nombre del bienestar general, mientras invisibiliza formas de violencia estructural.

En este sentido, la biopolítica no solo es una herramienta de gestión, sino también un instrumento de exclusión. Determina quiénes tienen acceso a derechos fundamentales y quiénes quedan al margen, cómo se regulan los cuerpos femeninos, las migraciones o los desplazamientos forzados, y cómo ciertas poblaciones son criminalizadas o precarizadas. Es un concepto clave para comprender las relaciones de poder en la sociedad contemporánea, donde las decisiones políticas sobre salud, seguridad y economía impactan directamente en la vida y la muerte de las personas.

En los Estados nacionales actuales, el poder se ejercería a través de una “necropolítica”, un sistema en el que la muerte se utiliza como herramienta de control político y social. En este contexto, la inoperancia estatal frente a las desapariciones no es casualidad, sino un mecanismo deliberado, que junto a la violencia ejercida por los grupos para estatales, la línea editorial de los medios de comunicación y la indiferencia de la sociedad en su conjunto, terminan por excluir, deshumanizar y controlar a sectores específicos de la población con acciones “ejemplificantes”, como los asesinatos y las desapariciones, que terminan por interiorizar las formas de control inherentes al poder y terminan por fragmentar a la sociedad entre víctimas, victimarios y sobrevivientes de la violencia, fragmentando el tejido social, tal como lo menciona Mbembe:

el superviviente es aquel que ha peleado contra una jauría de enemigos y ha logrado no solo escapar, sino matar al atacante. Por ello, en gran medida, matar constituye el primer grado de la supervivencia. [...] De forma todavía más radical, el horror experimentado durante la visión de la muerte se torna en satisfacción cuando le ocurre a otro. Es la muerte del otro, su presencia en forma de cadáver, lo que hace que el superviviente se sienta único. Y cada enemigo masacrado aumenta el sentimiento de seguridad del superviviente. (Mbembe 2003, 66)

Esta cita de Mbembe expone cómo la supervivencia en contextos de violencia

extrema no se basa únicamente en la resistencia o el azar, sino en la aceptación y reproducción de una lógica donde la muerte del otro se convierte en garantía de seguridad propia. El superviviente no solo escapa, sino que, en muchos casos, internaliza la idea de que su existencia depende de la eliminación de otros. En este sentido, no hay un luto compartido ni una solidaridad con quienes han sido exterminados; al contrario, la presencia del cadáver refuerza su sensación de haber vencido. Este mecanismo perverso no solo deshumaniza a las víctimas, sino que también convierte al superviviente en cómplice del sistema de muerte, justificando la violencia como un orden necesario para su propia permanencia.

En *Antígona González* esta lógica se hace evidente en la insistencia de voces que piden no actuar, no buscar, no nombrar debido al miedo a la muerte: “Son de los mismos. No hagas nada. Quédate quieta.” Aquí, el superviviente no es un testigo doliente, sino alguien que elige mantenerse al margen para no poner en riesgo su propia vida. La necropolítica opera con mayor eficacia cuando quienes han quedado con vida no solo aceptan las reglas del terror, sino que las reproducen, apoyando o justificando las desapariciones como una consecuencia inevitable. En este contexto, la voz de Antígona González se vuelve una anomalía: una resistencia frente a una sociedad que, en lugar de cuestionar el régimen de muerte, se pliega a sus condiciones para no ser la próxima víctima.

Es así que la problemática de las desapariciones se sitúa en una dimensión mucho más amplia, que conlleva un profundo análisis, político, histórico, social, incluso antropológico. Y en el caso particular de la violencia mexicana y la crisis de desaparecidos, es fundamental entender que durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), el discurso oficial de modernización económica y apertura global, acompañado por un endurecimiento de las políticas de seguridad fue el marco histórico donde en lugar de garantizar la protección de sus ciudadanos, el Estado mexicano empleó prácticas represivas que institucionalizaron la violencia contra comunidades marginadas. Según Mbembe, los Estados “necropolíticos” construyen zonas de muerte, donde las leyes comunes no se aplican y la vida queda sujeta a la arbitrariedad del poder soberano (Mbembe 2003, 27). Las desapariciones forzadas en México no pueden entenderse únicamente como actos perpetrados por el Estado, sino como el resultado de una red de actores que, de distintas maneras, contribuyen a su persistencia y reproducción. Si bien las instituciones gubernamentales tienen una responsabilidad central —ya sea por acción, omisión o complicidad—, la crisis de desapariciones es también el reflejo de una

estructura más amplia, en la que intervienen organizaciones criminales, sectores empresariales, partidos políticos, medios de comunicación y la propia sociedad. Cada uno de estos actores, desde su posición, refuerza o permite la continuidad de un sistema de violencia que trasciende administraciones políticas específicas.

El crimen organizado juega un papel clave en este fenómeno, no solo ejecutando desapariciones como método de control territorial y social, sino también estableciendo redes de colusión con fuerzas de seguridad y autoridades locales. Sin embargo, su accionar no opera en el vacío: se enmarca en un modelo económico extractivista y en un mercado transnacional de drogas, trata de personas y de órganos que responde a lógicas globales. De esta manera, las desapariciones no son hechos aislados, sino parte de un mecanismo más complejo en el que convergen intereses económicos, políticos y geoestratégicos. La falta de regulación y supervisión internacional sobre estos mercados ilícitos facilita la perpetuación de la violencia, dejando a las víctimas atrapadas en una espiral de impunidad.

Las instituciones estatales, por su parte, oscilan entre la ineficacia y la complicidad. La militarización de la seguridad pública, lejos de frenar la crisis, ha profundizado la violencia y ha generado un terreno fértil para nuevas desapariciones. Las fuerzas armadas y cuerpos policiales, en múltiples ocasiones, han estado implicados en estos crímenes, ya sea por acción directa o por facilitar que otros actores los cometan. A ello se suma la falta de mecanismos de búsqueda eficientes, la revictimización de familiares y la ausencia de voluntad política para esclarecer los casos. El Estado, más que un ente monolítico, es un entramado de intereses en el que coexisten actores que se benefician de la opacidad y la desprotección de las víctimas.

Los medios de comunicación y el discurso público también tienen un papel en la construcción de la problemática. La criminalización de las víctimas, la difusión de narrativas que refuerzan la idea de que solo ciertos cuerpos desaparecen—los vinculados al crimen o a la marginación—y el silenciamiento de ciertos casos crean un clima de impunidad y desinformación. Esta construcción simbólica permite que la sociedad, en muchos casos, naturalice las desapariciones o las perciba como un problema ajeno, sin comprender su dimensión estructural. A su vez, la espectacularización de la violencia en la prensa y la cultura popular convierte el dolor en mercancía, despojando a las víctimas de su humanidad y reduciendo su desaparición a una estadística o a una nota de crónica roja.

Finalmente, la sociedad en su conjunto, ya sea por miedo, indiferencia o

impotencia, también participa en esta dinámica. La normalización de la violencia, la falta de presión sostenida sobre las instituciones y la fragmentación de los movimientos de resistencia dificultan la construcción de respuestas colectivas eficaces. No se trata de culpabilizar a la sociedad, sino de reconocer que la lucha contra las desapariciones requiere una transformación profunda de los valores, narrativas y estructuras que sostienen este régimen de impunidad que deja un saldo de miles de desaparecidos y donde el miedo hace impensable conseguir “justicia” en términos jurídicos, como Sara Uribe nos plantea en el texto:

¿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. Pero ¿sabes? Lo desearía para que estando ahí en la cárcel no pudieran hacer daño a nadie más o al menos les fuera más difícil. Pero si me preguntas que si con eso consideraría saldada tu pérdida, la respuesta es no. Ni diez, ni veinte años, ni la cadena perpetua de nadie, ni siquiera la muerte de los que te hicieron esto me resarciría de tu ausencia. (Uribe 2012, 59)

Este fragmento expresa la profunda crisis de legitimidad y operatividad de la justicia estatal frente a las desapariciones forzadas en México. La voz que interpela al desaparecido expresa una desesperanza radical ante un sistema que, lejos de garantizar el castigo a los responsables, ha demostrado ser cómplice o, en el mejor de los casos, ineficaz. La justicia institucional, representada en penas de cárcel o condenas, se percibe insuficiente e irrelevante frente a la magnitud del daño causado.

El problema central no es solo la impunidad, sino la imposibilidad de que cualquier castigo restituya la ausencia, lo que evidencia que el sistema judicial no está diseñado para abordar el dolor y la pérdida que generan las desapariciones. Más allá de la condena, el texto subraya cómo la justicia estatal se reduce a una mecánica de castigo que no atiende la dimensión humana del crimen ni ofrece reparación real. La pregunta inicial “¿Justicia? ¿En este país?” expone el escepticismo de quienes han sido víctimas directas o indirectas de la violencia, dejando en claro que el acceso a la justicia es una promesa vacía.

Por eso la mayoría de casos terminan por no ser reportados, por el horror paralizante que la violencia genera, que silencia a todos quienes estamos directa o indirectamente involucrados, de aquellos que somos testigos silentes de cada desaparición, incluso de aquellos a quienes les arrebataron un ser querido y callan por

miedo a que los callen, como la misma poeta describe: “Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que -Ninguno había acudido a las autoridades, que -Nadie acudiría, que lo mejor para todos era que -Nadie acudiera” (Uribe 2012, 22).

El concepto de necropolítica es particularmente útil para entender cómo el gobierno de Salinas implementó una narrativa en la que los cuerpos de los desaparecidos no solo fueron neutralizados físicamente, sino también simbólicamente. Al categorizar a las víctimas como “civiles armados” o “daños colaterales”, el Estado construyó un marco discursivo que justificaba la violencia al asociarla con una supuesta necesidad de defender el orden y el progreso. Esto se evidencia en el poema cuando Sara Uribe desmonta la narrativa de seguridad del gobierno y describe cómo las desapariciones afectan a todos por igual, sin distinción de culpabilidad. El poema visibiliza cómo la maquinaria de la guerra borra los rostros e historias individuales: "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” (Uribe 2012, 13).

También evidencia el encubrimiento institucional y las amenazas que enfrentan quienes buscan justicia: “Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada” (Uribe 2012, 27).

Como señala Mbembe, “los cuerpos se despojan de humanidad cuando son definidos como enemigos de la civilización” (Mbembe 2003, 24). En este sentido, las desapariciones no son accidentes de un sistema defectuoso, sino actos que refuerzan una lógica de exterminio diseñada para consolidar un proyecto político y económico excluyente que se evidencia en el poemario, donde la desaparición no es solo una eliminación física, sino un proceso que desarticula la memoria, la identidad y la posibilidad de justicia. Desde la necropolítica, la desaparición es una forma extrema de violencia estatal y paraestatal que no solo aniquila cuerpos, sino que desestructura comunidades enteras al privarlas de certezas y de relatos que den sentido a la pérdida. En *Antígona González*, la voz poética se convierte en testigo de esta estrategia de dominio, registrando la multiplicidad de voces y testimonios que denuncian la impunidad y la complicidad del Estado en la perpetuación de esta violencia. Así, el texto no solo da cuenta del dolor de los familiares, sino que señala cómo la desaparición es una política de Estado que mantiene el miedo como forma de gobernanza.

En *Antígona González*, la responsabilidad en las desapariciones no recae en un solo actor, sino que se disuelve en una red de silencios y complicidades. La voz de

Antígona lo expresa con desesperación:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No has nada. Son de los mismos. (Uribe 2012, 23).

Esta constante reiteración, de desesperación al saber que todos *son los mismos* no le da nombre a él o los culpables, sino que evidencia la multiplicidad de agentes involucrados en la violencia. No hay un solo culpable, sino una maquinaria en la que participan tanto el crimen organizado como las instituciones del Estado. La confusión sobre quién ejecuta, quién permite y quién calla es parte del mecanismo que perpetúa las desapariciones, difuminando responsabilidades hasta convertirlas en una sombra omnipresente.

