

Primeras nociones para la elaboración de una teoría de la polifonía crítica y su configuración: ejemplo de aplicación en *Antígona González* de Sara Uribe

First notions for the development of a critical polyphony theory and its configuration: example of application in Antígona González by Sara Uribe

RESUMEN: El presente trabajo tiene por objetivo exponer las primeras nociones para la elaboración de una teoría de la polifonía crítica y su configuración dentro de *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, partiendo de la *Teoría escandinava de la polifonía lingüística (ScaPoLine)* y la desapropiación y comunalidad de Cristina Rivera Garza. Esta polifonía crítica consiste en la puesta en escena de diversos participantes del discurso a través de la voz. Se trata de una configuración polifónica con la cual se representan fenómenos sociales en torno a la desaparición de personas en México. De la ScaPoLine tomamos nociones que permiten describir la configuración polifónica presente en *Antígona González* y la manera en que le brinda significado a la obra desde su estructura. Por otro lado, los conceptos de desapropiación y comunalidad de Cristina Rivera Garza nos ayudan a relacionar la manera en que se construye la polifonía con el contexto social desde y sobre el cual se escribe.

PALABRAS CLAVE: polifonía, crítica, desapropiación, Antígona González.

ABSTRACT: The present work aims to outline the foundational ideas for developing a theory of critical polyphony and its configuration within *Antígona González* (2012) by Sara Uribe, based on the Scandinavian Theory of Linguistic Polyphony (ScaPoLine) and the concepts of disappropriation and communality proposed by Cristina Rivera Garza. This critical polyphony consists of staging various participants in the discourse through voice. It represents a polyphonic configuration that reflects the social phenomena surrounding the disappearance of individuals in

Ana Gabriela Vázquez de la Torre

agv.delatorre@gmail.com

Universidad de Guadalajara, México

ORCID: 0009-0009-7967-3446

<https://doi.org/10.32870/vel.vi316>

Recibido: 27/07/2024

Aceptado: 08/11/2024

Publicado: 01/07/2025

Esta obra está bajo una licencia

Licencia Creative Commons Atribución-No-Comercial 4.0 Internacional



VERBUM ET LINGUA

NÚM. 26

JULIO / DICIEMBRE 2025

ISSN 2007-7319

E316

COMO CITAR: Vázquez de la Torre, A. G. (2025). Primeras nociones para la elaboración de una teoría de la polifonía crítica y su configuración: ejemplo de aplicación en *Antígona González* de Sara Uribe. *Verbum et Lingua: Didáctica, lengua y cultura*, 26, 1–20. <https://doi.org/10.32870/vel.vi26.316>

Mexico. From ScaPoLine, we derive concepts that allow us to describe the polyphonic configuration evident in *Antígona González* and how it imparts meaning to the work through its structure. Additionally, the ideas of disappropriation and communality from Cristina Rivera Garza assist us in relating the construction of polyphony to the social context from which and about which it is written.

KEYWORDS: Polyphony, Critique, Disappropriation, *Antígona González*.

1. Introducción

¿Qué tan individual es una voz? Incluso en un monólogo dramático pueden intervenir diversas voces en la del locutor a través de recursos como intertextos, máscaras enunciativas y el discurso directo. Así lo señala Dorde Cuvardic García (2016), quien, además, menciona que:

Una de las ventajas del monólogo dramático –junto con la poesía social– es que permite ampliar el espectro moral de voces que tradicionalmente se han empleado en la poesía, más allá del lirismo sentimental. Se amplían las voces de la poesía a una infinitud de papeles sociales y de actitudes vitales tradicionalmente excluidas de los géneros poéticos. Este es un rasgo de los monólogos dramáticos postmodernos (p. 176).

Según su propuesta, la poesía puede adoptar el formato del monólogo dramático para introducir voces dentro del yo lírico que cumplan funciones sociales. De esta forma sucede en *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, un poema largo escrito por petición de Sandra Muñoz para ser representado en una puesta en escena. La obra se construye como monólogo dramático desde una reescritura del mito de Antígona, lo que le permite poner en diálogo a múltiples voces que exponen puntos de vista en rela-

ción con la problemática de la desaparición de personas en México. Desde este cruce de géneros, *Antígona González* explora los límites del libro por medio de estrategias literarias y lingüísticas que le permiten poner en diálogo a una multiplicidad de voces para cuestionar los efectos de la desaparición de personas, tanto en lo ausente como en lo presente. Así, se introducen voces de víctimas de la violencia desde una perspectiva crítica que pone en cuestión fenómenos sociales sobre las problemáticas que aborda. De forma que constituye lo que definimos como polifonía crítica. Para comenzar a entender lo que implica esta polifonía, vale la pena realizar un recuento de características de *Antígona González* determinantes para su configuración.

