

LENGUA QUE NO SEA LA OFICIAL: ESCRITURAS CONCEPTUALISTAS Y MEMORIA EN TRES PROPUESTAS MEXICANAS

Nallely Yolanda Segura Vera¹
Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo se analizan tres obras conceptualistas: los libros Anti-Humboldt (2014), de Hugo García Manrique y Antígona González (2012), de Sara Uribe, así como la instalación de Jorge Méndez Blake, Traslaciones Topográficas de la Biblioteca Nacional, realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporánea. Las tres editan, deconstruyen o desestructuran textos de diversa índole: el primero compone un poema largo a partir del Tratado de Libre Comercio México-Estados Unidos-Canadá, la segunda genera un poemario con testimonios, extractos de notas periodísticas y citas diversas; el tercero exhibe en un museo piezas elaboradas con cada uno de los 290 volúmenes de poesía mexicana del siglo XX que conforman la colección de la Biblioteca Nacional. El procedimiento implica una actualización política cuyo nodo se encuentra en la problematización de los discursos estables y las instituciones que los encumbran. Este artículo tiene el objetivo de pensar hacia dónde los dos escritores y el artista encaminan sus propuestas críticas en el contexto de las actualizaciones de memoria cultural y la configuración de nuevos sitios (literarios o artísticos) para la misma a partir de nociones como el conceptualismo (Camnitzer) y la memoria cultural (Erll), así como los procesos de revisión del archivo (Azoulay).

El archivo existe como edificio, como conjunto y documento fijado. Si el archivo es ante todo un principio de ordenamiento, la poesía es desordenamiento o, mejor aún, reordenamiento. El archivo remite a una idea de origen, de sentido primigenio. Los discursos archivados están muy próximos a lo inactivo, a lo estéril que se vincula con una forma de entender ciertos órdenes y la sistematización del saber.

Las propuestas discursivas que aquí se abordarán los emplean como materia prima para la (re)escritura y para provocar incomodidad: se trata de volver inestable nuestra relación con el archivo y, desde ese movimiento, repensar su importancia en la configuración de la memoria. Vistos así, estos discursos poéticos y estéticos serán dispositivos móviles en tanto generan apertura de sentido y rompen la aparente univocidad de lo previamente fijado, con lo que trabajan. Así, abandonar la noción de estabilidad que implica el archivo es, además, la posibilidad de extender su legibilidad mediante la relocalización y reconfiguración de documentos.

Entre 2014 y 2015, se reeditaron dos textos que pueden pensarse en conjunto: *Anti-Humboldt*, de Hugo García Manrique, y *Antígona González*, de Sara Uribe. Paralelamente, se expuso en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, la instalación *Traslaciones Topográficas de la Biblioteca Nacional*, de Jorge Méndez Blake. Los tres objetos estéticos editan, borran o desestructuran. Se componen desde la extranjería: trabajan con discursos que les son ajenos y, pese a los mecanismos de apropiación, no dejan nunca de ser extraños. Las suturas son visibles, los flujos y los textos previos se entrevén pero no son asidos como totalidad ni como estabilidad.

Estas tres prácticas llevan el archivo al sitio de lo que está fuera de él, es decir, lo hacen coexistir con contenidos distintos y a partir de esa convivencia convierten el diálogo en algo problemático: el procedimiento de ida y vuelta entre lo literario y su afuera, como en casi todos los casos de reescritura latinoamericana, supone una actualización política cuyo nodo se encuentra en la problematización de los discursos estables y las instituciones que los encumbran. Este trabajo tiene el objetivo de analizar tales propuestas a partir de los procesos que se generan mediante el trabajo de rescate: la selección de ciertas palabras insertas en un lenguaje jurídico y el borramiento —aunque no definitivo— de algunas circundantes en *Anti-Humboldt*; la intervención y selección de los textos periodísticos, literarios y teóricos en *Antígona González*; así como la recontextualización de títulos poéticos y el vaciamiento de diversos materiales en las instalaciones de Méndez Blake vienen acompañadas de una serie de cuestionamientos sobre lo activo y lo inactivo de las memorias, sobre sus lectores/espectadores/consultores y, también, sobre el proceso mediante el cual se retoman tradiciones literarias y discursos en determinados contextos sociohistóricos. La intención es entonces identificar las condiciones a las que responden estos trabajos y, sobre todo, hacia dónde encaminan sus propuestas críticas en el contexto

de las actualizaciones de la memoria cultural y en el de la configuración de nuevos sitios de la misma.

Es sabido que el mecanismo conceptualista se encuentra presente en el contexto latinoamericano a partir de los setenta y su empleo coincide con las articulaciones geopolíticas del neoliberalismo que acentúa los replanteamientos acerca del individuo y su papel ante un Estado que se sustrae y deja de garantizar derechos básicos y conquistas laborales. Para Luis Camnitzer, es necesario pensar las implicaciones de los conceptualismos a partir de dos ejes:

El conceptualismo (como entidad separada del término "arte conceptual"), no solamente cuestiona la estética sino también la actitud hacia el papel que tiene el arte —la manera de producirlo y el impacto que pretende tener. Esto significa que hay que discutir dos rupturas, no solamente una. Una de estas rupturas es formal y la otra institucional, y cada una tiene una significación histórica distinta. (30)

