



REVISTA ÚRSULA

La función de las voces polifónicas en la preservación de la memoria del dolor: una lectura afectiva de *Antígona González* de Sara Uribe

The Function of Polyphonic Voices in Preserving the Memory of Pain: An Affective Reading of *Antígona González* by Sara Uribe

Youjin Kim

(University of Illinois Chicago)

ykim382@uic.edu

RESUMEN: *Antígona González* de Sara Uribe, resignifica el mito clásico para situarlo en la violencia contemporánea en México, con la masacre de San Fernando. La obra es un memorial colectivo que da voz a ausentes y denuncia la política del olvido. Mediante un monólogo que integra registros diversos, insiste en nombrar y documentar a los desaparecidos. A partir de Sara Ahmed, la reiteración de “cuerpo”, y la apelación en segunda persona “tú” también movilizan afectos y vínculo. Con Martha Nussbaum se iluminan juicios de compasión, activados por listas y noticias, de modo que el dolor deviene en memoria pública y responsabilidad compartida.

PALABRAS CLAVE: *Antígona González*, Sara Uribe, memoria colectiva

ABSTRACT: *Antígona González* by Sara Uribe, re-signifies the classical myth to situate it within Mexico's contemporary violence, with the San Fernando massacre. The work is a collective memorial that gives voice to the absent and denounces the politics of forgetting. Through a monologue that integrates diverse registers, it insists on naming and documenting the disappeared. Drawing on Sara Ahmed, the reiteration of “cuerpo” and the second-person address “tú” mobilize affect and relational bonds. With Martha Nussbaum, the text illuminates judgments of compassion activated by lists and news, so that pain becomes public memory and shared responsibility.

KEYWORDS: *Antígona González*, Sara Uribe, collective memory, cultural



política cultural de las emociones, Sara Ahmed, inteligencia de las emociones, Martha Nussbaum.

politics of emotion, Sara Ahmed, intelligence of emotions, Martha Nussbaum.

Tal como sugiere su título, *Antígona González* (2016) retoma el mito clásico de *Antígona* para situarlo en el contexto contemporáneo de la violencia en México. En particular, la obra remite al caso de San Fernando, Tamaulipas, donde 72 migrantes fueron asesinados, uno de los episodios más atroces en la historia reciente del país. La autora, Sara Uribe, explica su motivación al escribir esta obra afirmando: “Es preciso nombrar las voces de las historias que ocurren en México. Es preciso dar cuenta, registrar, enunciar, construir una memoria y un imaginario no oficial de todo lo acaecido. Es preciso, en efecto, dolernos y condolernos” (46). A partir de esta premisa, *Antígona González* ha sido leída, en diversos estudios, como “un memorial colectivo contra la ignominia” (Aguilar y Castañeda 87), “una resistencia contra el olvido” (Croquer Pedrón 127) y “un dispositivo colectivo de enunciación” (Fuentes 75).

Este estudio propone una lectura de la obra desde la perspectiva de las emociones suscitadas por los fragmentos que la componen, los cuales se articulan bajo la forma de un monólogo dramático que incorpora múltiples voces y registros. Como señalan García y López, los textos recopilados y reconfigurados por Uribe conforman “un nuevo espacio de voces literarias que transforman su significado de origen” (44-45). Esta polifonía textual no solo insiste en la necesidad de nombrar, registrar y buscar a los desaparecidos, sino que también contribuye a la (re)construcción de una memoria colectiva del dolor.

Con el fin de profundizar en cómo estas emociones nos implican como lectores y nos movilizan a participar en dicho proceso de memoria, recurro al concepto de dolor desarrollado por Sara Ahmed, quien entiende el dolor del otro como una demanda que interpela tanto a sujetos individuales como a colectivos en el ámbito del discurso público. En primer lugar, Ahmed explica que el uso reiterado de ciertas palabras –aquellas que evocan imágenes de sufrimiento– transforma estos términos de simples signos lingüísticos en agentes capaces de herir y afectar; en términos de *sticky signs*, esa misma reiteración hace que el signo se pegue al lector y arrastre consigo asociaciones afectivas previas. Partiendo de este planteamiento, analizaré cómo, en la obra, la palabra “cuerpo”, utilizada de forma insistente, opera como un agente generador de afectos (58, 200-202).