Antígona González es una reescritura del mito de Antígona situada en el contexto de las desapariciones forzadas en México. Desde su concepción mítica, en la versión de Sófocles, este arquetipo se ha vinculado con particularidades del uso de la voz. En primera instancia, como un recurso por medio del cual denuncia una injusticia y exige el derecho de enterrar a su hermano Polinices y, en segunda, como un acto de subordinación que se lleva a cabo al maldecir a Creonte; de manera que la palabra y la acción funcionan como una misma.

Mientras en la versión de Sófocles Antígona le reclama a Creonte, rey tebano, el

derecho de sepultar a su hermano Polinices, el cual le era negado por considerarlo traidor de Tebas, en la versión de Uribe el reclamo es contra el gobierno. Polinices es Tadeo; Tebas, Tamaulipas. En esta reescritura, Antígona adopta el papel de una buscadora que, ante la noticia de la desaparición de su hermano Tadeo, emprende la misión de encontrar, aunque sea, su cuerpo para darle sepultura. Durante su empresa, Antígona se enfrenta a una serie de fenómenos sociales en donde la colectividad es clave, ya sea desde la manera en que una gran diversidad de actores se ven afectados por el conflicto de la desaparición de personas, hasta la labor comunal que implica la búsqueda. Esta colectividad se ve reflejada en la interacción de las múltiples voces que intervienen en la obra, así como en la citación de testimonios reales sobre víctimas indirectas de esta problemática.

Sara Uribe no es la primera en reescribir este mito con relación a problemáticas sociales referentes a la violencia de Estado. De hecho, existe una tradición de Antígonas latinoamericanas en donde se insertan las versiones de Griselda Gambaro, enfocada a la dictadura militar; la de Carlos Eduardo Satizábal, en relación con los sobrevivientes de asesinatos políticos y la de Leopoldo Marechal, que la vincula con el exterminio indígena, entre otras. *Antígona González* no solo se inaugura en esta tradición, sino que además la pone en diálogo por medio de la citación de estas obras a manera de intertextos. Además, el diálogo se formula entre lo ficticio y lo real al confrontar estas citas con fragmentos de testimonios, notas periodísticas y entradas de blogs sobre desapariciones forzadas y

violencia en México. Así, esta obra recupera voces sociales y literarias para construir un texto polifónico que, desde su estructura, propone una visión crítica sobre las implicaciones de escribir desde y sobre la violencia.

La forma particular en la que entran en diálogo diferentes voces en *Antígona González* ha captado la atención de diversas investigadoras e investigadores como Rike Bolte (2017), Elisa Cabrera y Miguel Alirangues (2019), Roberto Cruz Arzabal (2019), Laura Alicino (2020) y María Ema Llorente (2021). En sus estudios destacan efectos polifónicos de esta obra y la vinculan con las necroescrituras de Cristina Rivera Garza, es decir, con una literatura producida en contextos de necropolíticas que pone en cuestión situaciones sociales en torno a la violencia. Algunos de estos trabajos (Cabrera y Alirangues, 2019; Alicino, 2020; y Aristizábal, 2023) relacionan el uso de la voz en esta obra con el arquetipo mítico, el cual tiene entre sus características principales la acción de la denuncia. Al respecto, Aristizábal recurre a Slavoj Žižek (2017), quien interpreta a Antígona: “como una heroína emancipadora posmoderna que habla en nombre de los excluidos, de las voces a las que nadie escucha” (p. 32). *Antígona González* más que hablar en nombre de otros, rescata estas otras voces para colocarlas en un no-lugar de enunciaci3n, donde, a partir del diálogo entre ellas, dejan en evidencia mecanismos con los que opera la violencia de Estado en torno a la desaparici3n y la manera en que estos producen v3ctimas indirectas. As3 pues, tal como se3ala Cruz Arzabal: “[l]a escritura de este libro parte del principio 3tico de la

apropiación citacionista como una forma de desplazamiento de la voz autoral para dar paso a las voces de los dolientes, o al menos a lo que queda de esas voces” (2019, p. 78). Como resultado del desplazamiento de la voz autoral para dar paso a voces de víctimas, recurriendo al archivo como material para la creación literaria, la polifonía crítica en esta obra es desapropiacionista, en términos de Cristina Rivera Garza.

La configuración polifónica de *Antígona González* presenta a simple vista diálogos particulares que rompen con la estructura tradicional del libro, ya que en este dialogan los géneros literarios, los discursos sobre la violencia, los seres reales y los ficticios, los muertos y los vivos, lo ausente y lo presente, la literatura y el archivo. Ante este entendido, surge una pregunta relevante a responder: ¿cómo la configuración polifónica en *Antígona González* pone en cuestión fenómenos sociales en torno a la desaparición de personas desde lo estructural en relación con lo temático? Con el fin de responder esta pregunta, el presente artículo tiene el objetivo de plantear las primeras nociones sobre la configuración polifónica en *Antígona* y su relación crítica con la desaparición. Partimos de la hipótesis de que la polifonía en esta obra cumple una función crítica que cuestiona, a partir del lenguaje, el alcance colectivo de esta problemática, recurriendo a una estructura del texto que responde a posturas políticas vinculadas a la temática social que aborda. Para ello, tomamos como método de análisis el propuesto por la Teoría Escandinava de la Polifonía Lingüística (ScaPoLine) y recuperando algunas nociones de los conceptos de desapropiación y comunalidad

propuestos por Cristina Rivera Garza. Cabe mencionar que, aunque proponemos una teoría de la polifonía crítica tomando como unidad de análisis a *Antígona González*, esta configuración puede estar presente en otras obras que utilizan la pluralidad de voces para cuestionar los contextos sociopolíticos sobre y desde los cuales se escribe.