Esas rupturas aparecen en las manifestaciones propuestas en tanto desestabilizan también la noción de lo que es un poema y una instalación. Para Camnitzer, pensar el conceptualismo en Latinoamérica obliga a reconocer que su búsqueda trasciende la discusión sobre los mecanismos del arte y se encamina a discutir tanto su política como el momento sociohistórico que los enmarca. Esa encrucijada es, desde su perspectiva, la que distinguiría al arte conceptual hegemónico del conceptualismo latinoamericano, concebido por él como *menor* a partir de las nociones de Deleuze y Guattari; “sirve como herramienta para la construcción de comunidad más que como una contribución al patrimonio cultural internacional” (Camnitzer 162). Ahora bien, ¿en qué sentido estarían estos trabajos participando de la generación de comunidad? ¿Con qué recursos? Si se acepta la afirmación del propio Camnitzer respecto a que esos conceptualismos latinoamericanos generan una expansión de la literatura y las artes visuales, “una interpenetración entre espacio y texto” (163), tendremos entonces un primer punto de aproximación a partir del cual comprender la inespecificidad de los productos estudiados en el presente artículo. Si bien los tres trabajan con un sustrato textual, no es este un material que se mantenga intacto o incuestionado; al contrario, en el caso de la pieza de Méndez Blake, su manera de intervenir el canon literario implica una crítica directa de los procesos de conformación y estabilización de tradiciones literarias. Las tres manifestaciones estéticas que aquí se abordan, tienen, en su carácter de derivativas, la intención de incomodar los discursos previamente establecidos

que les dan origen; mover lo oficial, lo canónico y lo ya contado para generar propuestas no originales sino “de comunidad” (cf. Camnitzer). Su sentido se construye, precisamente, a partir del acto de reclamar determinadas palabras al flujo constante y violento de la discursividad contemporánea. Mediante estos conceptualismos, se abre la posibilidad de articular una dimensión política en la obra artística y literaria que abandona necesariamente la idea de un creador que muestra una “verdad” y va dirigida en todo caso a la actualización y la desautomatización de lo que se percibe como fijo o incuestionable.

Los actos de cortar, seleccionar, reescribir y reformular obligan a las y los lectores a entregarse con nuevos ojos a esos discursos que antes les fueron presentados como estables y que, además, configuran —incluso de forma legal, en uno de los casos— formas de plantarse en el mundo. Si la institucionalización de la memoria parte de una cierta despersonalización en tanto el paso del documento al archivo, lo despojaría de su carácter privado para colocarlo en un sitio colectivo (que, sin embargo, no es necesariamente público), en el gesto de la apropiación está implícito el hacer presente y la reactivación del discurso. Cuando Ariella Azoulay reflexiona sobre el archivo, propone que hay un “archivo abstracto” que “no muestra rastros de la gente que lo creó, ni de aquellos que lo utilizan. Este archivo se concibe como operante por sí mismo, por su propia voluntad, como si fuera el hogar de esa dialéctica de preservación y cancelación” (10). En el caso de las manifestaciones estéticas aquí estudiadas, este tipo de archivo se hace manifiesto, sobre todo, en el trabajo de Méndez Blake, pues se nutre a partir de una selección aparentemente neutra: los libros que componen un catálogo. Sin embargo, el uso que se hace de este pasa de lo impersonal (en forma de biblioteca pública) hacia lo afectivo, manifestado a partir de quienes hacen uso de él para recordarlo y construirlo a través de nuevas significaciones generadas mediante el reordenamiento, por un lado, y , por el otro, el vaciamiento de esa estructura, generando un archivo cromático en el que sólo permanece el color de las portadas de los libros y desaparecen todos los otros rastros de identificación, incluyendo título y autor o autora.

Si para Jacques Derrida (1997) son tres los pilares que sostienen el archivo (el arconte —o guardián—, el lugar y la ley), es fácil pensar en la institución archivística como sitio evidente para la hegemonía desde el cual trazar rutas alternas que lo empleen para refigurarlos. Esta idea es palpable cuando Azoulay afirma que:

Durante un largo tiempo los arcontes del archivo impidieron el brote del mal de archivo como lo atestiguamos hoy en día, y a través del cual quisiera pensar en lo que es un archivo. Tuvieron éxito en esto, ya que estaban encargados no sólo de preservar documentos y de lo que Foucault llamó el “espacio de la apariencia” a través del cual son vistos estos documentos, sino también de alejar a aquellos deseosos de entrar al archivo demasiado pronto, antes de que los materiales almacenados dentro de él se hubieran convertido en historia, materia muerta, en pasado. Este distanciamiento constituyó al archivo como un depósito de un tiempo que es pretérito, completado, uno que no representa una amenaza real para el poder y la ley y que, por mucho, puede servir para la escritura de la historia. En tiempo real, aquello que ha sido almacenado en él podría haber provocado un escándalo a menudo, gente molesta cuyo destino habría sido decretado a sus espaldas de ese modo. En el archivo, construido como extraterritorial y como receptáculo para el pasado, aquél que ha sido cruel e hiriente supuestamente aparecerá, o al menos esperamos que aparezca, como opacado: un pedazo de historia. (11)

Pensado en estos términos, los tres artistas que aquí nos ocupa no realizan un trabajo con el pasado al revisar cada uno un archivo específico; en su lugar, proponen una suerte de *actualización* que permite formular nuevas preguntas para obtener resultados distintos. Es por eso que las tres propuestas no suceden en el terreno de lo pretérito sino de lo inmediato presente. Son intervenciones sobre la urgencia y escrituras en *tiempo real* que señalan la propia temporalidad del archivo.

Las violencias sistémicas existen en América Latina a partir de la implantación del neoliberalismo económico, mediante el cual los intereses del capital y del libre mercado empiezan a regir y a debilitar al Estado nacional, que se vuelve incapaz de garantizar el bienestar de la ciudadanía; obligan a repensar las manifestaciones estéticas y a colocarlas en el sitio de la fisura para responder a una encrucijada en la cual las condiciones laborales cada vez más precarizadas, el avance del crimen organizado y la mercantilización de los productos artísticos vuelven necesaria una reflexión que parte de la memoria y los documentos ya hechos antes que la generación de textos autónomos y nuevos. Así funcionan las literaturas que Ludmer señalara como posautónomas: “no se sabe o no importa si son buenas o malas, o si son o no son literatura”, sino su capacidad, “de ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido” (Ludmer 2009, 41). La producción de presente interesan en las obras que se estudiarán a continuación, en particular, su potencial como activadores de la memoria.