En segundo lugar, Ahmed reflexiona sobre el modo en que el texto interpela directamente al lector mediante el uso del pronombre *tú*, estableciendo un vínculo directo en el que el sufrimiento ajeno se experimenta como propio. A lo largo de la obra se entrelazan voces en primera persona (yo), segunda persona (tú, dirigido tanto a Tadeo como al lector) y primera persona del plural (nosotros), configurando una dinámica de interpelación que será objeto de análisis en este trabajo (59-60).

Ahora bien, para que esa emoción sea públicamente *appropriate*, conviene precisar con Nussbaum que la compasión no es un mero afecto espontáneo, sino un conjunto de juicios que el texto puede suscitar en quien lee: (1) el juicio de magnitud, que establece la gravedad del daño y lo saca de lo trivial; (2) el juicio de inmerecimiento, que afirma que las víctimas no son responsables de su sufrimiento; y (3) el juicio eudaimónico, que liga el bien del otro con nuestra propia vida buena y con el bien común. Este marco permitirá leer cómo la forma polifónica de *Antígona González* –las voces acumuladas, los listados, los fragmentos de noticias y testimonios– y mediante el *tú* que interpela, nos incorpora a una comunidad de duelo y responsabilidad activando el eudaimónico al hacer que el dolor ajeno importe para nuestra propia noción de justicia y de vida en común (25, 304-306).

Cuerpo; cadáver y muerte

Antígona González emprende la búsqueda del cuerpo de su hermano Tadeo para “tener un sitio a donde ir a llorar” (Uribe 36), al igual que en el mito clásico. Ese itinerario, hecho de trayectos físicos, llamadas, listas y voces ajenas, se convierte en un objeto simbólico que excede el plano narrativo: una práctica de duelo en curso que acompaña al lector incluso después de terminar la lectura. No es solo una trama, sino un gesto de la pérdida que enseña a mirar, nombrar y persistir en la búsqueda.

El término “cuerpo” no aparece de forma constante; a menudo la obra recurre a sustitutos (“cadáver”, “muerte”) o a omisiones significativas que dejan el referente en suspenso. Esta economía léxica activa procedimientos retóricos como la metonimia, la elipsis y la sinécdoque, que insinúan la presencia del cuerpo ausente sin clausurar su sentido. Así, la obra evita la fetichización del término y, en cambio, distribuye sus efectos



semánticos a lo largo de fragmentos heterogéneos (noticias, testimonios, listados), de modo que el lector reconstruye la figura del ausente a partir de huellas y ecos. Cuando la palabra “cuerpo” irrumpe explícitamente, su aparición concentra lo que venía circulando de forma implícita: convoca tristeza, desamparo y esa esperanza apenas alcanzable que sostiene la búsqueda, un pico afectivo que reorienta la lectura y la inscribe en una ética de la memoria.

Desde el marco conceptual de Sara Ahmed, la experiencia del dolor no es un dato previo, sino que se construye en el contacto afectivo con el otro. Su ejemplo del boletín de Christian Aid muestra que la repetición de una expresión “mina terrestre” puede pasar de funcionar como simple signo a operar como un agente que hiere, afecta y organiza la recepción (58). Uribe trabaja de modo análogo: los fragmentos que insisten en nombrar, listar y registrar convierten ciertas palabras (“desaparecido”, “fosa”, “cadáver”) en transmisores afectivos. No es la espectacularidad de la imagen la que produce el impacto, sino el ritmo de la reiteración, la polifonía y el trabajo de archivo que hacen circular el dolor entre voces, hasta sedimentarlo como memoria compartida. En este sentido, se comprende la carga afectiva que adquiere la palabra “cuerpo” en *Antígona González*. Como sugiere el título mismo, este vocablo aparece profundamente vinculado a la muerte, en especial a aquella que resulta de la violencia estructural del Estado. La inserción de fragmentos provenientes de noticieros refuerza esta asociación, intensificando el vínculo entre el término y las desapariciones forzadas. Así, lo corporal funciona como un agente que suscita tristeza, angustia e impotencia, al quedar ligado a imaginarios como el cadáver sin identificar, los restos enterrados sin nombre, lo irrecuperable o aquello que, aun siendo hallado, debe ser nuevamente sepultado. Al final, los lectores aprenden a concebir el cuerpo de acuerdo con la construcción textual de Uribe como una entidad ausente pero cargada de presencia afectiva. Mediante su reiteración en fragmentos diversos, “cuerpo” deviene en *sticky signs* (Ahmed 198-200): un signo que sedimenta afectos y sentidos en su circulación. De este modo, su dimensión simbólica y política interpela al lector como sujeto implicado en el acto de recordar, dolerse y nombrar.