2. Antecedentes

A cinco años de la publicación de *Antígona González* (2012), Sara Uribe escribió el ensayo “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” (2017), en el cual, tal como sugiere el título, propone una serie de cuestionamientos en torno al papel de la literatura escrita desde y sobre situaciones sociales marcadas por la violencia. Además, cuestiona la manera en que estas problemáticas provocan tensiones en el lenguaje que obligan a repensar las estrategias literarias, e incluso no literarias, con las que se da cuenta del contexto en el que se escribe. En este ensayo propone dos preguntas que dan pistas sobre la relevancia de las prácticas escriturales utilizadas para la producción de *Antígona González* en relación con su contexto: “¿Cómo, de qué maneras entonces, hacer posible la construcción de artefactos poéticos que den cuenta y hagan frente a esta desgarradura, a este vaciamiento de sentido? Es decir, ¿cómo cuestionar el estado de las cosas y del lenguaje a través de la poesía?” (p. 46). Interrogantes estrechamente ligadas con el concepto de necroescrituras, las cuales, según lo propuesto por Cristina Rivera Garza, surgen en contextos de necropolíticas y cuestionan, por medio de sus prácticas escriturales, la relación entre el lenguaje

con el que se genera literatura y las condiciones sociales en las que se hace.

Sayak Valencia Triana entiende por necropolítica: “un engranaje económico y simbólico que produce otros códigos, gramáticas, narrativas e interacciones sociales a través de la gestión de la muerte” (2012, p. 83). Si bien las escrituras que se alinean a la necropolítica, tal como la narcoliteratura o la literatura gore, respaldan el funcionamiento de esta, las necroescrituras exploran cómo distanciarse de ella a partir del lenguaje. En México podemos observar el funcionamiento de la necropolítica en relación con la desaparición de personas, a partir de textos como notas periodísticas que deslindan la responsabilidad ante actos de violencia; narrativas políticas que buscan minimizar la gravedad de estos; errores y falta de información y de criterios en el registro de desapariciones y prácticas institucionales que permiten una impunidad casi absoluta en estas circunstancias, según el *Informe del Comité contra la Desaparición Forzada sobre su visita a México en virtud del artículo 33* (2022) de la Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas.

Esto deriva en la gestión de la muerte, a tal grado que genera una multiplicación de las víctimas, ya que no solo se ven violentadas las personas que desaparecen, sino también sus familiares y círculos cercanos. A estos últimos, víctimas indirectas del conflicto, se les vulnera desde la imposibilidad de acceder al derecho de enterrar a sus familiares, de conocer la verdad o de obtener justicia. La Ley General de Víctimas describe como víctimas indirectas a toda persona que: “de alguna forma sufra

daño o peligro en su esfera de derechos por auxiliar a una víctima” (2018). A la fecha del 26 de julio de 2024, el Sistema Único del RNPDO de la Comisión Nacional de Desaparecidos registra la cifra oficial de 115,827 personas desaparecidas y no localizadas. A esta cifra se le suman aquellas personas desaparecidas que, por falta de denuncia o por errores del sistema, no entran en el registro, más la cantidad de víctimas indirectas. Ante estas condiciones, podemos observar la dimensión del problema e imaginar apenas la multiplicidad de personas a las que vulnera. Se trata, entonces, de un conflicto que se vuelve colectivo; no obstante, su respuesta también lo es.

Frente a la desaparición está la búsqueda, en la cual surge el concepto de las buscadoras, así, en plural, porque se trata de una tarea que exige una labor comunal. Lo hasta ahora dicho sobre la desaparición de personas no solo se vincula con *Antígona González* a nivel temático, sino que esta multiplicidad de víctimas directas e indirectas participa en la configuración polifónica de la obra. Así, se colocan sus voces en un no-lugar de enunciación en donde sus testimonios son rescatados para hablar del duelo y el trabajo colectivo que implica la desaparición y la búsqueda. Al respecto, Uribe escribe: “Me gustaría, suscribir, no haber escrito el libro que suscita la escritura de este ensayo. Pero 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” (2017, p. 46).