La justicia formal, el Estado en general, aparecen en el poema como un ente indiferente, cuya pasividad es tan brutal como la violencia directa. La negación de justicia y la dilación en las respuestas no son errores administrativos, sino una forma de perpetuar el terror:

¿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. (Uribe, 2012, p. 59)

Las familias de los desaparecidos no solo enfrentan la pérdida, sino un sistema que las desgasta, que las obliga a repetir la historia de su dolor sin obtener soluciones. El Estado no necesita ensuciarse las manos directamente: su inacción es una manera de colaborar con la desaparición, de hacer que la ausencia se prolongue indefinidamente, como aparece en el poemario:

¿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. (Uribe, 2012, p. 86)

Sin embargo, el poema también señala el papel de los medios de comunicación y de la sociedad en la normalización de la violencia mediante mentiras transmitidas en los noticieros, en una estrecha complicidad con el Estado, para transmitir un discurso oficial, como la poeta lo escribe:

Por eso cuando veo los noticieros, la verdad es que yo no sé qué creer ni a quién creerle. Cuando con vanagloria anuncian la captura o muerte de “civiles armados”, yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres que miran a la cámara con rostro impenetrable desde el paredón de los acusados o que yacen inertes sobre el asfalto, de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón. (Uribe, 2012, p. 35)

La violencia se convierte en parte del paisaje, y la sociedad, al acostumbrarse a ella, también participa en su continuidad. Lo que no se nombra, lo que no se grita, se pierde en la indiferencia y el miedo, “Tadeo no aparece. No querían decirme nada” (Uribe 2012, 17).

Finalmente, la obra deja entrever que las desapariciones no solo ocurren por la acción de los perpetradores, sino también por el silencio de quienes prefieren no ver por miedo a represalias. Este miedo a involucrarse refuerza la impunidad, como lo describe Uribe en el poemario:

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. Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo. (Uribe, 2012, 24).

La cita evidencia cómo el miedo no solo paraliza, sino que también convierte a los testigos en cómplices involuntarios de la violencia. La repetición de explicaciones que desvían la atención de la desaparición “se fue con otra mujer, va a aparecer” no responden a una verdadera creencia en esas palabras, sino a la necesidad de protegerse, de no desafiar al poder que impone el terror. Este miedo, internalizado y convertido en discurso, refuerza la impunidad, ya que, al negar la ausencia forzada, se evita la exigencia de justicia y se perpetúa la invisibilización del crimen.

El poema también muestra cómo el miedo impone límites a la memoria y a la búsqueda de la verdad. La negativa a aparecer en fotografías o a ser nombrados en público es una estrategia de supervivencia dentro de un contexto donde hablar puede equivaler a morir. Sin embargo, esta autocensura no solo protege a quienes callan, sino que, paradójicamente, legitima la violencia, pues la convierte en un hecho que no se denuncia, en algo que se asume sin confrontar. Así, el miedo no solo silencia, sino que termina

siendo funcional al poder, que consolida un *Estado de terror* que paraliza a todos.

Esta estrategia, que Mbembe denomina “gobernar a través de la muerte” (Mbembe 2003, 21), permitió al gobierno de Salinas mantener la apariencia de legitimidad mientras delegaba la represión a actores no estatales. La desaparición forzada se convierte así en una herramienta que despoja a las víctimas de toda subjetividad, mientras los perpetradores gozan de una impunidad que refuerza las estructuras de poder que el Estado sostiene, los medios amplifican y la sociedad acepta como certezas. Uribe escribe al respecto:

Por eso cuando veo los noticieros, la verdad es que ya no sé qué creer ni a quién creerle. Cuando con vanagloria anuncian la captura o muerte de “civiles armados”, yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres que miran a la cámara con rostro impenetrable desde el paredón de los acusados o que yacen inertes sobre el asfalto, de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón. Acá, Tadeo, se nos han ido acabando las certezas. Día a día se nos resbalaron sin que pudiéramos retenerlas. (Uribe 2012, 34)

Este fragmento de *Antígona González* expone con crudeza el papel de los medios de comunicación en la construcción de una narrativa que justifica la violencia y refuerza el discurso oficial. La protagonista expresa su incertidumbre ante la veracidad de los noticieros, resaltando cómo la repetición de imágenes de cuerpos inertes sobre el asfalto o de personas detenidas con miradas vacías contribuye a la deshumanización de las víctimas. Los medios, al presentar estos hechos como el resultado de enfrentamientos legítimos o como el triunfo del Estado sobre el crimen, ocultan la complejidad del fenómeno de las desapariciones y las ejecuciones extrajudiciales. El uso de términos como “civiles armados” introduce una ambigüedad que impide distinguir entre criminales y víctimas, reforzando la idea de que cualquier persona puede ser sacrificada en nombre del orden. Este mecanismo discursivo no solo invisibiliza la responsabilidad del Estado en la violencia sistemática, sino que también genera una percepción de inevitabilidad y resignación en la sociedad, que termina por aceptar como normales estos actos de terror. Además de evidenciar la manipulación mediática, la cita revela el impacto psicológico y social de la violencia en la vida cotidiana. En el poema, que me funciona como material de análisis para describir el fenómeno de las desapariciones, la frase “se nos han ido acabando las certezas” (Uribe 2012, 23) sintetiza un sentimiento colectivo de desorientación, en el que la verdad se vuelve accesible y el miedo paraliza cualquier

posibilidad de resistencia. Esta estrategia de confusión, que Mbembe relaciona con la necropolítica, convierte la incertidumbre en un mecanismo de control: si nadie puede saber con certeza quién es víctima y quién victimario, el resultado es una sociedad sumida en la sospecha, la indiferencia o el miedo.

En *Antígona González*, la violencia no actúa solo en los cuerpos, sino también en el lenguaje y en la percepción de la realidad. La confusión es una de sus herramientas más eficaces: nadie sabe con certeza quién desaparece ni por qué, si era inocente o culpable, si fue víctima del narco o del Estado. Esta ambigüedad no es accidental, sino estructural. Como señala Mbembe, en los regímenes necropolíticos el poder se ejerce no solo administrando la muerte, sino desdibujando las fronteras entre lo vivible y lo desechable. La incertidumbre se convierte en un mecanismo de control: una sociedad que no puede identificar al enemigo, que no sabe quién merece ser llorado y quién no, se paraliza entre el miedo, la sospecha y la indiferencia.

Uribe reproduce esa lógica como forma poética de denuncia: "Ya no sé qué creer ni a quién creerle... ya no sé si de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón" (Uribe 2012, 35). En ese contexto, la figura de Antígona ya no representa solo la desobediencia al poder, sino el gesto radical de insistir en la humanidad del desaparecido.

Desde la perspectiva de la poesía de los desaparecidos, como la que explora Sara Uribe en *Antígona González*, estas dinámicas necropolíticas son enfrentadas a través de un ejercicio de memoria que rehumaniza a las víctimas. La insistencia en nombrar a los desaparecidos y reconstruir sus historias no solo desafía la narrativa oficial, sino que también subraya la dimensión ética de recordar. Este gesto, en palabras de Mbembe, es un acto de resistencia frente a un sistema que "intenta borrar cualquier rastro de los muertos" (Mbembe 2003, 29). Uribe propone un contra-relato que confronta el silencio estatal con el poder de la palabra que nombra todas las ausencias, la palabra de protesta, construida desde el colectivo, que lejos de buscar culpables, lejos de buscar "reparar" (cosa que es imposible) busca reconstruir la memoria, tal como Antígona, cuando menciona: "Por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que, si te olvido, un solo día bastará para que te desvanezca" (Uribe 2012, 39).

Aquí se encuentra encapsulada la lucha contra el olvido que caracteriza al poemario. La memoria se convierte aquí en un acto de resistencia, un ritual diario que evita la desaparición definitiva del ser amado. Este ejercicio de recordar no es solo un acto íntimo, sino también político, ya que desafía la lógica de la desaparición forzada, donde el Estado y la violencia buscan borrar toda huella de los ausentes.

Desde la perspectiva de Josefina Ludmer y su concepto de escrituras postautónomas (2010), este fragmento trasciende lo literario para convertirse en un gesto de intervención en la realidad. La repetición del acto de pensar en el desaparecido “todos los días” refleja una escritura que no se limita a lo estético, sino que se vuelve una práctica de memoria activa, un archivo vivo que resiste al olvido sistemático.

La memoria, en este sentido, no es solo un recurso poético, sino una herramienta de lucha. Ludmer señala que las escrituras postautónomas operan fuera de los límites tradicionales de la literatura, y este fragmento es un ejemplo claro: la voz poética se convierte en un vehículo para mantener viva la presencia del desaparecido, evitando que se desvanezca en el olvido. La frase “un solo día bastará para que te desvanezca” subraya la fragilidad de la memoria y la urgencia de sostenerla. Así, el poemario no solo recuerda a los desaparecidos, sino que también denuncia la maquinaria de olvido impuesta por la necropolítica. En este contexto, la memoria se erige como un acto de resistencia que desafía la deshumanización y reclama la dignidad de los ausentes.

Además, este fragmento revela cómo la escritura se convierte en un espacio de duelo colectivo. Al pensar en el desaparecido “todos los días”, la voz poética no solo evoca a un individuo, sino que también invita al lector a participar en este acto de rememoración. Ludmer enfatiza que las escrituras postautónomas tienen un carácter performativo, es decir, no solo describen la realidad, sino que la transforman. En este caso, el poemario de Uribe no solo documenta la ausencia, sino que crea un espacio donde los desaparecidos pueden ser recordados y honrados. Así, la memoria se convierte en un acto de justicia poética, donde la escritura asume el papel de testigo y defensor de aquellos que han sido silenciados.

### **3. Desmembrar y repartir la memoria**

¿Qué nos queda, cuando la violencia nos arrebató el duelo? ¿Cuándo el horror de la guerra nos inmoviliza, entre cadáveres, entre piezas fragmentadas de cuerpos y memorias? El recuerdo, la foto, el video mal grabado, la partida de nacimiento guardada, como único registro de que en verdad *sí* existieron, que siguen existiendo, que no son el fruto de una febril imaginación, que fueron/son persona de carne y hueso. Que no han muerto, porque no existe partida de defunción/funeral/duelo. Que están “desaparecidos”, y que el único vestigio que nos queda de ellos/ellas/ellxs es el dolor. El dolor de su ausencia, el dolor de la indiferencia estatal, el dolor de su búsqueda, el dolor ajeno y el

dolor propio, de saber que en Latinoamérica todos somos potenciales “desaparecidos”, “desaparecidas”, posibles cadáveres andantes, el dolor de vivir entre cadáveres. Como Cristina Rivera Garza menciona en su libro *Condolerse: Relatos de un país herido* (2022):

Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor. De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir “tú me dueles” y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, 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 2022, 14)

En esta cita Rivera Garza resalta el lenguaje del dolor como una herramienta política y estética ante la imposibilidad de comprender y narrar el horror. Cuando la violencia supera los límites de lo decible, el balbuceo, la repetición y la herida en el lenguaje se convierten en formas de testimonio. En *Antígona González*, el poema de Uribe no busca articular un discurso cerrado o explicar la desaparición desde la razón, sino hacerla presente a través de una escritura quebrada, que insiste en nombrar lo innombrable. La voz de Antígona, fragmentada y obsesiva, no solo denuncia, sino que habita el duelo, evidenciando la urgencia de enunciar el dolor como un acto de resistencia ante un Estado y una sociedad que han normalizado la ausencia.

La escritura de Uribe no es solo una denuncia de la desaparición, sino también una afirmación del vínculo entre el yo y el otro: “tú me dueles”, como señala Rivera Garza. Antígona no busca solo a su hermano, sino a todos los desaparecidos, inscribiendo su historia en la memoria colectiva y transformando su pérdida individual en una herida compartida. Así, el poemario se convierte en un espacio donde el lenguaje, aún herido, aún insuficiente, sigue siendo la única herramienta posible para nombrar y resistir el vacío dejado por la violencia.

En *Antígona González*, Sara Uribe construye un lenguaje del dolor que se alinea con la reflexión de la cita, donde se enfatiza la necesidad política y estética de nombrar el sufrimiento. La desaparición forzada y la violencia extrema desbordan los límites del entendimiento, dejando a la sociedad en un Estado de parálisis e incompreensión.