Deslocalizaciones, flujos y entrecruzamientos discursivos abrirán planteamientos cuya fuerza se coloca en el carácter limítrofe que obliga a leer de manera distinta aquello que se ha mostrado como familiar o como poco cuestionable. Así, la politización no sólo sucede en las obras conceptualistas que analizaremos, sino en el modo de leerlas; a partir del proceso de lectura en sentido amplio, las y los lectores activan aspectos de la memoria cultural que late en estas obras. Esta aseveración sigue los planteamientos de Astrid Erll, quien propone que la memoria cultural es:

[...] “the interplay of present and past in socio-cultural contexts.” Such an understanding of the term allows for an inclusion of a broad spectrum of phenomena as possible objects of cultural memory studies –ranging from individual acts of remembering in a social context to group memory (of family, friends, veterans, etc.) to national memory with its “invented traditions [...]”. (3)

En ese sentido, la memoria cultural pondría en juego la conexión entre la memoria y los procesos y contextos sociales específicos; en este artículo, nos interesa enfatizar el juego temporal que sucede cuando se revisitan los discursos del pasado. Más que proponer respuestas sobre lo que pasó, las escrituras posautónomas generan un flujo en el que la memoria cultural adquiere también la forma de

imaginación pública o fábrica de realidad: es todo lo que circula, el aire que se respira, la telaraña y el destino. La imaginación pública sería un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad. Todos somos capaces de imaginar, todos somos creadores (como en el lenguaje igualitario y creativo de Chomsky) y ningún dueño. (Ludmer 2010, 11)

Junto con Ludmer, puede pensarse además que las piezas que aquí nos interesan no “leen” literariamente sino “a través de la literatura” (y, a través de la textualidad, en sentido amplio). El discurso no literario, en el caso de García-Manrique y, parcialmente, en el de Uribe, es traído al texto literario; y en el caso de Méndez Blake, lo literario es diseccionado para ser insertado en una la instalación. Para Azoulay, este fenómeno se explicaría a partir de los procesos de activación de la memoria que se generan en las redes sociales en la época contemporánea. Si bien en ninguna de las tres producciones que aquí se estudian el mecanismo de las redes sociales es explícito, cada una funciona a manera de una red de conexiones entre individuos que problematiza la pertenencia del mismo archivo:

Es el resultado de numerosas iniciativas individuales de creación de nuevos archivos y depósitos, y de demandas al derecho a reorganizar y usar los ya existentes. [...] Los procesos archivísticos, tales como coleccionar, extraer y

catalogar, pueden ser practicados a través de estas nuevas redes de una forma en la que se desafíe al monopolio, por no hablar de la autoridad o de las prerrogativas de agentes archivísticos oficiales e instituciones. Estos procedimientos son reemplazados por otros procesos en forma de red. [...] Este contrato implica el derecho de los ciudadanos a compartir no sólo lo que está almacenado en el archivo, sino también el derecho a estar involucrados en la producción y en el depósito de materiales en el archivo. Los ciudadanos toman parte en la producción y en el uso compartido de imágenes, sabiendo que las imágenes que uno produce siempre superan la capacidad propia de entender su contenido y significado; que la interpretación de imágenes es una tarea que requiere múltiples colaboraciones, y que cada una de sus imágenes puede emerger un día –usualmente por o a través de la mirada de otros– como la *imagen faltante*. El mal de archivo le permite a uno reconstruir retroactivamente este derecho como uno que está inscrito en la lógica del archivo desde el mero principio –en su organización espacial, en su arquitectura y en los mecanismos que lo mantienen– no menos de lo que la presencia de los centinelas del archivo está escrita en su lógica. (Azoulay 14-15)

A partir de esos cruces entre el archivo, la memoria (personal y cultural) y la apropiación conceptualista que genera obras derivadas de productos existentes, puede pensarse entonces en un cierto tipo de ciudadanía creadora contemporánea en la que interesa, primordialmente, el proceso de ida y vuelta entre la letra, más o menos *muerta*, de los textos con los que se trabaja, y la generación de un mecanismo que obliga a pensar las textualidades en tanto presente e intensificación afectiva.

De la biblioteca al museo

En *Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*,² Jorge Méndez Blake trabaja en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo con el acervo de la Biblioteca Nacional, cuyo edificio se encuentra separado apenas por unos cuantos metros del museo: la naturaleza normativa de una institución se desplaza así a otra y con ello se desestabiliza. Si la distancia geográfica es corta, la distancia institucional también parece serlo de varias maneras. Con los 290 libros que componen el acervo de poesía mexicana del siglo XX de la Biblioteca Nacional, el artista plástico realiza distintas piezas; de éstas, *El gran poema del siglo XX (México)* y *El gran poema inexacto del siglo XX (México)* conservan elementos reconocibles de los textos originales, por ejemplo, los versos. En *El gran poema del siglo XX (México)*, Méndez Blake retoma los títulos de poemas contenidos en cada uno de los 290 libros que componen el acervo de poesía mexicana del siglo XX de la Biblioteca Nacional, de modo que

la pieza final contiene 290 versos, entre los cuales se pueden distinguir títulos como “Suave Patria” y “Tuércele el cuello al cisne”, que unidos entre sí generan nuevas unidades de sentido al tiempo que proporcionan una nueva lectura de las manifestaciones poéticas mexicanas del siglo pasado. Formado en 14 cantos, en el mismo nombre del poema resuena su grandilocuencia, que va desde las configuraciones nacionalistas pasando por reflexiones metapoéticas y las manifestaciones de un yo lírico que aparece poco y que, además, no es uno solo sino uno que se forma con los demás hablantes líricos que componen los poemas que sirven de base. El nuevo poema tiene necesariamente un ritmo distinto al que los títulos tienen en el texto original, y con ello se diversifican las posibilidades de sentido. El camino de ida y vuelta entre un espacio institucionalizante y otro, lleva a evaluar el carácter contemporáneo de las obras de poesía: si todas las que emplea Méndez Blake fueron escritas durante el siglo XX, ¿siguen siendo útiles en nuestro presente o quedan ya como registro de un campo literario que pierde vigencia?