El uso particular de la voz en *Antígona González* ha captado la atención de algunos

de los estudios respecto a esta obra; sin embargo, en su mayoría no han profundizado en la configuración polifónica y su carácter crítico respecto a lo comunal. “Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en Antígona González” (2019), de Elisa Cabrera García y Miguel Alirangues López, es el trabajo que presenta ideas más cercanas a lo que pretendemos hacer en esta investigación. Los autores señalan que la desapropiación se produce por medio de la citación de otros textos con una intención de dar voz a los desaparecidos, la cual asocian con la caracterización del arquetipo de Antígona:

[g]eneralmente, las mujeres a las que se representa en las reescrituras dramáticas latinoamericanas de Antígona quedan excluidas del contrato social, son consideradas excesivas y delincuentes, y transgreden los límites de decoro demarcados por el contrato social de una comunidad que se desmorona. Son las primeras en advertir y en denunciar este desmoronamiento (p. 43).

Partiendo de ello, los autores concluyen que la desapropiación de la obra logra un texto polifónico en donde las víctimas de violencia hablan apostando por la posibilidad de un duelo colectivo. Sin embargo, todo esto funciona apenas como una guía para el presente trabajo, pues si bien se hacen tales menciones, los autores no ahondan en cómo se formula y quiénes participan en la configuración polifónica de la obra.

“Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González

de Sara Uribe” (2017) de Rike Bolte es otro de los trabajos cercanos a lo que busca la presente investigación, pues analiza las *strategies of voicing* y los roles de las voces, según lo propuesto por David Nowell Smith (2015, 2013). Con ello, estudia en la obra de Uribe la percepción acústica en relación con lo corpóreo, que se refiere a lo material y lo simbólico; situando a la voz entre la presencia y la ausencia. Además, señala el uso de la voz deíctica que proporciona orientación temporal, local o modal. Sin embargo, todo esto lo hace limitando su análisis a la voz poética, ignorando los rasgos de hibridismo presentes en la obra. Aunque este trabajo plantea una serie de preguntas relevantes para guiar el estudio de *Antígona González*, la gran mayoría de ellas quedan sin responder. Entre estas, destaca una de relevancia para el presente trabajo: “quién o qué habla de qué modo y con qué orientación deíctica, y en qué cuadro estilístico se inserta este hablar (en términos de contexto pragmático)” (2017, p. 66).

Otros estudios sobre la obra reparan también en aspectos referentes al uso de la voz, aunque sin ser esta su unidad de análisis. Tal es el caso del artículo “Dimensiones espaciales en Antígona González, de Sara Uribe. Hibridismos, marginalidades y transgresiones” (2021) de María Ema Llorente, el cual menciona brevemente algunas maneras en que el uso de la voz se vuelve relevante en esta obra, como sucede con los “escenarios verbales” en los que los parlamentos informan sobre la situación en la que se encuentran los actores, describiendo las dimensiones espaciales a nivel geográfico. A pesar de que Llorente descri-

be a la obra como un monólogo, identifica un efecto coral y polifónico que: “transmite la idea del desencuentro y la incomunicación entre los discursos oficiales y personales” (p. 221), así como un diálogo que provoca un efecto de conversación artificial. Sin embargo, ninguna de estas instancias entra dentro del tema del estudio, por lo que quedan a un nivel superficial, que resulta en cierta medida contradictorio. Por otro lado, Patricia Aristizábal Montes en “Antígona revisada en tres momentos de la escritura de mujeres” (2023) menciona de forma breve la relevancia del uso de la voz de Antígona para exigir justicia como una característica propia de su arquetipo mítico, según lo propuesto por Žižek.

Laura Alicino, en “El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en Antígona González de Sara Uribe” (2020), describe la obra como un espacio de enunciación producido por medio de intertextos, tales como: “documentos visuales, textuales y virtuales que no le pertenecen al autor” (p. 327), y lo vincula con la desaparición de personas, a partir de la cual la enunciación se vuelve colectiva. Asimismo, Alicino identifica la presencia de un coro griego, pero estableciendo una distinción relevante:

si el coro griego es un instrumento que el dramaturgo usa para calibrar las distancias con el proscenio, según subraya George Steiner ([1985] 1987, 130), aquí no hay distancia. Aquí, en el uso conceptual de la poesía, el coro le habla al proscenio, pero ‘es’ el proscenio también, así como es el resultado y vehículo que habla a través de *Antígona González* (p. 338).

Lo propuesto por Alicino destaca el papel del coro en esta obra, un aspecto en el que ya reparaban algunos de los trabajos anteriormente mencionados. En el coro existe una fuerte carga política y social que nos habla de la concepción general que tiene la población en México sobre la desaparición, así como de la comunalidad de la búsqueda y el duelo. Todos estos estudios destacan la importancia del uso de las voces en la obra e identifican diversas formas en que se enuncia la violencia. Tal relevancia puede deberse a la caracterización del arquetipo de Antígona como una mujer que se revela y que alza la voz para pedir justicia, especialmente para aquellos que no pueden pedirla por su propia cuenta, como lo es Polinices y, en la obra de Uribe, Tadeo.