Sin embargo, en medio de este silencio impuesto, el lenguaje se convierte en una forma de resistencia: aunque fragmentado, tartamudo y herido, sigue siendo el único vehículo para articular el duelo y exigir justicia. Uribe da voz a los ausentes a través de la reapropiación de testimonios y documentos, transformando su poemario en un espacio donde el dolor no solo se enuncia, sino que se comparte y se politiza y esto puede

constatarse en las múltiples reacciones que el poema ha generado en la sociedad, desde lecturas colectivas en protestas por las desapariciones, puestas en escena teatrales, hasta este mismo trabajo, donde la obra sirve para generar una mirada crítica frente a las desapariciones.

La cita también resalta la idea de que el dolor no es solo individual, sino colectivo: dolerse es un acto de reconocimiento mutuo, una forma de afirmar que la historia personal y la historia del país están entrelazadas. En *Antígona González*, la protagonista no llora/protesta solo por Tadeo, sino por todos los desaparecidos, inscribiendo su experiencia en una memoria compartida.

Así, el texto de Uribe no busca ofrecer respuestas cerradas ni explicaciones definitivas, sino insistir en la urgencia de nombrar, de repetir, de no permitir que el olvido se imponga. Al igual que la cita, el poemario plantea que enunciar el dolor es un acto político: decir “esto me duele” no es solo un gesto de vulnerabilidad, sino un desafío a un sistema que pretende silenciar y borrar la ausencia. El dolor, lejos de ser un sentimiento inmovilizante, frente al horror de la guerra, se convierte en principio de agencia, que toma varias formas, desde la protesta directa, o en gestos sutiles, como el nombrar a quien desaparece, en no desarmar su cuarto, en poner su plato en la mesa. O en gestos más sutiles, como el del colectivo “Bordando por la Paz” que se reunieron a bordar los nombres de los “desaparecidos” en pañuelos (Figura 2, figura 3, figura 4, figura 5) para darles la materialidad, *la dignidad* de un nombre y un espacio en la memoria colectiva. En dejar constancia material del cuerpo ausente en la escritura, como Sara Uribe, al escribir un poema, recogiendo el dolor de las desapariciones, para ganarle la batalla al olvido y así darle una materialidad a su memoria, a su lucha.



Figura 2. Exposición en el Museo de arte. Ciudad de México Fuente y elaboración propias. 14 de julio de 2019.



Figura 3. Pañuelos bordados con los nombres de personas desaparecidas. Parte de una activación organizada por el colectivo Bordando por la Paz. Fuente y elaboración propias. Tomada el 14 de junio de 2019 durante la exposición en el Museo de Arte Moderno Ciudad de México.



Figura 4 Pañuelos bordados con los nombres de personas desaparecidas, parte de una activación organizada por el colectivo Bordando por la Paz.

Fuente y elaboración propias. Fotografía tomada por el autor el 14 de julio de 2019, durante la exposición en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

El libro *Antígona González* y los bordados de colectivos como *Bordando por la Paz* comparten una misma urgencia: dar un cuerpo a los desaparecidos, inscribir sus nombres en un soporte físico que resista el olvido. Frente a la violencia que borra identidades y diluye rastros, ambos proyectos tejen memoria.

En la escritura de Sara Uribe, las voces fragmentadas de familiares y testigos se ensamblan para sostener la ausencia en el papel, mientras que, en los bordados, las puntadas fijan las historias de quienes han sido arrancados del tiempo. Escribir y bordar son gestos que disputan la desaparición, insisten en la permanencia.

Estos mecanismos de memoria dialogan con una necesidad material de duelo. El desapropiaciónismo en *Antígona González*, al entrelazar testimonios reales y citas de otros textos, funciona como un tejido de voces que se resisten a disolverse en el vacío. De la misma manera, los pañuelos bordados de *Bordando por la Paz* recuperan los nombres y las circunstancias de la desaparición, estableciendo un registro manual que se opone a la burocracia del silencio. En un país donde la documentación oficial no siempre nombra a las víctimas, estos actos de escritura y bordado funcionan como archivos alternativos, donde la memoria se inscribe con la precisión de la aguja y la palabra.

Tanto en la literatura como en la acción colectiva, el cuerpo de los desaparecidos se vuelve escritura. El libro de Uribe y los bordados son más que homenajes: son pruebas materiales, espacios de resistencia donde los nombres siguen pronunciándose y las historias siguen

narrándose. La materialidad es clave.

Si la violencia busca desvanecer los cuerpos y borrar las identidades, estos gestos buscan fijarlas, sostenerlas en la textura de la tela y la tinta, asegurando que no se conviertan en un murmullo irreconocible, o en el caso del poema de Uribe, que lo hace mediante un texto poético. En ambos casos, lo que se intenta es recuperar la memoria mediante la palabra (bordada o escrita), que grita frente al indolente silencio general, tal como se lee en *Antígona*:

ella está muerta, pero habla  
 ella no tiene lugar, pero reclama uno desde el discurso  
 ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en voz alta, muerta, hablando a viva  
 voz para que todos la oigamos? (Uribe 2012, 27)

Una palabra que ha sido negada históricamente por el Estado, la familia, el crimen, la sociedad, pero que Antígona recupera mediante su búsqueda, “No querían decirme nada. -Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez.- Como si callarla la volviera menos real” (Uribe 2012, 22).

Ante este “silencio obligado”, Antígona recurre a la memoria como vía de protesta y resistencia. En el poema, la memoria no se ancla al pasado, a la melancolía del suceso recordado, no describe un pasado historizado, sino que se encarga de “hacer presente”. En el enfoque de Ludmer, la memoria no se limita a ser un simple recuerdo del pasado, sino que se convierte en un instrumento que da forma al presente: “Para Hartog la memoria no es lo que hay que recordar del pasado sino un instrumento presentista: un modo de hacer el presente a sí mismo” (Ludmer 2010, 57-8).

Siguiendo a Hartog, Ludmer plantea que la memoria no tiene como objetivo preservar los hechos tal como ocurrieron, sino que actúa como una herramienta activa para hacer el presente más consciente de sí mismo. En lugar de ser un reflejo pasivo, la memoria interpreta y adapta el pasado según las necesidades y las circunstancias del ahora” sugiere que recordar no es un acto pasivo, sino una construcción en constante transformación. La memoria no es un archivo estático de hechos inalterables, sino un proceso de reescritura donde el pasado se reconstruye desde el presente. Así, lo que se recuerda y cómo se recuerda está condicionado por las emociones, los discursos y las realidades actuales, lo que implica que la memoria no solo preserva, sino que resignifica. En contextos de violencia y desaparición forzada, esta cualidad de la memoria adquiere una dimensión política. Recordar a los ausentes no es solo un ejercicio de evocación, sino un acto de resistencia que desafía el olvido y la impunidad. La memoria se convierte en

un espacio de disputa donde se reactualiza la ausencia, se reinscriben los nombres y se confronta el intento de borrar huellas. De este modo, la reinterpretación del pasado en el presente es una forma de justicia simbólica y de exigencia de verdad. Para Ludmer, la memoria se convierte en un proceso flexible y dinámico. En lugar de ser un archivo fijo, el recuerdo se reconfigura constantemente, influenciado por la actualidad.

Así, el pasado no es simplemente lo que fue, sino lo que usamos para entender y construir lo que vivimos hoy.

En este sentido, no es un mecanismo de preservación neutral, sino un espacio de construcción donde el pasado se revisita y se reinscribe desde las necesidades, las ausencias y las urgencias del ahora. En *Antígona González*, este proceso se manifiesta a través de la paradoja del “deshabitar” el presente para “hacer presente” a los desaparecidos. La figura de Tadeo es central en esta operación: su desaparición lo coloca en un Estado confuso, donde su existencia oscila entre la ausencia física y la presencia constante en la memoria de Antígona, que busca su cuerpo, pero sobre todo busca que su memoria no sea olvidada por sus familiares y amigos.

Este doble movimiento, deshabitar para reconstruir, muestra cómo la memoria no solo se limita a recordar lo que fue, sino que también transforma el presente en función de lo que falta. En el contexto de la desaparición forzada, este acto se vuelve una estrategia de resistencia: al negarse a aceptar la desaparición como un cierre definitivo, la memoria insiste en sostener a los ausentes en el tejido del presente. Sin embargo, esta presencia es inestable, fragmentaria, y se sostiene en un ejercicio constante de repetición y reconstrucción, un recordatorio de que la ausencia impuesta no equivale a olvido. De este modo, la memoria en *Antígona González* no solo interpela el pasado, sino que desafía la realidad presente, desmantelando el discurso oficial que busca clausurar las historias de los desaparecidos, como aparece en el poemario:

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel.  
Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el  
bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte.  
Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de  
murmillos. Un cuerpo que no aparece, que nadie  
quiere nombrar.  
Aquí todos somos limbo. (Uribe 2012, 73)

En este fragmento del poemario, la memoria no solo reconstruye a los desaparecidos, sino que los convierte en una presencia ineludible, un “cuerpo hecho de murmullos” que habita los intersticios del presente. La desaparición forzada no se traduce

en una ausencia absoluta, sino en una existencia espectral que desborda los límites de lo tangible.

La metáfora del fantasma y del agujero en el bolsillo refuerzan esta idea de lo inasible, de lo que se desliza constantemente entre los dedos, pero cuya presencia sigue pesando sobre quienes recuerdan. No se trata solo de individuos ausentes, sino de una multitud “tropel”, “estampida”, “diáspora” que insiste en manifestarse a pesar de los intentos del Estado y de la sociedad por borrar sus rastros.

El cierre del fragmento, “Aquí todos somos limbo”, refuerza la idea de que la desaparición no solo afecta a quienes han sido arrebatados, sino también a quienes los buscan, los recuerdan y los nombran. La memoria, entonces, no solo opera como un acto de reconstrucción, sino también como un espacio compartido de incertidumbre y duelo, donde lo ausente se convierte en una presencia constante.

En *Antígona González*, la desaparición no es solo el hecho individual de la desaparición de Tadeo, sino una representación de todos los desaparecidos. El relato individual se transforma en un fenómeno colectivo, que transforma la experiencia del presente, sumiendo a toda la sociedad en un Estado de suspensión, de espera interminable. Al entenderla de esta manera, el pasado se reconfigura y, más que ser un archivo estático, se convierte en un punto de interrogación y de reactivación constante. En este sentido, la desaparición forzada en México no es solo un hecho del pasado, sino un dolor que sigue exigiendo atención, que sigue presente, abierto, sin resolución. Es una realidad que nos obliga a repasar una y otra vez, a enfrentarnos a lo que no está resuelto.

*Antígona González* evita seguir una narrativa lineal que busque culpables concretos, y en lugar de eso, se enfoca en la incertidumbre y el vacío que deja la desaparición. Este enfoque refleja perfectamente lo que viven miles de familias mexicanas, quienes, como Antígona, buscan a sus seres queridos sin encontrar respuestas claras. No se sabe quién está detrás de estos actos: el crimen organizado, el Estado o una red de actores que operan en un sistema de impunidad.

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible. (Uribe 2012, 23)

Esta cita es una crítica directa a la impunidad, la complicidad entre el poder y la violencia, y la desesperanza que enfrentan quienes buscan justicia en un contexto de desapariciones forzadas. A continuación, desgloso su significado en tres ejes clave: la repetición como estrategia literaria, la denuncia de la impunidad y la necropolítica, y la figura de Antígona como símbolo de resistencia.

La repetición de la frase “Son de los mismos” funciona como una estrategia literaria que refleja la monotonía y la omnipresencia de la violencia en el México contemporáneo. Esta repetición no solo enfatiza la colusión entre los actores del poder: el Estado, el crimen organizado, los medios y otras fuerzas opresivas, sino que también transmite una sensación de asfixia y desesperanza.