Señalan De la Garza y Labastida:

Es a partir del desplazamiento, borramiento u ocultamiento-clausura de la biblioteca y sus contenidos que el artista puede explorar así las capacidades de adaptación de la biblioteca como sistema, lo cual implica el traslado de la literatura o la poesía a otros sistemas como bibliotecas en alta mar, en la selva o en un muro fronterizo, entre los que se encuentra, de manera consistente, el museo. Sin embargo, no se trata únicamente de la puesta en escena de una ocupación del museo por un acervo, sino de la ampliación del espacio arquitectónico natural de la biblioteca hacia el museo mediante distintos actos y agentes. (8)

Más allá de la ampliación del espacio, este se interviene a partir de la aparición de sujetos concretos que lo producen. Una pieza más en la exposición que trabaja con el sustrato lingüístico de los libros (otras implican a los libros como objetos materiales) es *El gran poema inexacto del siglo XX (México)*. En ella, se pidió a diversos lectores que revisaran uno de los 290 volúmenes en la biblioteca e intentaran memorizar un par de versos, para que después se trasladaran al MUAC y ahí, con una máquina de escribir, escribieran lo que recordaban. “Sacar”, por medio de la memorización, fragmentos textuales de la biblioteca, intervenir el archivo con la impronta del recuerdo reciente y fijar el resultado eran los pasos a seguir. Al final se obtiene un poema nuevo, vivo, que viene de otros poemas “muertos” que se actualizan así. Algunos de ellos han sido ya olvidados, otros resuenan y se reconocen en la nueva composición; a veces con variaciones.

Luis Felipe Fabre piensa en la pieza a partir de los mecanismos de la traducción: “La traducción implica un alejamiento del texto original a la vez que una posibilidad de aproximación. Si «poesía es aquello que se pierde en la traducción», ¿podríamos decir también: poesía es aquello que se pierde en su traslación?” (49). Y acaso sea en la misma pieza de Méndez Blake donde resulta más evidente la idea de desplazamiento: versos que se mueven algunos metros, de la biblioteca al museo, implica un juego con el espacio pero también con las características memorísticas inherentes a la biblioteca y el museo: ¿cómo se recuerda (o, mejor dicho, se institucionaliza) de forma distinta en frente de los estantes de libros u obras de arte? Sin embargo, el movimiento mencionado no es sólo topográfico: en la palabra “traslación” late también la idea de *translation*: procedimiento para llevar un texto de una lengua a otra, o bien, un tipo de discurso a otro, lo que conlleva necesariamente una desnaturalización, y la creación de un artefacto que devela la extrañeza —o lo problemático— de los elementos con que se compone. Trasladar implica además un sujeto o una serie de sujetos que mueve(n) el discurso y que con ello mismo lo altera(n): se produce un juego entre la memoria personal y la cultural, lo que desplaza y modifica sentidos. La escritura que se produce es también colectiva: hecha de retazos de poemas que son intervenidos, trastocados por quienes, a su vez, son arrebatados de su cotidianidad mediante esos mismos poemas. La aparición de los participantes provoca también la aparición de la inexactitud, *del error*: los poemas que son memorables pueden ser recordados con erratas, probando con ello la existencia y la intervención de modos singulares de recordar.

El “poema” final, producto de esta acción y de la “memoria” o “desmemoria” de los lectores, condensará teóricamente en sus hojas toda la poesía nacional del siglo XX. En este ejercicio, Méndez Blake pretende convocar las pretensiones totalizadoras de las bibliotecas, en especial las nacionales, aunque sea sólo para disolverlas de inmediato. (De la Garza y Labastida 9)

Así a las pretensiones de sistematicidad y creación de un canon basado en criterios “objetivos” acerca del valor literario, que subyacen al acervo de libros de poesía escritos en el siglo XX en México y son conservados en la Biblioteca Nacional, se les confronta con la selectividad de la memoria individual. Con el rescate sólo de ciertos títulos, se llega a un cuestionamiento profundo de la supuesta estabilidad, no sólo de un canon poético, sino de las formas en que este propio canon fija modos de entender y decir el mundo. Si la biblioteca es totalizante, en este caso el museo aparece como singularizante en tanto ofrece

la posibilidad del distanciamiento y la irrupción que evidencia los tratamientos del acervo, considerados erróneos por Méndez Blake. Por un lado, se evidencian los referentes comunes que componen el catálogo de la biblioteca mientras, por el otro, estos son colocados en el centro del recuerdo inmediato e individual.

Una Antígona, todas las antígonas

En *Antígona González* se pueden identificar mecanismos similares a los empleados en las instalaciones de Méndez Blake y materiales distintos. Sara Uribe combina la exploración crítica del mito de Antígona (y sobre todo de las antígonas latinoamericanas) con la extracción de fragmentos de notas sobre muertes y desapariciones forzadas sucedidas en México en años recientes. Por medio de la voz de esa Antígona González nos enteramos de la búsqueda de su hermano Tadeo que emprende: acude a las autoridades, visita morgues, recorre noticias, repasa la historia de vida del hermano para encontrar alguna pista. Durante su itinerario y periplo institucional, Antígona espera poder hallar a su hermano con vida, al tiempo que ruega que por lo menos aparezca su cuerpo para que termine la incertidumbre y poder encontrar, por fin, descanso. Con la intervención y la búsqueda contra la doble violencia a la que son sometidas aquellas personas muertas cuyo cadáver no es entregado, en *Antígona González* se ofrece una posibilidad colectiva que abandona las nociones de sujeto estable.

La experiencia personal de Antígona González –cuyo apellido al tiempo que singulariza, conecta con lo común del mismo en México– se entrelaza con el mito de la heroína griega en un camino que va de lo colectivo a lo individual, y viceversa, preguntando por quienes no están. En la combinación de los textos se revela, además, una estética del montaje cuyos elementos adquieren sentido a partir de su dislocamiento y transcontextualización. Así, en la última sección del libro, la serie de preguntas que se conectan con una suerte de respuesta no coincidente implica la generación de un vacío de sentido, un hueco textual que se corresponde con la ausencia del hermano, que no se refiere sólo a la ausencia de una persona en particular; al contrario remite a la falta de miles y los vacíos que dejaron en el cuerpo social:

¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado?

Nuestro corazón pide que no aparezcan, pero si nos entregaran sus cuerpos por fin descansaríamos.

¿Fue abandonado?

Usted puede verlo en las calles, están vacías, no hay nadie, los pocos que se atreven a salir es para comprar alimentos en los establecimientos que aún no han sido arrasados.