En lo referente a la polifonía literaria, cabe mencionar que, entre los primeros trabajos en torno a esta, destaca el de Mijael Bajtín, *Problemas de la poética de Dosztoiewski* (1986), en el cual la polifonía cumplía una función de representación social, bajo criterios de clase principalmente; sin embargo, su teoría no llega a ser operativa. Este trabajo sentó las bases para las siguientes teorías en torno a la polifonía que se dedicaron a buscar la operatividad de este término. Por desgracia, en la búsqueda de la operatividad, las teorías posteriores fueron perdiendo de vista el carácter social de la polifonía propuesta por Bajtín. Así pues, aunque la ScaPoLine presenta un modelo de análisis ampliamente detallado para estudiar la configuración polifónica, partiendo de una visión lingüística que es llevada a la literatura, no alcanza para analizar la función crítica con la que se emplea la polifonía en *Antígona González*, sino solo

para describir cómo se produce y brindar una interpretación sobre la obra. Para entender las funciones políticas y sociales del uso de la voz en la obra, recurriremos a algunas nociones teóricas referentes a la desapropiación y la escritura comunal de las necroescrituras y escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza. De esta forma, proponemos tomar la metodología de análisis de la ScaPoLine y relacionarla con algunas bases teóricas de la desapropiación y la comunalidad para postular lo que nombramos como polifonía crítica. Esta es una puesta en diálogo de múltiples voces que, desde su configuración, se vincula con la realidad atendiendo a posturas políticas y sociales para cuestionar, por medio del lenguaje, los contextos de los que surgen dichas posturas y voces.

3. Hacia la construcción de una teoría de la polifonía crítica

Proponemos una teoría de la polifonía crítica en *Antígona González* a partir del modelo de la ScaPoLine de Henning Nølle, Kjersti Fløttum y Coco Norén (2004); sin embargo, para entender sus alcances y limitaciones vemos necesario recurrir a una revisión histórica sobre las propuestas en torno a la polifonía que la anteceden. Este concepto proviene de la música, en donde se define como: “Del griego *poly*, «muchos», y *phono*, «voz». Término empleado para designar la música que combina varias voces (o partes), y en la que cada voz (o parte) sigue su propio curso, más o menos individual” (Randel, 1984, p. 1979). Si bien para los años 20 ya había nociones de polifonía en estudios de la lengua que partían de esta concepción, el concepto obtuvo relevancia hasta

Problemas de la poética de Dostoievski (1986) de Mijael Bajtín. En este análisis define la polifonía como: “una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra” (p. 57). Además, Bajtín señala que: “[l]a novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto” (1986, p. 67). En palabras simples, Bajtín describe que sucede el dialogismo cuando se enfrentan dos autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo o voces sociales distintas.

3.1 Revisión histórica de la polifonía

Las nociones planteadas por Bajtín fueron recuperadas por diferentes teóricos literarios y, más tarde, lingüistas que las abordaron en relación con la pragmática. Algunos de estos estudios asociaron su teoría a otros términos como la transtextualidad de Gérard Genette, la cual se ha vinculado con la polifonía al entenderla como: “todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos” (1982, p. 75). Partiendo de esta relación, Julia Kristeva (1978, 1984, 1999) propone la intertextualidad como el cruce de sistemas significantes, tomando de base los supuestos de Bajtín, pero con modificaciones que dirigen su teoría a una novela polifónica moderna: “implica una ruptura con respecto a la función del diálogo en los escritores anteriores al siglo XX. Kristeva señala que el diálogo se hace «ilegible» en Joyce e interior al lenguaje en Proust y Kafka, lo cual representa una diferencia con respecto a la novela estudiada por Bajtín” (Estupiñán, 1994, s. p.). El rompimiento

del que habla Kristeva es lo que la lleva a distinguir el dialogismo del diálogo intertextual, es decir, de la intertextualidad, que da pie a que los textos sean contestatarios. Kristeva entiende a la polifonía desde una perspectiva semiótica como un proceso en el que el ser hablante deconstruye de forma permanente las ideas, conceptos, ideologías, filosofías y, en resumen, las significaciones y valores que recibe como parte de la cultura hegemónica. Desde lo propuesto por Kristeva, este proceso tiene la intención de distinguir lo propio, permitiéndole al hablante definir su identidad a partir de los códigos de comunicación, con los cuales señala una diferencia entre lo universal y el yo. Debido a este enfoque hacia lo individual en lo propuesto por Kristeva, su teoría presenta algunas limitaciones para el análisis que propone el presente trabajo, en el cual observamos la polifonía en la obra de Uribe como una representación de lo comunal en relación con la desaparición de personas.