Cada vez que se repite “Son de los mismos” o en este otro fragmento, el “somos muchos” se refuerza la idea de que no hay escapatoria, que el sistema está completamente corrompido y que cualquier intento de resistencia es inútil:

¿Lavó el cadáver?  
Somos muchos.  
¿Enterró el cuerpo?  
Somos muchos.  
¿Le cerró ambos ojos?  
Somos muchos.  
¿Lo dejó abandonado?  
Somos muchos. (Uribe 2012, 93)

Esta estructura repetitiva también evoca el trauma colectivo, donde el dolor y el miedo se vuelven cíclicos sin escapatoria. El uso de esta técnica por parte de Uribe provoca que el lenguaje mismo se vuelve una jaula, atrapando a Antígona (y al lector) en un ciclo de impotencia que activa la denuncia explícita de la impunidad que existe en el contexto de las desapariciones forzadas.

La frase “Aquí no hay ley. Aquí no hay país” sintetiza la desintegración del Estado de derecho y la pérdida de la noción de patria como un espacio seguro. En lugar de proteger a sus ciudadanos, el Estado se convierte en cómplice de la violencia, ya sea por acción u omisión. La advertencia “No hagas nada. Quédate quieta” refleja cómo el poder busca silenciar y paralizar a quienes podrían desafiar su autoridad, como la autora lo menciona:

“¿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 enca-

dene la lengua.” (Uribe 2012, 87)

Esta lógica necropolítica, como la describe Achille Mbembe, reduce a los individuos a cuerpos dóciles o desechables, negándoles cualquier posibilidad de agencia o resistencia. Sin embargo, el hecho de que estas palabras se dirijan a Antígona, una figura que históricamente ha desafiado al poder sugiere que la opresión no es absoluta: siempre hay espacio para la rebeldía.

La figura de Antígona en este fragmento encarna la tensión entre la sumisión y la resistencia. Aunque se le advierte que “no persiga lo imposible”, su mera existencia como personaje que busca a su hermano desaparecido ya es un acto de desafío. *Antígona González*, como su homónima clásica, representa la lucha contra el olvido y la injusticia, incluso cuando las probabilidades están en su contra. Su búsqueda no es solo personal, sino también política: al negarse a “quedarse quieta”, ella expone las fallas del sistema y reclama la memoria de los desaparecidos. En este sentido, el fragmento no solo describe la opresión, sino que también anticipa la resistencia. La repetición de “Son de los mismos” puede leerse como un intento de normalizar la violencia, pero la presencia de Antígona en el texto desestabiliza esa normalización, recordándonos que la lucha por la justicia, aunque parezca imposible, es necesaria.

La ambigüedad acerca de quiénes son “ellos” refuerza el carácter colectivo de la tragedia, evitando que la historia de Tadeo sea solo un caso individual. En cambio, se convierte en un símbolo de todas las desapariciones forzadas en México, donde el dolor colectivo, esta *comunitas* del dolor, en palabras de Ileana Dieguez (2014), logra “hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una “comunidad moral” (6) que no se encuentra estructurada en la jerarquización clásica de la “comunidad” tradicional, sino que se sostiene en el trato entre iguales, que buscan sostener la memoria de sus familiares desaparecidos, frente al olvido al que las instituciones, medios de comunicación, grupos violentos, entre otros, quieren obligar. Sara escribe “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” (Uribe 2012, 13), un fenómeno que involucra a múltiples responsables, desde cárteles hasta instituciones que deberían proteger a los ciudadanos pero que a menudo son cómplices o indiferentes ante las desapariciones.

## Capítulo segundo

### El desapropiacionismo como manifiesto político en la labor escritural:

#### Des-apropiarnos para sentir

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas. (Uribe 2012, 13).

¿Basta con nombrar a los desaparecidos? ¿Basta con escribir obituarios en interminables versos, alimentados por el dolor de miles de familias que cada día guardan la esperanza de mirar nuevamente a quien un día salió y no regresó nunca? ¿Acaso podemos escribir sobre desaparecidos, poder, violencia, desde ese lugar lejano, distante y exotizante de quien mira la tragedia ajena como algo que finalmente no le afecta?

Cómo entender esta ausencia del cuerpo, este Estado confuso, entre la vida y la muerte, esta rara verbalización del dolor, si no lo hago desde el espacio donde enuncio este dolor, es decir, desde el lenguaje, y en el caso de esta investigación, desde la poesía, como terreno de disputas simbólicas, donde la claridad y exactitud del lenguaje se trastocan, como en el poema que analizo, con el fin de expresar tanto en fondo como en forma la potencia del reclamo, la esperanza del reencuentro, la urgencia por tener algún indicio que nos lleve a reencontrarnos con el cuerpo ausente.

En este sentido el poemario *Antígona González* de Sara Uribe no solo es un ejercicio de escritura que rescata las voces de los desaparecidos y sus familiares, sino que también es una obra que, en su propia forma, materializa la problemática que denuncia. La desaparición no solo se enuncia en sus versos, sino que se inscribe en la estructura misma del texto, donde las ausencias, las interrupciones y las múltiples voces construyen un relato imposible de cerrar y que mediante el texto analizado se problematizan aún más, porque en el poemario de Uribe coinciden la combinación entre la problemática que trata y las estrategias escriturales que utiliza, que más allá de ser recursos estéticos, se convierten en mecanismos de crítica al poder. y a las instituciones, incluida la literatura y la autoría como lugares de poder en la escritura. ¿Cómo podemos entonces nombrar, desde estos cuestionamientos, las ausencias, con un lenguaje, un contexto político-social, un campo literario determinados?

Para generar el texto, Sara Uribe hace uso de tres técnicas específicas, que

reafirman y potencian la discursividad del poemario. La del desapropiaciónismo, la de reapropiación y la de reescritura, con las cuales ella elabora un texto donde el contenido y la forma coinciden en una misma línea crítica. Es importante destacar que como parte del manifiesto ético/político del texto, Uribe coloca al final del mismo todas las referencias y fuentes que usó, para que el lector pueda a su vez *reapropiarse* de las mismas y generar un nuevo texto.

Antígona González es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas. (Uribe 2012, 103)

Esta “sinceridad” de la autora respecto a las técnicas y fuentes que utilizó para la creación del texto, es algo muy importante para mi análisis, porque a pesar de que el debate acerca de la *originalidad* de una obra es problemático, teniendo en cuenta que todos los textos existentes están creados desde múltiples lugares, inspiraciones, referencias, etcétera. Sin embargo, el lugar de poder autoral muy pocas veces permite que quienes escriben develen esta extensa gama de influencias que forman parte de su texto, siendo ellos/ellas quienes *crean* la obra, por lo cual reciben el reconocimiento social dentro del campo literario. Por su parte, Sara Uribe trastoca su propio lugar autoral, haciendo esta declaración de fuentes y referencias, convirtiendo a su texto en un manifiesto político, donde cuestiona el lugar que ocupa el poder autoral y lo descoloca.

Las estrategias mencionadas no son meros recursos estilísticos, sino mecanismos que reflejan la fragmentación de la memoria colectiva, el vacío dejado por los desaparecidos y la imposibilidad de una voz única que narre la tragedia. La superposición de testimonios, referencias y citas configuran un cuerpo textual discontinuo, donde la historia no avanza de manera lineal, sino que se disgrega en múltiples ecos, en palabras prestadas, en huellas que insisten en permanecer y sostenerse frente al olvido impuesto por la violencia. Esto finalmente desemboca en el argumento que sostengo en este acápite de mi investigación, que estas estrategias literarias logran recolectar las partes disgregadas del cuerpo de los desaparecidos y reconstruir una materialidad, representada en la obra literaria, necesaria para sostener la memoria. Este ejercicio de *reconstrucción* se sostiene sobre la premisa de que los fragmentos/vestigios de los desaparecidos se encuentran repartidos por toda la estructura de la sociedad y la poeta lo que hace es

buscarlos, recopilarlos y juntarlos en el poema a modo de reconstrucción.

Mi argumento es que estas estrategias no solo configuran la estructura del poemario, sino que además operan como dispositivos que tensionan la noción de autoría, cuestionan los límites del archivo y desafían las formas convencionales de narrar la violencia. La literatura, en este caso, no es un espacio separado del mundo, sino una extensión del conflicto que intenta nombrar, un testimonio que no se cierra sobre sí mismo, sino que se expande en múltiples direcciones

Así, la escritura de Uribe no solo denuncia, sino que también encarna la incertidumbre, el dolor y la necesidad de sostener la memoria a través de la palabra. En este sentido, *Antígona González* no solo habla de los desaparecidos como temática central, sino que escenifica su ausencia mediante las estrategias escriturales utilizadas, que en combinación con el fondo de la obra logran generar una línea discursiva dando lugar a una poética del vacío que exige ser llenada con la voz de quienes los buscan.

Para mostrar cómo la autora genera toda una dinámica intertextual en la construcción del texto, busco ejemplificarlo con casos concretos, como la forma en que el arquetipo de Antígona es usado, para lo cual haré uso de breves referencias de este caso en particular para entender mejor la forma cómo las estrategias escriturales que la autora usa configuran en sí mismo un manifiesto que mezcla fondo y forma al escribir:

Fragmentos de El grito de Antígona de Judith Butler  
dan voz a un meta textual Tiresias que indaga y avizora  
la naturaleza discursiva de las Antígonas que habitan el  
texto: “¿Quién es Antígona dentro de esta escena...”,  
“¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y  
la muerte...”, “Ella está muerta, pero habla”, “Ella no  
tiene lugar...”, “Quienquiera que ella sea, se la deja sin  
duda al margen... (Uribe 2012, 103)

En estos fragmentos de la *Antígona* de Butler, colocados en el poema de Sara Uribe se problematiza la forma cómo *Antígona* busca su espacio dentro de la esfera discursiva, donde el silenciamiento de su voz es aún más doloroso que en la negación de su presencia física en la esfera pública. En este sentido, el reclamo de Antígona no solo es invisibilizado mediante la prohibición de su participación como sujeto político activo, sino que también se le niega el espacio discursivo desde el cual articular su resistencia. No obstante, logra sostener su demanda a través de la palabra, filtrándose en el ámbito de lo público y cuestionando los límites impuestos por el poder., de ahí que Butler sostenga que a pesar de que “Quienquiera que ella sea, se la deja sin duda al margen” siga hablando.

De La tumba de Antígona de María Zambrano algunas ensoñaciones y diálogos postmortem que mantienen Antígona, Hemón y Polínicos dentro del sepulcro, en la obra de la filósofa española, son retomadas en una suerte de parangón de la muerte en vida en que se convierte la existencia frente a la incertidumbre de una ausencia forzada. (Uribe 2012, 105)

En este fragmento, en cambio, Uribe resalta la proximación que María Zambrano hace de *Antígona*, desde las reflexiones *post mortem* sobre la constante agonía que resulta de las desapariciones, donde no hay ni vida ni muerte, sino una ausencia, y finalmente una mínima esperanza de que aparezca.

¿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? (Uribe 2012, 15)

En cambio, en este fragmento la poeta evidencia que la historia de *Antígona* tiene una vigencia atemporal, y que hablar solamente de una, es invisibilizar al resto de ellas, que siguen reclamando encontrar a sus propios desaparecidos.

La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica –en donde Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos. (Uribe 2012, 21)

En estos fragmentos del poemario, puedo distinguir claramente el trabajo intertextual de Uribe, quien recoge restos, como la Antígona clásica recoge los fragmentos del cuerpo de su hermano. Pero estos restos son también textuales, fragmentos de otras Antígonas que han aparecido en distintos contextos históricos, políticos y temporales, como ecos que siguen resonando como una herida abierta que no cura en el cuerpo de lo social. Al hacerlo, convierte su poemario en un acto de reescritura colectiva, donde el mito antiguo se reactiva en el presente, y el cuerpo del desaparecido se recompone, desde el lenguaje, como cuerpo político, un cuerpo que interpela, cuerpo que exige justicia. Además de todo esto, Sara Uribe resignifica a Antígona, quien reclama su espacio de enunciación desde un espacio negado históricamente, el de la palabra, y lo hace a partir de la protesta ante la muerte y la violencia, y lo hace de forma que pueda representar a quienes están atravesando la misma situación:

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan

en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? Te estamos diciendo que Tadeo no aparece. Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien. (Uribe 2012, 16)

Antígona, al no encontrar un espacio de reclamo dentro de la sociedad, lo va creando a partir de su dolor y su negativa a olvidar, pero al mismo tiempo se enfrenta al miedo colectivo, al *horror paralizante* que describe Rivera Garza, un miedo que silencia las voces disidentes, como la de Antígona. En el texto se evidencia una tensión entre el miedo y el abandono, mostrando cómo la violencia no solo desaparece cuerpos, sino que vacía ciudades, desordena los espacios, deja huellas de vidas interrumpidas, como el fragmento del texto que rescato a continuación:

No querían decirme nada. Querían huir de la ciudad. Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados pero adentro aún hay muebles, porque en la huida sus habitantes... ¿Ves la ironía, Tadeo? (Uribe 2012, 17)

La potencia de la imagen que transmite la autora, la de una casa deshabitada, llena de muebles, pero sin vida, como analogía de lo que deja la violencia, no solamente casas, sino pueblos enteros, donde todas y todos parecen haber desaparecido, por miedo a desaparecer. Las casas con candados, pero aún amuebladas, son un testimonio silencioso del exilio forzado, de la urgencia con la que muchas personas han tenido que huir sin mirar atrás. Lo que antes era un hogar se convierte en una especie de cápsula detenida en el tiempo, donde los objetos permanecen, pero los cuerpos han desaparecido.