¿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 86-88)

Antígona se apropia de la palabra que tiene otros usos para construir con ella un discurso de fragmentos en los que al tiempo que se halla la experiencia de la desaparición forzada y de la pérdida, se anula la posibilidad del duelo. Antígona se sitúa en los márgenes: no le correspondería (sólo) a ella buscar ni hablar de la búsqueda, pero es en esa voz en donde se articulan diversas voces: no es el yo lírico tradicional masculino al que se confería cierta autoridad, sino otro femenino que tiene la condición de sujeto marginal y que, sin embargo, se conecta con las experiencias de otras antígonas literarias.

En consonancia con las ideas de Agamben, Cristina Rivera-Garza afirmó que si el horror es inenarrable, es el dolor el que permite manifestar una experiencia “como una crítica intrínseca contra las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia” (13). Esa comunicación de la experiencia se articula con el reconocimiento público y privado de la pérdida mediante el acto de nombrar. En la enunciación viene el potencial político que excede las dinámicas tradicionales de denuncia. Igual que la Antígona de Sófocles, la de Uribe actúa y enuncia sus actos. Esa no-negación del acto equivale a una contestación y manifestación pública de la inconformidad frente al Estado opresor e, incluso, incapaz de responder por la desaparición forzada de miles de tadeos.

A esa(s) desaparición(es) sin cadáver se añaden muchas otras muertes extraídas de diversas historias documentadas por la prensa y por sitios de internet, como *Menos días aquí*, que se unen en un intento de otorgar sentido o, cuando menos, devolver la dignidad a aquellas vidas consumidas en la violencia permitida e incluso promovida por el Estado.

Al final de la obra conceptualista de Uribe, se halla una larga nómina de referencias que indican de dónde se han extraído los fragmentos. Se hace hincapié así en un flujo de ideas y discursos de los que se retienen sólo algunos elementos en *Antígona González* para

hablar del presente violento de México y del duelo por los miles de muertos y víctimas de desaparición forzada que se manifiesta en la sociedad. Diversos discursos literarios y filosóficos, por ejemplo de María Zambrano, Judith Butler y Griselda Gambaro, apropiados por Uribe, cobran dentro de su obra un vital significado. Particularmente, las referencias metaliterarias a las otras antiguas latinoamericanas permite situar la violencia exacerbada que sufre la población mexicana actualmente, en el marco de la guerra contra el narcotráfico, dentro de una dimensión continental de violencias sistémicas que han caracterizado la historia de Latinoamérica a lo largo del siglo XX y a comienzos del XXI:

: Antígona Vélez le fue encargada a Leopoldo Marechal 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 Polínices 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 Polínices es identificado con los marginados y desaparecidos

: en su distorsión y alteración Polínices es Tadeo.
(Uribe 21)

Más adelante se afirma:

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

: Antígona Furiosa *es un pastiche*.

: Antígona Furiosa es también la indagación sobre quién es el verdadero héroe.
(Uribe 25)

Es así como en *Antígona González* resuena una larga historia de muertes violentas y desapariciones de personas: se establece una conexión con la vulnerabilidad de otros cuerpos en Latinoamérica, en Estados, ya sea dictatoriales o debilitados por la corrupción e impunidad. Los diferentes casos, articulados por una sola voz, la de Antígona González, le

dan a ésta cierto carácter fantasmático que recuerda a esa *voz hecha de hebras humanas* de una de las mujeres muertas que habla en *Pedro Páramo*. No es *una voz humana*, sino *una voz de hebras humanas*: fragmentos, suturas, confecciones que presentan la imagen de un país doliente, cuyos procesos de recuperación, justicia y duelo no pueden realizarse ante la invisibilización y la falta de reconocimiento de los crímenes, así como la falta de acción de las diversas autoridades que se retraen, que no responden y exponen a sus ciudadanos, contenidos y privados, como los piensa Butler en su plática con Spivak: “¿Qué quiere decir estar, al mismo tiempo, contenido y privado por el estado? ¿Y qué significa estar excluido o separado del estado sino estar en manos de otras formas de poder que pueden tener rasgos estatales o no?” (46). En tanto se reclama al Estado la existencia, aparece también el gesto que se apropia de las historias narradas en las notas periodísticas como una forma de hacer del dolor un recurso común.

Escribe Erll sobre la relación entre lo individual y cognitivo, por un lado, y lo colectivo y mediático, por el otro: “We have to differentiate between two levels on which culture and memory intersect: the individual and the collective or, more precisely, the level of the cognitive on the one hand, and the levels of the social and the medial on the other” (5); sin embargo, ella misma reconoce que:

the two forms of cultural memory can be distinguished from each other on an analytical level; but in practice the cognitive and the social/medial continuously interact. There is no such thing as pre-cultural individual memory; but neither is there a Collective or Cultural Memory (with capital letters) which is detached from individuals and embodied only in media and institutions. (5)

Para ella, la distinción entre ambos niveles cumple con una función heurística. En la práctica, ambos interactúan, tal como es el caso en *Antígona González*. En esta obra conceptualista de Uribe puede observarse, además, una afectivización de la política, ya que se pone el cuerpo en el centro del discurso. Según Sara Ahmed, “lo que nos separa de otros también nos conecta con otros” (54); en ese sentido, la memoria cultural desempeña un papel importante al conectar la experiencia singular de *esa* Antígona con la de las múltiples antígonas que aparecen en otros países de Latinoamérica respondiendo así a los crímenes cometidos, ya sea por el Estado o por los cárteles.

Tratar el Tratado

Anti-Humboldt es un poema que se elaboró empleando partes del Tratado de Libre Comercio con América del Norte como sustrato textual. Mediante el borramiento (no definitivo) de la mayoría de las palabras que lo componen, aparecen fragmentos reconocibles como versos:

territorio significa:

- (ii) las islas, incluidos los arrecifes y cayos en los mares adyacentes;
- (iii) las islas de Guadalupe y las de Revillagigedo, situadas en el Océano Pacífico;
- (iv) La plataforma continental y los zócalos submarinos de las islas, cayos y arrecifes;
- (v) las aguas de los mares territoriales, en la extensión y términos que fije el derecho internacional, las aguas marítimas interiores;
- (vi) el espacio situado sobre el territorio nacional, con la extensión y modalidades que establece el propio derecho internacional; y
- (vii) toda zona más allá de los mares territoriales de México dentro de la cual México pueda ejercer derechos sobre el fondo y el subsuelo marinos y sobre los recursos naturales que estos contengan [...]. (16)

Es un palimpsesto en el que no se trata de encimar sino de diluir el fondo sin desaparecerlo por completo, dejando versos que en momentos parecen absurdos. De forma muy evidente, el texto es lo presente pero es también la huella de todo lo otro que no está. Es un lenguaje poéticamente incómodo extraído del tratado que consolidaría la entrada, en enero de 1994, del neoliberalismo a México; a partir de ese año, las reglas del mercado capitalista empiezan a regir todo. Se “da parte al mercado” como si fuera una persona:

SEGUNDA PARTE
COMERCIO DE BIENES
Capítulo III

Trato nacional y acceso de bienes al mercado.