Yo, Tú (Tadeo), Nosotros, y Tú (lectores)

La primera sección de *Antígona González*, titulada *Instrucciones para contar muertos*, parte de un correo electrónico y constituye el eje estructural para comprender la lógica afectiva y política de la obra. En ella se entrelazan voces en primera persona (*yo*), segunda persona (*tú*) y primera persona del plural (*nosotros*), lo cual permite que el texto configure una suerte de guía para leer, recordar y actuar frente a las desapariciones forzadas. A través de esta polifonía, el texto no solo nos invita a acompañar la búsqueda de Tadeo, hermano de la protagonista Antígona González, sino también a involucrarnos en la búsqueda de todos los desaparecidos.

Instrucciones para contar muertos Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas. Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto. Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías. Contarlos a todos. Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío. El cuerpo de uno de los míos. Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos (Uribe 5-6).

Las últimas frases de esta cita configuran un entramado que teje relaciones entre *yo* (Antígona González, Sandra Muñoz y Sara Uribe), *tú* (Tadeo), *nosotros* (lectores, tú y yo), mediante el uso estratégico de pronombres personales y posesivos. Cantarello interpreta que las expresiones impersonales “Contarlos a todos” y “Nombrarlos a todos” aluden a los desaparecidos, mientras que “este cuerpo podría ser el mío” remite a los sobrevivientes. En conjunto, esta estructura vincula a los desaparecidos con quienes sobreviven, creando un espacio intersubjetivo atravesado por la memoria y el duelo (168). La afirmación final, “todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos”, condensa esta operación afectiva, al establecer una identificación entre el lector y los cuerpos desaparecidos. Así, la obra genera un movimiento que va desde la singularidad del duelo hasta una colectivización del mismo: un nosotros conformado por quienes buscan y por quienes podrían ser buscados. Incluso los fragmentos de fuentes reales como entradas de blog, publicaciones en X (antes Twitter) y notas periodísticas (Uribe 22, 52, 68, 72, 84, 90), no solo fijan la gravedad del daño –nombres de víctimas, escala, duración, reiteración, fallas institucionales– sino que orientan los otros dos juicios de la compasión según Nussbaum: desplazan la culpa fuera de las víctimas y hacia perpetradores, cómplices y estructuras institucionales; y enlazan ese dolor con la extensión de la preocupación al interpelar al lector como tú/nosotros (413-414).



En las siguientes secciones del análisis, me propongo examinar cómo esta dinámica de interpelación entre las voces del *yo*, el *tú* y el *nosotros* construye una polifonía que no solo testimonia el dolor, sino que convoca activamente al lector a formar parte del duelo y la denuncia.

Yo; Antígona González, Sandra Muñoz y Sara Uribe

Tal como señala Uribe, *Antígona González* fue escrita a petición de la actriz Sandra Muñoz, quien propuso como una de las premisas fundamentales del proyecto escénico la reescritura del mito de *Antígona* desde una perspectiva situada en la violencia contemporánea mexicana. En este sentido, tanto Muñoz como Uribe se inscriben en la figura de “ser Antígona”: aquella que busca a sus personas desaparecidas, más allá de la protagonista homónima.

La obra, además, entreteje múltiples voces femeninas que han adoptado el nombre de Antígona como emblema político de resistencia. Una de las escenas más significativas reelabora una pregunta de Judith Butler, el grito de la Antígona clásica y fragmentos tomados de la activista colombiana Antígona Gómez, extraídos de bitácoras digitales. Esta amalgama de fuentes genera interrogantes sin respuestas definitivas, tal como observa Alicino (329), y sugiere que cualquier sujeto puede, en algún momento, verse interpelado por la posibilidad de convertirse en una Antígona: “¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras? ¿Quién es *Antígona González* y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas? No quería ser una Antígona, pero me tocó” (Uribe 10). Estas voces múltiples nos invitan a pensarnos como “Antígonas latentes”, es decir, como sujetos que podríamos ser interpelados, en cualquier momento, por la pérdida, la desaparición o la urgencia de nombrar a los ausentes. Así, las voces de Antígona González, Sandra Muñoz y Sara Uribe se entrecruzan a lo largo de la obra, como lo expresan en los siguientes fragmentos: “Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano” (6), “Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan” (8) y “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí” (166). Estas declaraciones trazan un desplazamiento entre voces individuales que confluyen en una voz colectiva. El *yo* se torna plural, en tanto inscribe un sujeto



expandido en el tiempo y en el espacio, articulando en una comunidad en duelo. Siguiendo a Nussbaum, esa colectivización no solo intensifica la emoción sino que la organiza como *appropriate compassion* mediante juicios específicos. La voz de Antígona González transita hacia la de Sandra Muñoz, luego hacia la de Sara Uribe, y finalmente hacia un *nosotros* que interpela a los lectores desde la experiencia compartida del duelo y la exigencia de justicia.