La ironía que se le señala a Tadeo subraya una paradoja dolorosa: quienes huyen lo hacen por miedo a desaparecer, pero su partida también los borra del paisaje cotidiano. Mientras unos intentan sobrevivir a la violencia escapando, otros, como Tadeo, han sido arrebatados de su propio destino. La desaparición no es solo física, sino también simbólica: hay quienes se vuelven ausencias en la geografía de la ciudad, dejando atrás rastros de su vida pasada, y quienes, como Tadeo, han sido borrados incluso de la posibilidad de elegir. La ciudad abandonada y el cuerpo desaparecido son, en última instancia, dos manifestaciones de la misma tragedia.

En *Antígona González*, Uribe no inventa, sino que reescribe; no crea de la nada, sino que toma palabras ya dichas y las resignifica. En la parte final del texto, en una suerte de *declaración de fuentes*. La autora construye su relato a partir de materiales preexistentes: testimonios de familiares de desaparecidos, registros periodísticos, textos

legales, fragmentos de otras Antígonas que han sido reescritas a lo largo del tiempo. Es tremendamente llamativo el trabajo de Sara Uribe alrededor de mezclar, conjugar y reescribir con estos materiales, porque en una primera lectura parecen no parecen ser textos pre existentes, sino piezas *originales* del poema. Esto es muy significativo para el análisis del texto, porque significa que todo el tiempo también he estado trabajando con los sentimientos, dolores y fragmentos de otras personas, haciendo el análisis aun más amplio y complejo. En términos concretos para esta investigación puedo sostener que en esta apropiación de discursos ajenos, la voz individual se disuelve para dar paso a un coro de voces que, en su multiplicidad, reconstruyen la ausencia, por el hecho de que los materiales usados para la construcción del texto son tomados *directamente* de la realidad de la que nacen, cambiando el lugar autorial, desde un espacio de *creadora* hacia un espacio de *curadora* (haciendo una analogía desde el mundo del arte) de estos trozos de realidad, con los cuales logra generar una discursividad, logra transmitir un mensaje alto y claro. El análisis detallado de los procedimientos mediante los cuales la autora articula las distintas voces y fragmentos que componen el texto merecería una investigación independiente. Resulta particularmente significativo que solo al finalizar la lectura, al consultar el anexo de fuentes, el lector descubra que gran parte del contenido no fue escrito originalmente por la autora, sino que proviene de diversas fuentes externas incorporadas mediante técnicas de desapropiación.

Este uso de la técnica literaria se encuentra presente en todo el texto, con fragmentos como este:

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

En el fragmento citado anteriormente, Uribe transcribe directamente los testimonios de familiares de desaparecidos, en una nota de prensa del diario de Coahuila del 2008. Mediante esta recopilación de testimonios, provenientes de otras fuentes, repartidas en el *cuerpo social* la autora logra tejer un relato colectivo, una dimensión coral de la narrativa que sostiene todo el poemario. No es la voz de Sara Uribe la que se *escucha* en el texto, sino las múltiples voces de quienes son afectados por la violencia, son las voces de todas y todos quienes construyen el relato, y la poeta no duda en darles el derecho a su autoría, ella nos cuenta quienes son aquellos que quedan, que cuentan la tragedia, que sostienen la memoria, como la misma Uribe nos dice al final del texto acerca del

fragmento colocado arriba:

De Los desaparecidos, nota de El Diario de Coahuila con fecha del 10 de agosto de 2008: “Por eso muchas casas están abandonadas...”, “Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado...” (Uribe 2012, 109)

El uso de estas fuentes y mediante ellas la construcción del texto expresa, como mencioné anteriormente una forma *coral* en la obra, que no es solo una forma narrativa, sino una herramienta político-discursiva que tiene un objetivo muy claro, sostener la memoria, mediante una construcción colectiva de la misma, como también lo he mencionado anteriormente. La coralidad en *Antígona González* es diferente del coro clásico en Sófocles, que funciona como mediador entre los personajes y el espectador, comentando, juzgando o validando los hechos. En *Antígona González* la coralidad sostiene en la polifonía de quienes han vivido la pérdida y la búsqueda.

Esta coralidad permite que Tadeo deje de ser solo un nombre: en él se condensan muchas otras desapariciones. Cada fragmento de relato, cada historia insertada o desapropiada, cada testimonio ajeno que Uribe entrelaza con el suyo, participa en la reconstrucción simbólica de su cuerpo. Así como la Antígona clásica recoge y sepulta a su hermano como un acto de justicia, esta Antígona recoge pedazos de lenguaje, de memoria, de realidad mediática y oral, y con ellos compone una figura que, aunque no materialmente presente, se impone en el poema como presencia insoslayable. El texto se convierte en el lugar donde los desaparecidos pueden, al menos por un instante, ser devueltos al mundo de los vivos.

El coro de Sófocles refuerza la idea de un orden estructurado, en Uribe el relato se dispersa, mostrando una realidad rota en pedazos que nunca terminan de encajar. Aquí, la desaparición no es solo la de Tadeo, sino la de miles, y por ello la narración no puede sostenerse en una única perspectiva, sino que va mezclando los relatos en una misma página del texto, por ejemplo, el fragmento donde a ratos son los familiares de las víctimas, los que sostienen imágenes potentes como esta: “Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres, / que era una probabilidad. Me dijeron que los iban a / traer aquí” (Uribe 2012, 63).

A ratos es la misma Antígona quien interpela la realidad, tratando de huir de ella mediante la ensoñación, pero es obligada a regresar con crudeza al dolor, como en este fragmento:

Voy a despertar en cualquier momento, me digo  
 cuando intento engañarme, cuando no resisto más,  
 cuando a punto del derrumbe.  
 Pero ese momento nunca llega: lo que ocurre aquí es  
 lo verdaderamente real. (Uribe 2012, 63)

E incluso a veces son las mismas voces de los desaparecidos, que intervienen, reafirmando su propia condición: “Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro. / No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido” (Uribe 2012, 63).

Mientras que en Sófocles el coro busca comprender los hechos desde los límites del poder, en *Antígona González* las voces colectivas funcionan como un acto de resistencia. No hay una verdad absoluta, sino registros, fragmentos de memoria que intentan recuperar lo que ha sido arrancado. La coralidad en Uribe no busca interpretar la realidad desde una estructura fija, sino desafiar el silencio impuesto por la violencia. A través de múltiples voces, el poemario se convierte en un espacio donde la ausencia se nombra una y otra vez.

Otro aspecto del texto es el trabajo con el arquetipo de Antígona, no solo como un personaje literario, sino como una herramienta narrativa que se adapta y cobra sentido en contextos históricos diversos. Desde la misma introducción del texto, nos deja claro este paralelismo entre la historia de la *Antígona* clásica y la protagonista de la obra, cuando Uribe escribe: “Me llamo Antígona González -y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano” (Uribe 2012, 13), ya interpela al lector respecto a los dos elementos sobre los cuales va a basar su texto. Por un lado, la narrativa de desapariciones y violencia, que es el tema central de la obra y por el otro, esa relación entre la *Antígona* de Sófocles y Antígona González, la protagonista del poema que da nombre al poema de Uribe.

La poeta, en lugar de limitarse a una interpretación rígida de la obra de Sófocles, utiliza el mito para profundizar en las complejidades de la memoria y la lucha en un presente fragmentado. En este sentido, el arquetipo de Antígona se convierte en un vehículo para explorar la relación entre el pasado y el presente, una forma de hacer presente lo que permanece ausente y, a través de su resistencia, cuestionar las estructuras de poder y olvido.

En el texto Uribe repasa las distintas versiones de Antígona que se han presentado, y en una suerte de “contextualización” muestra cómo la figura de Antígona puede ubicarse en diferentes espacios temporales y geográficos. La autora no solo nos invita a pensar en las adaptaciones literarias, sino también en cómo este arquetipo ha sido reinterpretado y reconfigurado según las exigencias de cada tiempo. Desde las puestas en

escena clásicas, donde la tragedia griega se mantiene intacta, hasta las versiones contemporáneas que desentrañan las luchas políticas de su tiempo, el mito ha sido revisitado una y otra vez, mostrando su capacidad para resignificarse. En particular, las reversiones en contextos de dictaduras o sistemas represivos permiten que el personaje de Antígona se convierta en un símbolo de resistencia, llevando el dilema ético de la ley frente a la moral a nuevas dimensiones.

El mito de Antígona ha servido como base para obras literarias, teatrales y cinematográficas, en las que se adaptan no solo las circunstancias del personaje, sino también las motivaciones y los conflictos internos. En cada versión, se han planteado nuevas interpretaciones del acto de enterrar a un ser querido, transformando el mito en una representación de la lucha por la memoria. Uribe cuenta en el texto casos como el siguiente:

Antígona Vélez le fue encargada a Leopoldo Marchal por José María Unsai, director del Teatro Cervantes, a principios de 1951. El único original mecanografiado le fue entregado a la protagonista, Fanny Navarro, quien lo perdió en un viaje a Mar del Plata.

La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica –en donde Polínicés es identificado con los marginados y desaparecidos. Escrita como un largo poema en verso libre, el texto contiene innumerables fragmentos de letras de tango, que, en su distorsión y alteración, plena de nuevos significados y entrecruzamientos en su distorsión y alteración Polínicés es identificado con los marginados y desaparecidos. (Uribe 2012, 21)

En esta cita, la poeta demuestra que en contextos como el de América Latina, por ejemplo, la figura de Antígona resuena con fuerza como un símbolo de quienes buscan a los desaparecidos, enfrentándose a la impunidad de los gobiernos autoritarios. La figura trágica de la hija que desafía al poder para honrar a su hermano se adapta a las luchas por la justicia en diversas épocas y regiones.

Al incorporar este arquetipo en el texto, Uribe logra reflejar cómo las reversiones de Antígona no solo permiten una reflexión sobre el pasado, sino también sobre los dilemas éticos y morales del presente. La elección de reescribir a Antígona no es solo literaria, sino ética y política: permite hablar desde lo simbólico sobre la urgencia de justicia en una sociedad atravesada por la violencia estructural y la desaparición forzada.

Al hacerlo, Uribe resignifica el mito y nos muestra que los dilemas morales que enfrentó Antígona —desobedecer la ley por fidelidad a los vínculos afectivos y al deber de enterrar a los muertos— siguen vigentes hoy, cuando miles de familiares deben elegir entre callar por miedo o alzar la voz para nombrar a sus desaparecidos.

La tragedia, entonces, no se encierra en el teatro ni en los libros antiguos: reaparece cada vez que una madre, una hermana o un colectivo exige verdad y duelo frente al silencio del Estado. En este gesto de reescritura, Uribe convierte el mito en un espejo de nuestras propias fallas sociales. Antígona González no solo actualiza el conflicto entre ley y justicia, sino que lo enraiza en la experiencia concreta de los cuerpos desaparecidos, de la impunidad, del miedo como forma de control. Así, la autora reactiva la función original de la tragedia: no como espectáculo, sino como acto de memoria, de incomodidad y de resistencia frente al olvido.