Artículo 300. Ámbito de aplicación

Este capítulo se aplicará al comercio de bienes de un Parte, incluyendo:

- a) los bienes comprendidos en el Anexo 300-A, “Comercio e inversión en el sector automotriz”;
- b) los bienes comprendidos en el Anexo 300-B, “Bienes textiles y del vestido”; y
- c) los bienes comprendidos en otro capítulo de esta Parte; salvo lo previsto en tales anexos o capítulos. (17)

La totalidad del poemario representa “[u]na cartografía de intersecciones entre posicionamientos, personales y colectivos, dentro de las demarcaciones del capital”, como el mismo García Manríquez afirma (73). Y es precisamente esa intersección de lo personal y lo colectivo lo que lo conecta con las otras dos propuestas conceptualistas antes analizadas: consiste en la generación de un espacio común, sobre el que volveremos más adelante. Ir y venir, trabajar con el afuera y el adentro del texto, hacer poético el discurso jurídico; con

estos gestos, el lenguaje jurídico se desestabiliza y se muestra en su fragilidad, como mero discurso susceptible de ser reinterpretado y corrompido:

Al evidenciar como inoperante al lenguaje de la ley internacional, la realidad social mexicana parecería representar la exterioridad de la ley, y al ocupar su periferia pondría de manifiesto un quiebre, una cesura entre el lenguaje y la realidad.

Esa brecha entre el lenguaje y el mundo es un viejo problema de la poesía. ¿Qué implicaciones podría tener este aparente no-tener-nombre de la realidad social mexicana para la poesía? Si el quiebre era evidente incluso para el lenguaje de la ley, ¿no sería acaso una ocasión única para que los poetas indagaran entre esas cesuras y se replantearan las posibilidades formales de la poesía? (García Manríquez 74)

Como en la propuesta de Méndez Blake, aquí la (no) traducción por parte de García Manríquez tiene un papel importante: la mitad del libro contiene el TLC en su versión en español; la segunda, la versión en inglés del mismo texto. Los poemas que en cada caso nos entrega el poeta son distintos, es decir, no se trata de una versión traducida de su poema en español al inglés; sino de dos textos con sentidos completamente diferentes, ya que la selección de palabras en cada caso no implica una equivalencia. Si en el mismo Tratado se lee que “[l]os textos en español, francés e inglés de este Tratado son igualmente auténticos”, no sucede así con los poemas que se obtienen en el *Anti-Humboldt*. Para García Manríquez, esto implicaría “aspirar no a la síntesis sino a la circulación entre intersticios. Una disonancia que nos permite reimaginar resistencias críticas” (75). Esa circulación corresponde, como en los dos casos anteriores, a la posición de la fisura: el discurso que se quiebra para mostrar sus fallos, sus *entrañas muertas*.

Judith Butler y Gayatri Spivak comienzan la conversación que da origen a “¿Quién le canta al estado-nación?”, antes citada, con reflexiones sobre una manifestación sucedida en Estados Unidos, en donde una comunidad hispana de inmigrantes indocumentados cantó el himno nacional estadounidense en español para visibilizarse y reclamar sus derechos. La paradoja está puesta en el hecho de cantar el himno de una nación que los rechaza y, sin embargo, seguirse mostrando ajenos mediante la irrupción de su lengua materna: apropiarse y desapropiarse como forma de manifestarse en un aquí que les excluye. Otra disonancia, también poética, que mediante el fallo, eso que no debe ser, abre la grieta de un sistema que, desde ahí y al menos momentáneamente, puede ser reventado. Afirma Butler: “Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el

estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si es que no poderosamente cierta versión de la nación, entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler y Spivak 45). Y es por, desde y contra ese destierro que las tres propuestas estudiadas en este artículo, se sitúan. En el caso de García Manríquez, el trabajo con ambas versiones idiomáticas del Tratado de Libre Comercio implica una resistencia contra la exclusión lingüística y una reelaboración del lenguaje jurídico —árido de por sí— para su lectura en un código completamente distinto.

A 20 años de la entrada en vigor del TLC, es problemático el ejercicio de la memoria con respecto a las transformaciones violentas y vertiginosas que México sufrió en cuanto a la explotación minera por consorcios canadienses y de otras riquezas del subsuelo, en cuanto a la creación de corredores turísticos llenos de cadenas estadounidenses y canadienses, así como en lo que respecta a la privatización de los energéticos, etcétera. El poeta subraya lo violento de un tratado comercial tan asimétrico como el TLC por medio de las pocas palabras que resaltan del fragmento del listado que pertenece al Capítulo III “Trato nacional y acceso de bienes al mercado”:

- 8471.91.01 Unidades de procesamiento, numéricas o digitales, aunque se presenten con el resto de un sistema incluso con uno o dos de los siguientes tipos de unidades en un mismo gabinete [...]
- 8471.92.99 Las demás unidades de entrada o salida que lleven unidades de memoria en un mismo gabinete, incluso presentadas con el resto del sistema
- 8471.93.01 Unidades de memoria, incluso presentadas con el resto del sistema
- 8474.20.01 Quebrantadores y trituradores de dos o más cilindros
- 8474.20.02 Quebrantadores de mandíbulas y trituradores de muelas. (25)