Partiendo también de los trabajos de Genette (1971) en donde presenta una distinción entre quién habla y a quién le pertenece la voz, y con las bases teóricas de Bajtín, Oswald Ducrot incorpora el concepto de polifonía como una noción lingüística que permite explicar fenómenos de la lengua y del habla. Propone las primeras nociones sobre polifonía en *La preuve et le dire* (1973) donde estudia el acto ilocutivo positivo con relación a la negación, esta última más tarde se vuelve esencial en las teorías polifónicas. Posteriormente, ahonda en la polifonía en *Texte et énonciation* (1980) y *La notion de sujet parlant* (1982). En su teoría distingue al locutor de los enunciadores, ya

que los segundos presentan diversos puntos de vista con los cuales el locutor puede identificarse, defenderlos y distinguirse de otros. Ducrot parte de un análisis pragmático-semántico y señala que en la polifonía un solo enunciado puede contener distintos puntos de vista y actitudes; entendiendo a este como una puesta en escena teatral de varias perspectivas que se yuxtaponen, se superponen y se responden. Si bien la propuesta de Ducrot presenta grandes aportaciones sobre polifonía, esta teoría no resulta lo suficientemente operativa, ya que se enfoca principalmente en la lengua, dejando de lado el habla, aunque esta es necesaria para estudiar un sistema de lengua.

Las principales críticas sobre el trabajo de Ducrot giraron en torno a esta falta de fundamentos en el habla para estudiar la polifonía lingüística. Precisamente de aquí, parten los primeros trabajos de la ScaPoLine que propone estudiar la polifonía desde el habla (correspondiente a lo literario, y específicamente a la interpretación de este) para estudiar los sistemas de la lengua (a nivel lingüístico) con una teoría operativa. Al respecto, Henning Nølke, Kjersti Fløttum y Coco Norén señalan:

Si, pour la polyphonie linguistique, il existe des recherches proprement théoriques, la notion de polyphonie littéraire recouvre plutôt une méthode d'interprétation, ce qui est lié au fait que la polyphonie linguistique prend son point de départ au niveau de la langue pour relier langue et parole de manière systématique, alors que l'analyse polyphonique littéraire s'effectue au niveau de la parole.

[Si, para la polifonía lingüística, existen investigaciones propiamente teóricas, la noción de polifonía literaria recupera más bien un método de interpretación, que está ligado al hecho de que la polifonía lingüística toma su punto de partida en el nivel de la lengua para vincular lengua y habla de manera sistemática, de forma que el análisis polifónico literario se efectúa en el nivel del habla] (2004, p. 18).

Esta teoría, además, es enunciativa porque se enfoca en el enunciado; semántica, ya que su objeto de estudio es el significado del enunciado; discursiva, puesto a que el enunciado integra fragmentos de discurso necesarios para la interpretación del significado; estructuralista, al retomar la estructura como organización del discurso e instruccional debido a que brinda instrucciones para identificar los puntos de vista (pdv) y el locutor responsable de este, con el fin de interpretar el enunciado (2004, p. 28). Los primeros esbozos de esta teoría fueron planteados por Henning Nølke (1985), quien propuso algunos conceptos en referencia a la teoría a nivel enunciado. Esto dio pie a una etapa previa de los estudios de la ScaPoLine, en donde diferentes autores desarrollaron trabajos individuales y colaborativos, y en algunos de ellos, incluso, hicieron parte a Ducrot. En estos establecieron ciertos criterios operacionales para la polifonía en el enunciado, como estructuras léxicas, morfosintácticas y prosódicas de la lengua.

3.2 La Teoría Escandinava de la Polifonía Lingüística (ScaPoLine)

En *La théorie scandinave de la polyphonie linguistique* (2004), Henning Nølke, Kjersti Fløt-

tum y Coco Norén consolidan su teoría operacional de análisis textual, que parte de la descripción semántica de la lengua. Esta perspectiva les permite explicar las funciones del lenguaje y los aspectos lingüísticos que construyen el sentido de un texto polifónico. En esta teoría, los autores amplían la noción de pdv y describen que se compone de un contenido semántico y un juicio dado por una entidad discursiva que es el origen de este. Su propuesta se enfoca en una visión enunciativa, en la cual hay un locutor que construye el enunciado por medio de diversos pdv, siendo el responsable de al menos uno. Aquellos pdv de los cuales no es responsable el locutor tienen como origen a otras entidades discursivas y son introducidas en el enunciado utilizando lazos enunciativos, a partir de los cuales pueden ser identificados. De esta forma parten de cuatro conceptos clave:

Le **locuteur-en-tant-que-construteur** (abrége en **LOC**) assume la responsabilité de l'énonciation. Le locuteur construit les éléments dont se compose la configuration polyphonique. (2.3.1)

Les **points de vue** (abrégés en **pdv**) sont des entités sémantiques porteuses d'une source qui est dite avoir le pdv. Les sources sont des variables. (2.3.2)

Les **êtres discursifs sources des pdv** (abrégés en **ê-d**) sont des entités sémantiques susceptibles de saturer les sources. (2.3.3)

Les **liens énonciatifs** (abrégés en **liens**) relient les ê-d aux pdv. (2.3.4)