Tú; Tadeo

Tadeo, el hermano desaparecido de *Antígona González*, funciona en la obra como una figura simbólica que encarna a todos los cuerpos sin nombre. Su presencia ausente opera como punto de anclaje afectivo para el despliegue del duelo, la resistencia y la búsqueda. Aunque está muerto, su hermana lo convoca insistentemente a través del uso del pronombre *tú*, lo que permite no solo mantenerlo vivo en la memoria, sino también sostener la esperanza –aunque sea mínima– de recuperar su cuerpo. Ortiz señala que la estrategia de dirigir el discurso al desaparecido transforma su figura en un destinatario explícito y, por lo tanto, lo re-presenta en el presente del texto: “hace reaparecer al convertirlo en destinatario explícito de su discurso” (252). Esta operación discursiva permite que Tadeo permanezca como interlocutor activo dentro del texto, incluso en su ausencia física.

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 88).

El fragmento revela que la búsqueda del cuerpo no se limita al acto de recuperación material, sino que implica también una disputa por la verdad y la memoria. La esposa de Tadeo niega la realidad de la desaparición, optando por una narrativa menos dolorosa, aunque basada en el abandono. Frente a esto, Antígona insiste en nombrar, testimoniar y construir un espacio para el duelo. La tumba representa ese lugar simbólico que da sentido a la pérdida y permite interrumpir el silencio. En otro pasaje, el discurso de Antígona se intensifica en torno al miedo.



Ellos insisten en que estás vivo porque los enseguece el 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. [...] (28).

El miedo, como emoción política, articula el silencio y la complicidad. Ahmed argumenta que las emociones circulan y se fijan sobre determinados cuerpos y discursos, estructurando el campo de lo visible y lo decible. En este caso, el miedo impide hablar, recordar y buscar; produce cuerpos paralizados. La tensión entre quienes prefieren callar y quienes insisten en la verdad atraviesa toda la obra. *Antígona*, sin negar la legitimidad del miedo, decide actuar desde otra emoción: la necesidad de dolerse, de saber y de nombrar a los ausentes.

En otro pasaje íntimo, la protagonista rememora un episodio de la infancia de Tadeo, reforzando el lazo afectivo que sostiene la búsqueda: “Aprendiste tú solo a nadar, nunca te dio miedo. [...] La sangre escurría mezclada con el agua por tu rostro mientras te regañaban. A ti parecía no importarte. Recuerdo tu mirada perdida. [...]” (Uribe 60). Aquí, la figura de Tadeo se dibuja como alguien valiente, alguien que no temía. Esta rememoración contrasta con el miedo colectivo que domina el presente. A través del uso reiterado del *tú*, la distancia entre *Antígona* y su hermano desaparecido se reduce y, a la vez, el lector es arrastrado a esta intimidad emocional. Se habilita así un espacio de identificación: *tú* podría ser *uno de nosotros*, o nosotros podríamos ser *ese cuerpo*. En uno de los momentos más potentes del texto, *Antígona* afirma:

No, Tadeo, yo no he nacido para compartir el odio. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir [...] Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo (94).

Este pasaje reelabora el gesto ético y político de la *Antígona* de Sófocles: rechazar la lógica del odio para actuar desde el deseo de justicia y reparación. Desde el punto de vista de Nussbaum, “que pare ya la guerra; que construyamos juntos” convierte la emoción en un juicio público. En lugar de ceder al resentimiento, *Antígona González* formula un deseo que, aunque utópico, fundamenta una ética del cuidado y de la memoria. Aquí, la búsqueda del cuerpo se vuelve también un llamado a transformar las condiciones sociales que hacen posible desapariciones forzadas. Por tanto, la ética del cuidado y de la memoria no se agota en el duelo privado, sino que organiza una compasión apropiada capaz de orientar cambios institucionales frente a esta práctica.



Nosotros; Cuerpos, Tú y Yo

Esta sección de *Antígona González* da lugar a una de las operaciones más significativas del texto: la conformación de un *nosotros* a través del duelo compartido, la interpelación afectiva y la repetición performativa de voces múltiples. El texto articula una estructura coral que, mediante la reiteración, convierte la búsqueda de un cuerpo específico en una búsqueda colectiva amplificando así el gesto ético de Antígona.