Pero a la vez el lenguaje jurídico se somete a un ejercicio lúdico, pese a que la letra jurídica parece estar muerta, al igual que las instituciones y el sistema mexicanos —en los versos de García Manríquez que resaltan del fondo del texto casi borrado, se alude al sistema social, económico y político mexicano postrevolucionario que sucumbió a raíz de las políticas neoliberales y del que en la segunda década del siglo XXI sólo quedan restos y una memoria borrosa. Podemos constatar asimismo que, a modo de resistencia, García Manríquez extrae del lenguaje jurídico lo poco que queda vivo. Para Isaac Magaña Gcanton,

el *quid* está en desarticular las producciones de sentido, convertir la verborrea en puro lenguaje, para que éste pueda, en su aparente incongruencia, devenir significación novedosa, inútil para las intenciones del mercado. García Manríquez pone a las palabras en contra de quienes las han pronunciado, para volverlas, de este modo, una máquina de guerra que actúa

contra sí misma. Dicho de otra manera, lo que tenemos aquí es una intervención performática de uno de los mayores instrumentos del neoliberalismo mexicano, una protesta contra la procacidad de los organismos y el cinismo de los mandatarios que se han dedicado a acabar con la diversidad de los recursos, volviendo la feliz heterogeneidad en una única cosa, ubicua y multiforme, llamada orgullosamente por algunos mercancía. (s/p)

Igual que sucede en los trabajos de Méndez Blake y Uribe, acaso de forma más significativa en el de esta última, García Manríquez prioriza lo afectivo en un discurso que, por sí mismo, no estaría reconociendo el afecto como elemento constitutivo primario. Contra las pretensiones de objetividad e imparcialidad del vocabulario jurídico, se presenta una selección particular de ciertos fragmentos de las cláusulas que genera un texto en el que, a manera de fantasma, se reconocen las palabras que lo rodean y, de alguna manera, lo siguen constituyendo. Esa generación de un texto poético a partir del documento jurídico implica la apertura para el afecto en tanto es en el discurso poético en donde se reconoce el sitio de la subjetividad y la emocionalidad que se había excluido del Tratado de Libre Comercio.

La feliz heterogeneidad. Conclusiones

Magaña Gcanton se refiere al trabajo de García Manríquez como portador de una *feliz heterogeneidad*, y es quizá esta noción una de las que permitan articular las tres propuestas: a partir del reacomodo de lenguajes previamente estabilizados, fijados para integrar una tradición, nos presenta un modo de entender la violencia contra los individuos en el marco de la guerra contra el narcotráfico que se inscribe, a su vez, dentro del capitalismo gore, por lo que la violencia en México es una consecuencia del flujo del capital global ante el que las instituciones nacionales se debilitan. En el caso de Méndez Blake, su trabajo sirve para cuestionar la noción de literatura como conformadora de identidad nacional y la relación de las y los lectores con el canon que se origina a partir de mecanismos institucionales, en este caso a partir de la colección de ejemplares de poesía en la Biblioteca Nacional. Mediante la participación de usuarios que han de recordar y transcribir algún verso, aparece un proceso de actualización.

En las propuestas analizadas, el enajenamiento de los discursos existentes con anterioridad construye sentidos que evaden la fijeza y la univocidad: instalan lo diverso y

eluden lo estable. Sin embargo, no hay maniqueísmos ni valoraciones éticas explicitadas; al contrario, aparecen hablantes líricos reducidos al mínimo, que derrumban la noción de autoridad del yo lírico tradicional y proponen, en su lugar, una pluralidad de voces o bien una suerte de discursos que posibilitan la acción recodificadora de quien se aproxima. Al respecto, dice Florencia Garramuño:

Esa destitución del sujeto se muestra como una vulnerabilidad ante el otro y ante las inscripciones que en la lengua como marco de una comunicación social dejan los diferentes usos históricos a los que ha sido sometida, esos sujetos destituidos resultan fundamentales para una práctica poética que hace de la poesía un espacio que es anterior al sujeto en tanto individuo y muestra modos de relación con el otro ajenos a toda ontología de la individualidad [...] Exhiben una vulnerabilidad que basa justamente en esa vulnerabilidad la posibilidad de una ética. (104)

Vacían de lo individual para proponer en su lugar lo común o lo impropio (en el sentido en que Garramuño emplea la noción “impropio”, a partir de Roberto Esposito, sería una inversión de lo propio en su contrario: aquello que no es poseído y sin embargo tampoco se muestra ajeno). Ese sujeto descentrado daría lugar a una ética distinta en tanto permite el reconocimiento de la vulnerabilidad como posibilidad para ser pensada más allá de términos identitarios y territoriales. Aunque en el caso de *Antígona González* puede aparecer por momentos una voz en primera persona, la acumulación de registros y pluralidad de discursos hace que la noción de yo como categoría estable deje de existir en el texto. Por otro lado, en el poema largo de García Manríquez no aparece la enunciación en primera persona.

Estas escrituras, desde la incomodidad y la inconformidad, cuestionan el estatuto de lo poético –en el caso de *Antígona González* y *Anti-Humboldt* (los textos concebidos para ser publicados como libro)– o lo artístico –en el caso de *El poema del siglo XX (México)*– en tanto que en las otras piezas de Méndez Blake poemas y elementos materiales de los libros, como los colores de sus portadas, son trasladados y exhibidos en un museo. Pero van más allá: esas irrupciones contra un género delimitado son, a la vez, la manifestación material de una intención de inconformarse ante un mismo sistema que ejerce presión normalizadora y violenta a partir de instituciones y discursos distintos: la biblioteca, el discurso legal y las noticias en textos periodísticos, por ejemplo. La biblioteca, por un lado, se encarga de establecer ciertos cánones que incluyen a ciertos autores y excluyen a otras y otros; la ley

tiene una función estabilizadora y reguladora de las operaciones de los Estados así como de la ciudadanía; y la nota periodística por la manera en que presenta y aborda las violencias ejercidas contra los cuerpos puede resultar también violenta.