[El locutor como constructor (abreviado como LOC) asume la responsabilidad

de la enunciación. El locutor construye los elementos de los que se compone la configuración polifónica. (2.3.1)

Los puntos de vista (abreviados como pdv) son entidades semánticas portadoras de un origen que se dice tener el pdv. Los orígenes son variables. (2.3.2)

Los seres discursivos, fuentes de los pdv (abreviados como ê-d), son entidades semánticas capaces de saturar los orígenes. (2.3.3)

Los enlaces enunciativos (abreviados como enlaces) conectan los ê-d con los pdv. (2.3.4)] (2004, p. 30)

Entender el sentido de un enunciado polifónico desde esta perspectiva implica, primero, identificar los pdv, después asignar si el responsable de cada uno es una entidad discursiva o el locutor y posteriormente entender las relaciones que se establecen entre los pdv. Las entidades discursivas pueden identificarse a partir de pronombres personales, adjetivos, modalidades, etc., aspectos que son generalmente autorreferenciales. Esto queda reflejado en la estructura polifónica (*structure-p*) que brinda instrucciones para delimitar sus posibles interpretaciones, así como las variables que permiten seleccionar a la que tenga el valor más preciso. Según el valor de las variables es posible reconocer a quién le pertenece la responsabilidad de los pdv. El valor de las variables se obtiene al relacionar pdv opuestos a partir de marcas en el discurso, como la negación, los conectores, el discurso representado, entre otras, y se satura uno de los dos pdv, siguiendo las instrucciones que brinda la estructura polifónica

para encontrar aquella de más valor y así asignar al locutor. Todo esto construye la “configuración polifónica” que es una descripción semántica del enunciado. “La configuration construite par LOC se compose donc de pdv reliés aux ê-d par différents liens” [La configuración construida por el locutor como constructor se compone, por lo tanto, de puntos de vista vinculados a entidades discursivas por diferentes lazos] (2004, p. 30). Lo dicho hasta ahora sintetiza en gran medida su teoría y sus conceptos clave a nivel enunciado, lo cual corresponde a la ScaPoLine Non Étendu, que se orienta principalmente a una perspectiva lingüística. Sin embargo, para el análisis de textos proponen un segundo modelo, que es la ScaPoLine Étendu con la cual llevan estas nociones a tres niveles de análisis.

Uno de los conceptos que resulta innovador en su teoría y que es indispensable para comprender la ScaPoLine Étendu es el “pasaje polifónico”, un fragmento textual que constituye un punto de unidad entre los enunciados individuales y el texto entero. Este constituye el segundo nivel de análisis de la ScaPoLine Étendu, siendo el enunciado el primero, y en un tercer nivel colocan al texto entero. De esta forma, proponen entender los pdv dentro del enunciado, en relación con el pasaje polifónico que presenta un contexto y desde los vínculos del pasaje polifónico con el texto entero en un proceso de ir-y-venir entre los tres niveles, cuya relación se describe de esta manera:

$$\begin{aligned} &\acute{e}nonc\acute{e}_1 + \acute{e}nonc\acute{e}_2 + \dots + \acute{e}nonc\acute{e}_n \rightarrow \\ &\text{Passage Polyphonique (PP)} \\ &PP_1 + PP_2 + \dots + PP_n \rightarrow \text{Texte (entier)} \end{aligned}$$

[enunciado₁ + enunciado₂ + ... +
 enunciado_n → Pasaje Polifónico (PP)
 PP₁ + PP₂ + ... + PP_n → Texto (entero)]
 (2004, p. 25)

Así, la suma de varios enunciados dentro de una unidad que les brinda contexto genera un pasaje polifónico y a su vez la acumulación de pasajes polifónicos constituye al texto entero. Ya que con la presente investigación buscamos analizar una obra literaria, tomaremos como base el modelo de análisis correspondiente a la ScaPoLine Étendue. Con ello, buscaremos interpretar los pdv en la obra, identificando las entidades discursivas que son su origen y analizándolos con las instrucciones del enunciado en relación con la información contextual brindada por el pasaje polifónico y los vínculos de este con el texto entero. Si bien la ScaPoLine proporciona una teoría operacional para llegar a interpretaciones lingüísticas y literarias de la configuración polifónica, consideramos necesario complementarla con algunas nociones que permitan ligar estas interpretaciones con la función social de la polifonía. En suma, para la configuración polifónica en *Antígona González* resultan relevantes elementos no contemplados por la ScaPoLine como la intertextualidad, y especialmente el archivo, como recursos para introducir voces reales, así como los diálogos entre géneros resultado de sus condiciones híbridas. Para construir una polifonía crítica que contemple la función de estos elementos en la configuración polifónica, recurriremos a algunas nociones referentes a la desapropiación y la escritura comunal, según lo propuesto por Cristina Rivera Garza (2013, 2022).