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.
Vine a San Fernando a buscar a mi padre.
Vine a San Fernando a buscar a mi marido.
Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.
Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros (102).

Aunque todas las frases están enunciadas en la primera persona del singular (*yo*), la repetición revela una pluralidad de sujetos dolientes. Rodríguez señala, además, que el ritmo creado por las repeticiones fónicas y semánticas cuyo referente es doloroso penetra con mayor fuerza en el interior del lector (44). La voz de Antígona se funde con otras voces, de modo que el *yo* deja de ser singular y se convierte en una figura colectiva. Como observa Fuentes, el poema “erige una voz coral integrada por las decenas de miles de personas que buscan entre los restos de esta u otra masacre el cuerpo del familiar ausente” (81). Esta coralidad refuerza la dimensión política del texto: ya no se trata únicamente de representar el dolor individual, sino de articular una comunidad de duelo que se convierte, a su vez, en comunidad de denuncia.

La siguiente escena acentúa aún más este gesto polifónico: “¿Lavó el cadáver? Somos muchos. ¿Le cerró ambos ojos? Somos muchos. ¿Enterró el cuerpo? Somos muchos. ¿Lo dejó abandonado? Somos muchos” (Uribe 158-160). Las preguntas, aparentemente dirigidas a un sujeto indeterminado, se suceden como una letanía dolorosa, seguida por la respuesta uniforme: “Somos muchos”. Esta respuesta puede leerse de forma ambivalente: por un lado, como la afirmación de una multitud de Antígonas que buscan; por otro, como la evidencia de una multiplicidad de responsables, de aquellos que han abandonado cuerpos, que han omitido cerrar ojos o dar sepultura. La ambigüedad estructural de esta fórmula amplía la red de interpelación y obliga a los lectores a preguntarse: ¿quiénes somos los “muchos”? García y López sostienen que esta estructura repetitiva apunta a “la producción masiva de muerte y desaparición”, pero también a la



posibilidad de resistir colectivamente esa producción a través de la palabra (60). La obra, entonces, no solo da voz a las víctimas, sino que a partir del dolor y la pérdida construye un *nosotros* que interpela a los vivos, a los lectores, a quienes pueden aún actuar, nombrar y recordar. Este *nosotros* se sitúa en una zona de afecto colectivo que, como señala Ahmed, no implica necesariamente una identificación completa, pero sí una proximidad afectiva que genera responsabilidad. En lugar de asumir que entendemos o compartimos plenamente el sufrimiento del otro, *Antígona González* nos convoca a dolernos con los otros, a iniciar una práctica de acompañamiento ético mediante la lectura.

Tú; lectores

La obra culmina con un fragmento de *Antígona* de Sófocles: “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” (170). A lo largo del desarrollo del texto, la autora se dirige progresivamente al lector –a quien hasta ese momento no había interpelado de manera directa– mediante el pronombre *tú*. Esta apelación convoca a los lectores a participar activamente en el proceso de enlistar, nombrar y buscar las desapariciones forzadas. En este sentido, el dolor y la tristeza del otro, articulados a lo largo de la obra, se evocan como emociones que interpelan directamente al lector, transformándose en “las emociones de nosotros lectores”.

En relación con esta apropiación “el sufrimiento del otro se convierte en el nuestro”, Ahmed advierte que “la apropiación no solo transforma el sufrimiento ajeno en nuestro dolor, sino que, en ciertos aspectos, lo borra por completo”. Sentir tristeza, por tanto, no implica necesariamente una identificación empática: “la emoción negativa que aparentemente parece compartida no sitúa al lector y a la víctima en una relación de igualdad ni en una relación de compartir el sufrimiento (*co-suffering*)” (59). Desde esta perspectiva, se problematiza la apropiación emocional como un proceso que, lejos de establecer una relación equitativa, convierte las emociones ajenas en meros objetos de nuestra experiencia afectiva. No obstante, aunque Ahmed subraya que los lectores solo pueden aproximarse a las emociones de quienes padecen la angustia y el dolor, *Antígona González* propone, más que una identificación plena, la posibilidad de articular vínculos afectivos entre los sujetos dolientes y los lectores. Se trata, en este caso, de *empezar a*



dolerse con los otros, lo que constituye un punto de partida hacia la implicación en el proceso colectivo de nombrar, recordar y buscar a las víctimas de desaparición forzada.