Sara toma el arquetipo de Antígona y lo despoja de su contexto histórico-cultural para convertirlo en una figura más general, donde muchas pueden reconocerse: la hermana, la hija, la madre que no se resigna al silencio impuesto: “No quería ser una Antígona, pero me tocó” (Uribe 2012, 15). El antagonista en *Antígona González* no tiene rostro, pero su presencia se siente en cada obstáculo que enfrenta la protagonista en su búsqueda de Tadeo, su hermano desaparecido.

*Antígona González*, la protagonista del poemario de Sara Uribe, emerge como una figura femenina de resistencia que desafía las estructuras de poder en un contexto marcado por la violencia y la impunidad. Uribe se basa en la Antígona clásica, quien desobedece al rey Creonte para enterrar a su hermano, la Antígona de Uribe encarna una lucha similar, pero trasladada al México contemporáneo, donde las desapariciones forzadas son una realidad cotidiana.

Al buscar a su hermano desaparecido, Antígona González no solo confronta al Estado, los medios, los grupos irregulares y todos los demás actores que perpetúan la violencia, sino que también reclama el derecho a la memoria y a la dignidad de los ausentes, *gritando* contra el olvido y la injusticia. Como lo describe la autora: “¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando / en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que / todos la oigamos?” (Uribe 2012, 27)

La potencia de Antígona González como figura femenina de resistencia radica en su capacidad para articular el dolor y transformarlo en acción política. En un contexto donde el poder busca silenciar y desaparecer, ella se niega a callar y, en cambio, utiliza su voz para denunciar y recordar. Este acto de habla es profundamente subversivo, ya que

desafía la lógica necropolítica que reduce a las víctimas a meros cuerpos desechables. A través de su búsqueda incansable, Antígona González no solo resiste al olvido, sino que también construye un archivo vivo de memoria, donde los nombres y las historias de los desaparecidos son preservados. Su resistencia es, por tanto, tanto un acto de amor como de rebeldía, una forma de afirmar la humanidad de aquellos que han sido borrados por la violencia. Ser una Antígona termina por ser una condena resignificada en lucha, tal como lo escribe la poeta:

¿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? (Uribe 2012, 15)

Antígona González encarna una resistencia que es intrínsecamente femenina y colectiva. A diferencia de la figura clásica de Antígona, que actúa en solitario, la Antígona de Uribe se conecta con otras mujeres y familias que comparten su dolor y su lucha. Esta dimensión colectiva de su resistencia refleja la realidad de muchas mujeres en México y América Latina, quienes han sido protagonistas en la búsqueda de justicia y verdad. Antígona González no es una heroína aislada, sino parte de una red de resistencia que desafía al poder desde la vulnerabilidad y el cuidado. Su fuerza no reside en la confrontación directa, sino en su capacidad para tejer lazos de solidaridad y mantener viva la memoria de los desaparecidos. Así, su figura se convierte en un símbolo poderoso de la resistencia femenina frente a las estructuras opresivas del poder.

La Antígona contemporánea ya no enfrenta a un tirano personal como Creonte, sino que lucha contra un sistema abstracto, pero igualmente cruel, un sistema que no tiene un rostro claro, pero cuya opresión se siente en cada aspecto de la vida de los que se resisten. Una red difusa de opresión que se manifiesta en la necropolítica del Estado, en las estructuras burocráticas del dolor, la indiferencia institucional ante las víctimas de la violencia, el manejo de la información por parte de los medios de comunicación, las acciones violentas de grupos paraestatales que provocan horror, entre otros muchos actores y factores.

Frente a este entramado, la pregunta fundamental no es solo quién muere, sino quién importa cuando muere. Judith Butler advierte que

Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida

vivable y muerte lamentable? (Butler 2006, 17-18)

Es decir que los cuerpos no existen fuera de los marcos normativos que les otorgan reconocimiento dentro de la sociedad. Así, la desaparición forzada no implica únicamente la eliminación física de un sujeto, sino también su exclusión del duelo, de la ley, de la memoria. Son cuerpos que no importan lo suficiente como para ser buscados, llorados o nombrados.

La lucha de Antígona, entonces, no es solo por enterrar a su hermano, sino por hacerlo existir en un sistema que lo ha borrado dos veces: primero del mundo y luego del lenguaje. Es la resistencia a que su cuerpo sea reducido a cifra, a “daño colateral”, a “archivo cerrado”. Nombrarlo, buscarlo, sostener su memoria es insistir en que su vida tuvo valor, que su cuerpo importa. En este sentido, la tragedia se traslada del campo mítico al terreno de lo político, y el gesto de Antígona se convierte en una acción radical que desestabiliza los marcos normativos de un poder que no tiene rostro o nombre.

Esta ausencia de un rostro específico para el enemigo resalta lo insostenible de la situación: el poder se presenta de manera visible, lo que hace aún más compleja la lucha. En la obra de Uribe, el antagonista no tiene una figura tangible que se pueda señalar, pero su presencia es palpable en la constante negación de justicia, en los obstáculos que impiden a la protagonista encontrar a su hermano desaparecido, en las puertas cerradas y en los documentos que nunca se llenan correctamente. Este poder, aunque no se ve ni se nombra, obstaculiza a cada paso el proceso de duelo y búsqueda de la poeta, recordando que la opresión contemporánea no siempre toma la forma de un tirano que gobierna desde un trono, sino que se disfraza de normativas, sistemas legales y estructuras que perpetúan el silencio y la impunidad, basados en lo que Rita Segato, denomina *corporación masculina* de la sociedad, donde la *complicidad* entre hombres genera una estructura de poder donde los hombres, vinculados por lazos de complicidad, reproducen y sostienen un sistema de violencia y dominación, que en palabras de la antropóloga argentina “conduce a los hombres a la obediencia incondicional hacia sus pares -y también opresores-, y encuentra en aquéllas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones” (Segato 2018, 13).

La corporación masculina no solo se manifiesta en la violencia explícita, como el crimen organizado o la represión estatal, sino también en las formas en que el poder se distribuye y se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres, de los cuerpos feminizados y de los sectores vulnerables. Se trata de una alianza implícita que legitima la impunidad y

perpetúa la desigualdad, asegurando que el control y la violencia sigan funcionando como mecanismos de cohesión social dentro de un orden patriarcal. Esto se contrasta en el texto con la justicia por la que clama Antígona, una verdadera justicia, sin afán de venganza. Una justicia para todos y todas, incluso para aquellos que ejercen la violencia, una justicia que nazca desde el amor:

Rezo para que tu cuerpo ausente no quede impune.  
Para que no quede anónimo. Rezo para tener un  
sitio a dónde ir a llorar. Rezo por los buenos y por  
ellos, porque si ellos no tienen corazón, yo sí. (Uribe 2012, 28)

Esta *justicia desde el amor* es posible contrastar con la *corporación masculina*, que se presenta en el texto mediante la relación entre el Estado, los grupos criminales y los medios de comunicación. La frase repetitiva “Son de los mismos” (Uribe 2012, 23) sintetiza esta idea: quienes deberían proteger a la población forman parte del mismo entramado de violencia que desaparece cuerpos y borra historias. No hay una distinción clara entre delincuentes y autoridades, porque todos responden a la misma lógica de poder, donde la violencia es un lenguaje común. Antígona, en su búsqueda por su hermano, enfrenta no solo la ausencia de respuestas, sino un sistema que impide el duelo y la justicia, revelando cómo la corporación masculina se sostiene a través del silencio y la amenaza y el miedo, como la misma poeta menciona:

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. Reprueban que busque  
tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías  
ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo  
porque tienen miedo. (Uribe 2012)

Para tener una visión más amplia acerca de cómo opera la violencia estructural además del concepto de corporación masculina, de Rita Segato, que usé anteriormente, voy a usar las reflexiones del antropólogo Mathew C. Guttman, que con su estudio acerca de las masculinidades aporta un enfoque más amplio para la comprensión de la violencia desplegada en las desapariciones forzadas. Para Guttman, “podemos hablar entonces de la ‘crisis de la masculinidad’ en el sentido de que los hombres hemos enfrentado nuevos retos sociales y también lo hemos hecho en la casa, en la familia. Para muchos ha sido

difícil” (Guttman 2006, 122). Esta crisis, sin embargo, no necesariamente desemboca en una transformación, sino que puede intensificar reacciones violentas como forma de defensa de una identidad masculina en declive.

Desde esta perspectiva, la desaparición no es solo un acto criminal, sino la manifestación extrema de un sistema que privilegia ciertas formas de lo masculino — autoritaria, violenta, impenetrable al duelo— y silencia otras —cuidadoras, afectivas, vulnerables. Tal como advierte Guttman, “no es que no existe el poder masculino en la familia en términos generales, lo que es complicado es cómo se lo vive” (Guttman 2006, 122). La violencia estructural se sostiene también sobre un mandato de masculinidad que impide el reconocimiento del otro como cuerpo doliente.

Antígona González se sitúa entonces como un texto que interrumpe esa narrativa. Frente al silencio institucional y masculino, Sara Uribe propone una voz que insiste en en sostener la memoria para el futuro:

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel.  
 Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el  
 bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte.  
 Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de  
 murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie  
 quiere nombrar. (Uribe 2012, 73).

En este sentido, la obra subvierte el modelo de lo masculino que Guttman estudia en su etnografía mexicana, el de ser “ni macho ni mandilón”, un modelo hegemónico que no permite el cuidado ni la fragilidad (Guttman 2006, 119), y tampoco permite el duelo, porque finalmente en la problemática de los desaparecidos, nunca se ejecuta este duelo completamente, ni aun cuando se encuentra el cuerpo.

Uribe escribe:

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

La posibilidad de duelo es negada por un aparato estatal que, según Guttman, reproduce un estereotipo de lo latino como violento y salvaje: “Hay varias formas de etiquetar a los latinos, como si fueran los peores, más golpeadores, más borrachos, más violentos. Todo ello responde a un estereotipo racista” (Guttman 2006, 120).

Desde ese lugar, el duelo se vuelve político, la ausencia se transforma en grito y

la poesía en resistencia. Lo que Uribe nombra no es sólo la tragedia personal, sino la maquinaria estructural que la produce y reproduce: una maquinaria sostenida por discursos de masculinidad hegemónica que niegan el cuerpo vulnerable y el afecto como formas legítimas de habitar el mundo.

Así, leer *Antígona González* desde el enfoque de las masculinidades permite comprender que la violencia no es solo física o individual, sino profundamente simbólica y estructural. Y que las respuestas éticas y poéticas al horror, como propone Uribe, pasan también por una reconfiguración de los afectos, del lenguaje y de los modos en que entendemos lo que implica ser hombre, ser Estado, ser cuerpo, ser voz.

Otro aspecto crucial del poemario que refleja este concepto es la manera en que las mujeres aparecen como sujetas de resistencia en un mundo diseñado para excluirlas de la narrativa del poder. *Antígona* desafía la estructura patriarcal al insistir en recordar, nombrar y buscar, rompiendo la norma impuesta de la pasividad femenina ante la violencia. En un contexto donde la desaparición funciona como un acto de reafirmación del poder masculino sobre los cuerpos y el territorio, su insistencia en reconstruir la memoria es un acto subversivo. La corporación masculina busca consolidarse a través del miedo, pero el acto de hablar, de escribir, de nombrar se vuelve un acto de protesta, se convierte en una forma de enfrentamiento frente al olvido, como lo menciona la poeta en su texto:

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. (Uribe 2012, 13).

*Antígona González* pone en evidencia que esta *corporación masculina* no es solo un fenómeno del crimen organizado, sino un sistema que atraviesa todas las instituciones. La burocracia que obstaculiza las denuncias, los medios que encubren o justifican la violencia, y la sociedad que normaliza la desaparición, son expresiones de una red de poder que se protege a sí misma. En este sentido, el poemario de Sara Uribe dialoga con la teoría de Rita Segato al mostrar que la violencia no es un acto individual, sino una práctica estructural que se sostiene por la complicidad de quienes la permiten y la perpetúan.