Las posibilidades comunicativas nunca clausuradas ni fijas del lenguaje poético se ocupan de los discursos que aparecen a causa, directa o indirecta, del neoliberalismo. No se trata ya, como en el caso de mucha de la creación artística de denuncia durante el siglo XX, de “dar voz” a quienes no la tienen, sino de asumir la marginalidad y la pluralidad de las voces propias y comunes que aparecen mediante los mecanismos conceptualistas. Es también la problematización de un nacionalismo abstracto y excluyente cuya fuerza radicaría, precisamente, en esa exclusión de discursos, derechos, personas y vidas que llorar. Si, en general, hacia fines de los sesenta y durante los setenta en Latinoamérica correspondió a los Estados el control y el monopolio de la violencia y si ese recorrió a la represión, ya para nuestros días las condiciones se presentan de forma distinta. Como se ha afirmado en el presente artículo, a partir de Butler y Spivak, el Estado se retrae, se debilita y, con sus mecanismos de exclusión, posibilita que sean otros intereses los que se manifiesten contra los individuos. Ese retraimiento del Estado traerá como consecuencia la desconfianza en los mecanismos tradicionales de participación política. La vulnerabilidad y la precariedad se colocan al centro de las tres propuestas estéticas analizadas: no hay textualidades estables ni fijas, sino sujetos que constantemente se apropian y desapropian de ellas para poner así en entredicho valores hegemónicos como el de la propiedad privada y la objetividad pues, como sostiene Ahmed, “afirmar que un sujeto o colectivo es emotivo implica una clara dependencia de las relaciones de poder, que dotan a «otros» de significado y valor” (23). Abrir el sitio para las emociones en los discursos que originalmente no las considerarían es minar el fundamento mismo de estos y cuestionar la serie de valores hegemónicos que los legitiman. El abandono de una voz única que se presta como estafeta es quizá uno de los gestos más importantes de las propuestas antes abordadas que se encaminan al pensamiento de una comunidad articulada al margen (o sin la necesidad) del aparato estatal. Escribe Nidia Rosales sobre *Antígona González* que “esta obra desplaza al autor entendido como una variante más del capital bajo la premisa de que el lenguaje ha sido siempre un espacio compartido, en constante destrucción” (s/p). El comentario vale para las tres manifestaciones estéticas: si el lenguaje es espacio compartido es también espacio problemático y diverso desde el cual pueden articularse modos (y nodos) distintos

de entendimiento. Afirma García Manríquez que “todo texto supone una economía política que sustenta la codificación de su propia legibilidad. En el problematizar la codificación de su legibilidad reside lo político: su propia legibilidad como suspenso. ¿Qué significa significar? Significar es caer; despeñarse desde una codificación armonizante” (77). En su movimiento y caída desde lo armonizante, las tres manifestaciones proponen, como hemos dicho, una heterogeneidad feliz que instala lo diverso como posibilidad de lo común, en el sentido de Garramuño. Así también su trabajo con la materialidad del lenguaje –con palabras y sílabas en el caso de García Manríquez, con títulos de poemas en el de Méndez Blake y con fragmentos de textos literarios y de teoría, así como textos periodísticos en el de Uribe– tiene una dimensión política; nos obliga a verla y a recordarla de manera distinta. Con la alteración de las condiciones de lectura de una serie de textos se altera también la forma en que se ubican en la memoria cultural y dialogan con ella al tiempo que la cuestionan. A diferencia de Méndez Blake quien se limita al trabajo con el canon literario, Uribe y García Manríquez realizan aproximaciones a la tradición literaria y a la legislación, respectivamente, pero vinculando esos acercamientos con diversas maneras de contar el dolor originado en las múltiples formas de violencia ejercidas contra los individuos en el presente de la composición de las propuestas conceptualistas abordadas.

Por ende, los tres creadores generan una relación distinta, contemporánea y problemática, con el archivo y los procesos archivísticos; proponen mecanismos y herramientas propicios para las condiciones de interacción social de su época, al tiempo que abren espacio para los afectos ausentes en los discursos que se articulan en las bibliotecas, así como en el ámbito jurídico y periodístico y con los que trabajan.

Obras citadas

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Helena López. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2015.

Azoulay, Ariella. *Historia potencial y otros ensayos*. Trad. Romy Malagamba y Marcela Torres Martínez. México: Taller de Ediciones Económicas-CONACULTA, 2014.

Butler, Judith y Gayatri Spivak. “¿Quién le canta al estado-nación?” En: *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2009. 43-129.

- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: CENDEAC, 2008.
- De la Garza, Amanda y Alejandra Labastida. "Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional". En: Ekaterina Álvarez Romero (coord.). *Jorge Méndez Blake — Traslaciones Topográficas De La Biblioteca Nacional Topographic Transferrals From The Biblioteca Naciona*. México: MUAC, 2015. 6-11.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivos. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- Erll, Astrid. "Cultural Memory Studies: An Introduction." En: Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds). *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlín y New York: Walter de Gruyter, 2008. 1-15.
- Fabre, Luis Felipe. "De traiciones, traducciones, traslaciones, transcripciones." En: Ekaterina Álvarez Romero (coord.). *Jorge Méndez Blake —Traslaciones Topográficas De La Biblioteca Nacional Topographic Transferrals From The Biblioteca Naciona*. México: MUAC, 2015. 46-59.
- García Manríquez, Hugo. *Anti-Humboldt*. México: Litmus y Aldvs, 2014.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0". *Propuesta Educativa* 32, 2009, pp. 41-45.
- _____. *Aquí América Latina, una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Magaña Gcantón, Isaac. "Cuando la literatura no deviene mercancía." *Letras Libres* (2015). <<http://www.letraslibres.com/blogs/simpatias-y-diferencias/cuando-la-literatura-no-deviene-mercancia>>. Consultado el 31 de marzo de 2018.
- Méndez Blake, Jorge. *Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*. México: MUAC, 2015.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca: Sur+, 2015.
- Rosales Moreno, Nidia. "Instrucciones para contar muertos. Antígona González." *Tierra Adentro* (2014). <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/instrucciones-para-contar-muertos-antigona-gonzalez/>>. Consultado 10 de agosto de 2016.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Oaxaca: Sur+, 2012.

Notas

¹ Agradezco a la DGAPA-UNAM el apoyo que brindó al proyecto PAPIIT IN 402615, “Memoria cultural y culturas de rememoración”, en cuyo marco realicé la investigación para el presente trabajo.

² Su catálogo puede consultarse en <https://muac.unam.mx/publicacion/jorge-mendez-blake>.