Este impulso se manifiesta en la siguiente cita, donde la conjunción de pronombres personales –yo (Antígona), tú (Tadeo) y nosotros (los lectores)– refuerza la necesidad de involucramiento:

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo. Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los nuestros. Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra. Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno (Uribe 164).

Valencia también destaca que esta polifonía de voces representa “la necesidad de curar en conjunto los atropellos del Estado y sus violencias” (291). La alternancia y expansión entre la primera, segunda y primera persona del plural configuran una voz colectiva que invita a los lectores a participar activamente en la resistencia a la desaparición: *para no ir desapareciendo*.

Conclusiones

Se ha preparado este trabajo con el objetivo de interpretar las voces generadas y reescritas por las selecciones de Uribe a partir de diversos fragmentos de distintos recursos literarios, noticieros y de Internet, entre otros, con el propósito de preservar la memoria del dolor. De acuerdo con la definición de Ahmed, analizamos la estrategia literaria y estética de *Antígona González*, que nos conduce a entender “la necesidad de recuperar los cuerpos desaparecidos y de reflexionar sobre lo que significa ser una Antígona” (Uribe 54). La palabra cuerpo da cuenta de la violencia del país y connota tristeza y miedo; pero la autora no se limita a provocar emociones, sino que socializa el duelo mediante una polifonía que distribuye y hace circular el dolor.

Desde Ahmed, la política de los afectos muestra cómo la repetición convierte palabras en agentes que pegan dolor y lo hacen circular como *sticky signs*, y cómo el “tú” vincula al lector con ese dolor; desde Nussbaum, esa emoción solo resulta apropiada (*appropriate*) como compasión cuando se forman el juicio de gravedad, el juicio de inmerecimiento y el juicio eudaimónico que ensancha el alcance de la preocupación hacia



el bien común. En la confluencia de ambos marcos, la afectividad que Uribe activa no se agota en el impacto, sino que organiza éticamente y convoca responsabilidad pública.

En resumen, la obra *Antígona González* no solo nos hace sentir sino que forma en el lector los juicios que sustentan una compasión dentro de los límites de la razón: del duelo singular pasamos a una memoria pública que reclama reconocimiento, registro y búsqueda. Así, el espacio de voces polifónicas nos involucra en el acto ético y político de convertirnos en Antígona y Tadeo, tal como propone Uribe.

Bibliografía

- AGUILERA LÓPEZ, Jorge y Estela CASTAÑEDA BARRERA. “La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: Apuntes para un panorama estético”. *América sin Nombre*, n.º 23, 2018, págs. 85–96.
- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Traducido por Siwoo, Maybooks, 2004.
- ALICINO, Laura. “El cuerpo colectivo de Antígona: mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe”. *Rassegna iberistica*, n.º 114, 2020, págs. 321–40.
- ALIRANGUES, Marta y Esteban CABRERA GARCÍA. “Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*”. *Impossibilia*, n.º 18, 2019, págs. 36–65.
- CANTARELLO, Monica. “Writing about Crime in Absentia: The Case of Sara Uribe’s *Antígona González*”. *Confluenze*, vol. 12, n.º 1, 2020, págs. 161–82.
- CROQUER PEDRÓN, Elizabeth. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa*. Cuarto Propio, 2000.
- FUENTES, Francisco Olmos. “*Antígona González* de Sara Uribe como dispositivo colectivo de enunciación”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 51, 2022, págs. 73–86.
- LLORENTE, María Eugenia. “Dimensiones espaciales en *Antígona González* de Sara Uribe: Hibridismos, marginalidades y transgresiones”. *Iberoamericana*, vol. 21, n.º 77, 2021, págs. 213–35.



NUSSBAUM, Martha C. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press, 2001.

ORTIZ, Guillermo M. “Elementos dramaturgicos en *Antígona González* de Sara Uribe: Estrategias para nombrar el horror”. *Materia frágil: Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*, Iberoamericana Vervuert, 2020, págs. 247–59.

RODRÍGUEZ, Luz Elena Zamudio. “El amor vivificante de ‘*Antígona González*’ de Sara Uribe”. *Romance Notes*, vol. 54, 2014, págs. 35–43.

URIBE, Sara. *Antígona González*. Traducido por John Pluecker, Les Figue Press, 2016.

———. “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”. *Tintas: Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n.º 7, 2017, págs. 45–54.

VALENCIA, Sayak. “Metáforas culturales de la desaparición forzada y la insurrección post-mortem en México: El zombi y *Antígona González*”. *Pasavento*, vol. 12, n.º 2, 2024, págs. 275–94.