Como he recalcado a lo largo de esta investigación, entender la potencia del uso de estas estrategias escriturales es fundamental para interpretar adecuadamente la forma

en que la poeta logra sostener la discursividad política del texto. Para Uribe, escribir desde la impersonalidad significa renunciar a la propiedad absoluta del texto, permitiendo que el lenguaje funcione como un espacio de tránsito en el que las voces se cruzan y se transforman. En *Antígona González*, esta renuncia no es un simple gesto literario, sino un acto de resistencia y protesta: si la desaparición forzada niega la identidad y borra los rastros, el texto se configura como un espacio donde la memoria se rehace colectivamente, donde la palabra ajena es, al mismo tiempo, la propia.

La reescritura, el desapropiacionismo y la reapropiación trascienden de ser técnicas escriturales para convertirse en actos políticos que cuestionan las jerarquías del lenguaje, disputan la autoridad del discurso oficial y abren espacios para la memoria colectiva. En lugar de afirmar una voz única, estas prácticas, como plantea Rivera Garza, activan una red de voces desplazadas, permitiendo que lo silenciado irrumpa en el texto y desestabilice las formas hegemónicas de narrar la realidad. que permiten resistir el olvido y sostener la memoria de los desaparecidos en un texto que, al igual que la historia que lo inspira, se niega a cerrarse, sino que, dolorosamente, se va actualizando, tal como el mito clásico que toma como base.

Recalco la importancia de las técnicas literarias en la construcción del texto porque estos son una forma de insistencia en la memoria: al hacer que Antígona hable desde el presente. Uribe señala que el problema de las desapariciones no es un evento aislado y limitado a ciertos momentos históricos, a ciertas condiciones político-sociales, o a ciertos lugares geográficos, en el caso de la obra, el México de la guerra salinista contra el narco, sino que se trata de una tensión esta violencia *localizada* y una estructura basada en la violencia, como pilar donde se asienta todo el sistema.

Este procedimiento no solo resignifica la historia de Antígona, sino que también pone en evidencia cómo la memoria de los desaparecidos se mantiene a través de la repetición y la reapropiación de sus nombres, sus relatos y sus imágenes. En un contexto donde las desapariciones buscan borrar cualquier rastro de existencia, la escritura se convierte en un espacio donde las ausencias pueden ser registradas, pronunciadas y sostenidas en el tiempo. La multiplicidad de voces en el poemario funciona como una forma de inscripción material, un mecanismo de resistencia contra la lógica del exterminio que pretende anular cualquier vestigio de identidad. Así, Uribe convierte el lenguaje en un espacio de duelo colectivo, donde las palabras no solo evocan lo que se ha perdido, sino que también luchan contra la desaparición misma.

La escritura de Uribe, por lo tanto, no pretende ser un acto de creación original,

sino un ensamblaje de voces que insiste en la imposibilidad del olvido. A través de la reapropiación y la fragmentación, el poemario rompe con la noción de autoría individual y se inscribe en un proceso más amplio de reconstrucción de la memoria. La elección de trabajar con textos preexistentes, con testimonios, registros periodísticos y referencias intertextuales, responde a una necesidad política: si la violencia opera despojando a las víctimas de su historia, la literatura puede devolverles un lugar en la memoria colectiva. La voz de Antígona González es, en este sentido, una voz que no se cierra sobre sí misma, sino que se expande, se multiplica y se comparte en la escritura de otros.

Este trabajo con las técnicas escriturales establece una profunda crítica al poder, en este caso autoral, que pretende generar desde la *originalidad*, haciendo un *borramiento* de todos aquellos registros, archivos, textos, relatos, etc. Que intervienen en la creación de una obra, como creaciones sociales. ¿No es acaso eso también una forma de desaparición? ¿No es otra forma de ejercicio de poder (literario) que, a cambio de reconocimiento y legitimidad, obliga a quien escribe a generar una desconexión entre su obra y el mundo que la inspira? Es por eso que debo destacar la forma de escritura de la poeta, porque unifica entre forma y fondo un manifiesto político en contra de las formas *autoritarias* de ejercer poder, y plantea unas formas de poder y reconstrucción colectivas, sea en el ejercicio de la escritura, sea en el ejercicio de la palabra, sea en la construcción de un nuevo relato acerca de la violencia, o sea en la vida diaria, donde las formas de interrelación horizontales, comunitarias y colectivas resultan fundamentales para diseñar un mundo más justo, un mundo del cual todos y todas podamos ser parte activa. Y esto podría parecer una simple premisa política, pero para mí es el punto central de este análisis, demostrar que la literatura puede salir de los libros y toparse con la realidad, que puede tener una real injerencia en esta, que puede sostener y construir mundos desde la palabra.

Así, el poemario no busca una estética cerrada ni un significado único, sino que permanece en un Estado de constante reescritura, igual que el duelo de quienes buscan a sus desaparecidos. La reapropiación, en este caso, no es solo un procedimiento literario, sino una forma de resistencia política, un modo de devolverles a los desaparecidos un lugar en el lenguaje. Al insistir en la repetición, en la acumulación de voces y en la reescritura incesante, Uribe nos recuerda que la memoria no es un acto estático, sino un proceso inacabado, una lucha constante contra el olvido impuesto. *Antígona González* no es un texto cerrado ni definitivo; es, más bien, un espacio en el que el duelo y la memoria se sostienen a través de la palabra, negándose a desaparecer.

La escritura de Uribe funciona de manera similar a estas prácticas de memoria colectiva: cada fragmento del poemario es un acto de bordado textual, donde la repetición de nombres y testimonios se convierte en una forma de resistencia material. Si el poder busca imponer el silencio como herramienta de control, la palabra escrita se convierte en un contrapeso, en una forma de inscribir en la historia aquello que se ha querido erradicar. La insistencia en nombrar, en reiterar las mismas frases, en superponer distintas voces, es un gesto político que confronta la lógica de la desaparición, evidenciando cómo el lenguaje mismo puede convertirse en un espacio de lucha. Así, el poemario de Uribe no solo documenta la violencia, sino que también participa activamente en la creación de un archivo alternativo, un testimonio que desafía el discurso oficial, al negarse a olvidar. Un ejemplo de esta repetición se encuentra en el texto:

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. Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo. Y yo no los entiendo porque necesito saber dónde estás. Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón. (Uribe 2012, 23).

En este caso, la repetición no solo resalta que el duelo no puede cerrarse, sino que también crea un vínculo entre la literatura y las formas performativas del duelo que analiza Diéguez. El poema no busca solo ser leído, sino activado en la memoria del lector, en su propio acto de recordar y pronunciar esas palabras. Al igual que los *pañuelos bordados*, la palabra escrita en *Antígona González* opera como un soporte, un espacio donde la ausencia puede ser sostenida de manera tangible. Uribe no pretende dar respuestas definitivas ni construir un relato cerrado sobre la desaparición; más bien, su texto se convierte en un espacio de tránsito, un territorio donde la memoria sigue en proceso de construcción a partir del ahora, activada por el ahora, como cuando Antígona recuerda episodios de su infancia, activados por la memoria de la desaparición de Tadeo, que lo traen al presente mediante el pasado, es decir, cuando lo de niño, y con estos recuerdos puede analizar, interpretar, sobrellevar el presente:

En mi sueño tengo la certeza de que una de esas maletas es la de Tadeo. 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. Las rezó y lo bautizó en su honor para que siempre lo alumbrara la esperanza de los desesperados. Para que al más pequeño de sus hijos nunca se le olvidara que desde su nacimiento había vencido la adversidad. (Uribe 2012, 33)

Un ejemplo de lo que sostengo lo puedo localizar es este fragmento del texto, donde aparece la maleta de Tadeo en sueños, y con ella, todo lo que el cuerpo ya no puede decir. La memoria no se ancla aquí en lo evidente, sino en los gestos silenciosos que construyen identidad: el nombre elegido con esfuerzo, las novenas rezadas con fe, la promesa hecha en la desesperación. Cada detalle evocado por la madre —el nombre, el santo, la esperanza— es un hilo que no deja caer al hijo en el vacío del olvido. Aunque Tadeo ya no esté, aunque haya sido arrancado del presente, su historia persiste en las palabras que lo narran, lo recuerdan, lo invocan.

Porque recordar no es un gesto pasivo, sino un acto de presencia. En medio de una violencia que busca borrar, hacer desaparecer sin rastro, el recuerdo se convierte en una forma de resistencia: dice “aquí estuvo”, “esto fue”, “esto sigue siendo”. La memoria, cuando se teje desde los afectos y los detalles cotidianos, no reposa en el pasado, sino que insiste en irrumpir en el presente, exigiendo un lugar para lo que no puede cerrarse. Así, la maleta en el sueño no solo contiene ropa o pertenencias: contiene la historia de un cuerpo, de un amor, de una madre que sigue pronunciando a su hijo para que no deje de estar.

A partir de los ejemplos citados anteriormente sostengo que las estrategias de desapropiación, reapropiación y reescritura en *Antígona González* no son, por lo tanto, meros ejercicios creativos de *no ficción*, sino manifestaciones de denuncia y protesta ante la violencia del poder autoritario, del canon literario, la violencia inscrita en la idea de un *creador* original, y se apega a la idea de una construcción colectiva de cualquier obra humana, con lo cual descoloca al autor tradicional de su lugar de poder. La fragmentación del poemario, su estructura en collage y la incorporación de textos ajenos reflejan la imposibilidad de construir un relato cerrado sobre la desaparición. Cada testimonio recogido en el poemario es una pieza de un rompecabezas que nunca puede completarse, pues la desaparición misma es una herida abierta en la memoria colectiva. Uribe no busca ofrecer una historia con principio y fin, sino evidenciar cómo la ausencia

deja marcas imposibles de borrar, cómo cada cuerpo perdido deja una multiplicidad de voces que insisten en ser escuchadas. La literatura, en este caso, no es solo una herramienta de representación, sino un espacio donde la violencia estructural se hace visible a través de la forma misma del texto.

En el poema el dolor se convierte en una forma de resistencia porque insiste en recordar, en nombrar lo que el poder intenta borrar. En este acto de escritura y memoria, se desafía la estrategia del olvido, haciendo visible lo que el poder pretende mantener en la sombra. Esto también es repetitivo.

Este ejercicio del poder sobre los cuerpos no es algo actual, sino que se remonta hace siglos, lo que permite que la *Antígona González* de Uribe, pueda dialogar constantemente con la *Antígona* de Sófocles, reinterpretando sus ejes centrales, con el claro hilo conductor de la violencia, las desapariciones forzadas y la impunidad. Si en el texto clásico *Antígona* se enfrenta al poder para cumplir con el deber de enterrar a su hermano, en la obra de Uribe ese acto de resistencia se resignifica: no es el entierro lo que está en juego, sino la búsqueda del cuerpo mismo, la insistencia en devolver una existencia material a quienes, además de ser desaparecidos, pretenden ser borrados de la narrativa oficial. Esto responde a una necesidad de resistir el olvido y la distorsión de la memoria. Muchas veces, el discurso oficial mutila aún más la memoria al convertir a las víctimas en victimarios, ya sea para justificar su propia inoperancia o para encubrir su responsabilidad directa en las desapariciones.

La lucha de *Antígona* refleja así la persistencia de una justicia que se desvanece en las sombras de un poder que no necesita de un rostro para ejercer su dominio. En lugar de un enfrentamiento directo con un individuo, la protagonista se enfrenta a una red de sistemas que, como el poder de Creonte en la tragedia clásica, se oponen a la verdad, a la memoria y a la reparación. Uribe nos muestra que el verdadero antagonista en esta versión moderna de *Antígona* no es un ser humano específico, sino un conjunto de prácticas y estructuras que están diseñadas para ocultar la violencia y negar el derecho a la memoria y promover la impunidad. Esta lucha sin rostro es quizás más dolorosa, porque no se puede identificar un enemigo claro, solo una sombra inabarcable que se infiltra en las instituciones y en la cotidianidad, bloqueando el camino hacia la justicia, dentro de un país, de un continente, que a fuerza de muertes y violencia interioriza las desapariciones como parte de una suerte de “ADN nacional” que por efectos del horror de la guerra se transmite de generación en generación, provocando una segunda desaparición, ya no solamente física, sino un borramiento del recuerdo del desaparecido para sus hijos/hijas.

Uribe lo escribe así en el texto:

No me dejan hablar con tus hijos, Tadeo. Tu mujer no va a decirles nunca la verdad. Prefiere que crezcan creyendo que los abandonaste. ¿Ves por qué tengo que encontrar tu cuerpo, Tadeo? Sólo así podré darle a tus hijos una tumba a dónde ir a verte. Eso es lo único que espero ya, un cuerpo, una tumba. Ese remanso. (Uribe 2012, 15)

Este fragmento expone la necesidad de materializar la ausencia del desaparecido, de darle una forma tangible que interrumpa la narrativa del olvido impuesta por el Estado, los medios e incluso por quienes, desde el dolor, eligen no transmitir la verdad. Antígona reconoce que sin un cuerpo no hay posibilidad de duelo ni de memoria colectiva; la desaparición no solo borra vidas, sino que también impone versiones oficiales que despojan a las víctimas de su historia y las reconfiguran según intereses ajenos. Frente a esta imposibilidad de recuperar lo perdido, el poema de Sara Uribe se plantea como una alternativa: si el cuerpo ausente no puede ser devuelto, al menos puede ser nombrado, escrito, inscrito en el lenguaje como un acto de resistencia.

Por esta razón, *Antígona González* se convierte en un espacio simbólico donde la escritura reemplaza la tumba negada, donde la voz de quien busca se convierte en un testimonio que fija en el papel lo que la violencia ha intentado borrar. La tumba es un “remanso” porque permite cerrar el ciclo del duelo, pero cuando esta no existe, la literatura, el poema, el pañuelo bordado, la foto en las marchas, de cierta forma, asumen ese rol: cada verso es una lápida, cada testimonio un epitafio. Así, el poema no solo denuncia la injusticia, sino que también reconfigura la memoria de los desaparecidos, dándoles un lugar desde donde ser recordados y resistiendo la deshumanización impuesta por su desaparición que los convierte en meras cifras de la violencia, despojándolos de nombre e historia, despojándolos incluso de la posibilidad del presente, porque les quita la materialidad de un sepulcro, de un lugar físico donde hacerlos presente, los deja en un limbo eterno, etéreo y finalmente conveniente al poder, para lavarse las manos, porque si bien no están físicamente, tampoco están muertos, están *desaparecidos* y, como se menciona en el texto, “sin cuerpo no hay delito” (Uribe 2012, 25).



## Conclusiones

La violencia sobre la que se erige Antígona González no es un fenómeno circunscrito a un tiempo y espacio particulares. Si bien la obra se ancla en el contexto mexicano, en las desapariciones sistemáticas de Tamaulipas y en el terror impuesto por el narcotráfico y la colusión estatal, su alcance es más amplio. Lo que Sara Uribe expone a través de su reescritura de Antígona es un mecanismo globalizado de eliminación de cuerpos, de control sobre la vida y la muerte, de gestión del miedo. Desde una mirada necropolítica, el poder ya no solo decide quién muere, sino quién puede ser reducido a un Estado de desaparición indefinida, sin cuerpo, sin duelo, sin justicia. Estos cuerpos en suspensión no solo expresan la violencia, sino que también la instituyen: son advertencia viva de lo que puede suceder. Como una pedagogía del terror, el cuerpo desaparecido, como figura latente, funciona como método de silenciamiento, disciplinamiento y control social.

Este tipo de violencia se enraíza en una estructura patriarcal corporativa que ejerce el poder como castigo ejemplarizante. Siguiendo esa lógica, las desapariciones no son errores ni excepciones: son parte de un régimen estructurado para mantener a raya a comunidades enteras, fracturando lo común mediante el miedo. El vacío que dejan los desaparecidos no solo afecta a sus familias, sino que perfora el tejido social, desestabilizando la posibilidad misma de comunidad. Este tipo de violencia no busca únicamente la eliminación física, sino que produce cuerpos ausentes, fantasmas que persisten en la vida diaria, que impiden la clausura del duelo y convierten la cotidianidad en una espera inacabable. La figura del desaparecido inaugura una política del horror, en la que lo indecible se instala como norma.

Frente a este tipo de violencia, emerge una respuesta que no se queda en la victimización, sino que se transforma en una forma de resistencia. La memoria se convierte en un acto político de primer orden. Quienes recuerdan no solo están evocando el pasado: lo están trayendo al presente, reclamando la vigencia de una ausencia que el poder querría borrar. En ese sentido, la memoria no es archivo muerto, sino un cuerpo vivo que se niega a ceder ante la desaparición. Cada madre que nombra a su hijo, cada colectivo que documenta casos, cada grito que se alza en una marcha, es una forma de desafiar el orden de lo impuesto. Así, recordar es un acto insurgente: una forma de

resistencia que desestabiliza el relato hegemónico y exige otra forma de justicia, no estatal, sino social y afectiva.

Este ejercicio de memoria activa no se da en el vacío. Se enfrenta constantemente a los discursos oficiales, a la maquinaria mediática, al aparato del Estado. La ineficacia institucional no es inocente: es parte del mismo dispositivo de violencia. La falta de justicia, de búsqueda efectiva, de procesos legales transparentes, son formas de reafirmar el abandono. A esto se suma la narrativa que criminaliza a los desaparecidos, que los vincula al delito como forma de justificar su ausencia. Es un relato construido para proteger a los perpetradores y para debilitar la legitimidad del reclamo de los familiares. Frente a ese discurso, *Antígona González* se convierte en un texto contra hegemónico que desafía el silencio institucional, y que se inscribe como archivo de los cuerpos ausentes. La obra, al incorporar fragmentos de notas de prensa, declaraciones, documentos oficiales y voces directas, desmonta el relato institucional y restituye a los desaparecidos una dignidad que se les ha querido negar.

Sin embargo, la palabra también es ambigua. Aunque es herramienta de resistencia, puede operar como instrumento de poder. En toda narración hay una voz que decide qué se dice y qué se calla. La figura del autor, aun cuando intente ceder espacio a otras voces, nunca desaparece por completo. En el caso de *Antígona González*, esta tensión se hace explícita. Uribe no oculta su intervención, sino que la problematiza. El uso de la desapropiación y la reescritura permite visibilizar múltiples fuentes, pero también evidencia el proceso de selección. El gesto de construir el texto como un collage, como una yuxtaposición de fragmentos, pone en evidencia la imposibilidad de una narración totalizante, y al mismo tiempo, señala que toda memoria es un acto de mediación. En este sentido, Uribe no busca apropiarse del dolor ajeno, sino construir un espacio donde ese dolor pueda hablarse, aunque sea de manera fragmentaria.

A pesar de lo poderosa que puede ser la palabra, esta no es suficiente por sí sola. Para que la memoria sostenga su potencia, necesita una materialidad concreta. En el caso de las desapariciones, donde no hay cuerpo que enterrar ni tumba que visitar, el texto puede convertirse en ese espacio simbólico. La literatura experimental ofrece una posibilidad para ocupar el vacío que deja la desaparición. No se trata solo de narrar una historia, sino de construir un objeto que funcione como sustituto, como espacio para el duelo. La estructura fragmentaria de *Antígona González*, su uso del archivo, la intertextualidad, los silencios, funcionan como una forma de materializar lo ausente. En este tipo de obras, la estética no es decorativa: es una estrategia para resistir el vaciamiento

de sentido que impone la violencia. La forma se vuelve ética. La ruptura formal expresa la fractura de la experiencia, y al hacerlo, se convierte en acto político.

La escritura, entonces, no solo documenta la ausencia: la confronta. En *Antígona González*, cada testimonio insertado, cada nombre que se repite, cada verso que se reescribe, contribuye a construir un cuerpo colectivo. Esta escritura no busca totalizar ni cerrar el duelo, sino acompañarlo. El texto se convierte en archivo, en altar, en tumba simbólica. La memoria deja de ser una evocación melancólica del pasado, y se vuelve una acción concreta que incide en el presente. En un país donde la desaparición es una política sistemática, el acto de recordar es una forma de justicia.

En última instancia, *Antígona González* demuestra que la literatura puede ser un dispositivo de resistencia y memoria. No como un gesto romántico, sino como una intervención directa en la realidad. Su propuesta estética no es solo una elección formal: es una toma de postura ante el mundo. En su capacidad para reunir fragmentos, para articular lo disperso, para construir un cuerpo textual que sustituya simbólicamente al cuerpo desaparecido, la obra se convierte en una trinchera contra el olvido. Y en esa trinchera, lo que persiste no es solo el dolor, sino también la esperanza.

La palabra escrita, con todas sus limitaciones y contradicciones, sigue siendo un espacio donde la ausencia puede ser enfrentada. En la repetición de los nombres, en la insistencia de los relatos, en la imposibilidad de un cierre definitivo, se mantiene viva la memoria. Y en esa persistencia, hay también una forma de justicia.

Desde una perspectiva estrictamente literaria, *Antígona González* se construye como un poema que descompone y recompone la forma. Su estructura fragmentaria no responde a una estética de lo disperso por sí misma, sino a una ética de la forma rota. Cada fragmento es una respiración entrecortada, una pausa obligada, un ritmo interrumpido que busca imitar el ritmo mismo del duelo. En la obra, los silencios importan tanto como las palabras, y la disposición tipográfica no es un recurso decorativo, sino una forma de marcar el quiebre del sentido, de hacer visible la fractura.

La voz poética de Uribe, aunque construida a partir de múltiples fuentes, mantiene una unidad sostenida por la cadencia y por la insistencia. La repetición “busco entre los muertos el cuerpo de mi hermano” actúa como estribillo y como plegaria, generando un efecto de letanía que convierte al texto en un ritual. Esa repetición no busca la certeza, sino el sostén de lo imposible. Lo que se repite no es solo una frase, sino un gesto: el de nombrar para no olvidar, el de buscar para no ceder. En este sentido, la poesía actúa como una forma de respiración común.

También es notable el modo en que Uribe articula diferentes registros discursivos poéticos, periodísticos, documentales sin que se rompa la unidad del texto. Esta hibridez le permite a la obra moverse entre lo lírico y lo testimonial, entre lo íntimo y lo colectivo, entre la imagen poética y el archivo. A pesar de esa multiplicidad de voces, la lectura se mantiene tensa y contenida, como si todo el texto respirara con un mismo cuerpo. Esa contención no es debilidad, es una forma de fuerza discreta, de firmeza quebrada que sostiene la densidad del dolor sin necesidad de grandilocuencia.

Finalmente, Antígona González destaca por su capacidad de condensar una experiencia histórica compleja en un dispositivo literario de enorme poder simbólico. Es un texto que renuncia a la clausura y que abraza la incompletud como forma de verdad. Al finalizar la lectura, no hay una conclusión cerrada, ni una resolución catártica, lo que queda es un eco, una ausencia habitada, una memoria en movimiento. Y es precisamente en esa elección literaria, en ese modo de construir lo inacabado como forma poética, donde el poemario alcanza su dimensión más honda y perdurable.

## Obras citadas

- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Foucault, Michel. 2006. *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guttman, Matthew. 2002. “Masculinidades en América Latina, más allá de los estereotipos: Diálogo con Mathew C. Guttman”. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, n.º 14, 118–124.
- Human Rights Watch. 2013. *Los desaparecidos en México: El persistente costo de una crisis ignorada*. Estados Unidos de América: HRW
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mbembe, Achille. 2003. “Necropolitics”. *Public Culture* 15: 11-40.
- Quijano, Anibal. 2014. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *Cuestiones y Horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, editado por Aníbal Quijano. Santiago: Clacso.
- Rivera Garza, Cristina. 2022. *Condolerse: Relatos de un país herido*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- . 2013. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Secretaría de Gobernación mexicana. 2025. “Fosas clandestinas halladas en México”. Accedido el 14 de enero. <https://hallazgosfosasclandestinas.segob.gob.mx>.
- Segato, Rita. 2018. *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Uribe, Sara. 2007. *Nunca quise detener el tiempo*. Tamaulipas: Instituto Tamaulipeco para la cultura y las artes.
- . 2012. *Antígona González*. Oaxaca: Sur ediciones.
- . 2018. *Miedo de ser escarcha*. Ciudad de México: Ediciones Monte.