3.3 Desapropiación, comunalidad y polifonía

La perspectiva de la ScaPoLine nos ayuda a entender cómo funciona la polifonía a nivel lingüístico y estructural dentro del texto. Sin embargo, el cruce de voces en *Antígona González* resulta relevante, pues su configuración contrapone diversos pdv sobre la desaparición de personas en México, problemática que aborda desde el nivel temático para cuestionar fenómenos en torno a esta por medio del lenguaje. Es decir, se trata de una polifonía crítica. Para explicar las relaciones entre la estructura, el tema y el contexto sociopolítico de la obra que determinan la configuración de la polifonía crítica, abordaremos algunas nociones referentes a las necroescrituras (2013) y las escrituras geológicas (2022) de Cristina Rivera Garza. Particularmente nos interesa el concepto de desapropiación que nos proporciona bases para entender la función de los intertextos en la configuración polifónica de *Antígona González*, en especial de aquellos que provienen del archivo, para traer a la obra voces de víctimas directas e indirectas de la desaparición y, así, ligar la literatura con la realidad social. De igual forma, resulta relevante el concepto de escrituras comunales que nos permite entender los motivos que llevan a utilizar una configuración polifónica para representar el alcance social de esta problemática. En este apartado definiremos estas nociones y explicaremos la forma en que se vinculan con la polifonía crítica.

En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), Cristina Rivera Garza propone la noción de necroescrituras para referirse a un tipo de escritura que se produce dentro de lo que Mbembe (2003)

nombra como necropolíticas. Entendiendo a las necropolíticas como las políticas de estado que dejan sistemáticamente expuestas a la muerte y la violencia a las poblaciones sobre las que se ejerce el poder, las necroescrituras se plantean como una respuesta a tales contextos desde la literatura. Dentro de esta propuesta de Rivera Garza nos interesa particularmente el concepto de desapropiación, estrategia con la cual se introducen voces ajenas al autor, por medio de intertextos que configuran un texto citacionista. Para la desapropiación el uso del archivo como material literario es fundamental, pues permite hablar de la violencia desde las voces de víctimas directas o indirectas, tal como sucede en *Antígona González*. Aunque en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* Rivera Garza nombra a estas “voces”, en *Las escrituras geológicas* (2022) cambia este término por sedimentos textuales partiendo de su concepto de desapropiación al decir que: “lo que ahí llamaba voces son en realidad “sedimentos textuales” que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir, en ese recorrido vertical y descendente (o ascendente, si la materia bajo escrutinio es la atmósfera) que exige la conciencia del tiempo profundo” (p. 14). El tiempo al que se refiere es construido desde una noción del presente que permite poner de manifiesto el pasado con el rescate del archivo que genera diálogos para el futuro.

En la configuración polifónica de *Antígona González*, la desapropiación es un recurso relevante, pues permite la intervención de voces (o sedimentos textuales) originarias de testimonios reales de la violencia, representando tanto a los presentes

como a los ausentes, y dando un amplio panorama de cómo se vive la violencia de forma directa e indirecta. Sin embargo, desde la ScaPoLine se contempla que la representación de otras voces implica una pérdida de información que puede alterar el sentido de los enunciados originales. Al respecto, señalan:

Déjà par le simple fait d'être représenté, l'énoncé a perdu une des caractéristiques fondamentales, inhérentes aux « vrais » énoncés : celle d'être associé à des coordonnées situationnelles précises (spatio-temporelles, communicatives, etc.), ce qui a des conséquences importantes pour l'emploi des expressions déictiques.

[Debido al simple hecho de ser representado, el enunciado ha perdido una de las características fundamentales inherentes a los «verdaderos» enunciados: estar asociado a coordenadas situacionales precisas (espacio-temporales, comunicativas, etc.), lo cual tiene consecuencias importantes para el uso de expresiones deícticas] (2004, p. 57)

La ScaPoLine limita las consecuencias de esta representación a lo deíctico. Sin embargo, el caso de *Antígona González* es mucho más complejo en el sentido de que al representar los testimonios de las víctimas, incluso desde el discurso directo, se suprime el contexto social en el cual se produjo el enunciado original y en el que se vinculaba con otros pdv que ayudaban a construir su sentido. De esta manera, la representación de los testimonios en la obra de Uribe, así

como de otros textos de archivo, implican una resignificación que puede llegar a ser conflictiva, al borrar en cierta medida a los sujetos que son el origen de los enunciados emitidos con una intención de denuncia desde el conflicto que los volvía víctimas. De igual forma, se pierde la información de las circunstancias sociales de las cuales deriva la enunciación.

La desapropiación es compatible con la polifonía crítica y puede ser utilizada como un recurso para su configuración, pero ambas nociones tienen diferencias a considerar. Si bien en la desapropiación se ponen en diálogo una pluralidad de voces por medio de la citación, la polifonía crítica va más allá, pues pretende entender las configuraciones polifónicas que permiten una interacción entre voces literarias y sociales. Además, en la polifonía crítica influyen tanto las voces reales como las ficticias, que se relacionan entre sí para construir nuevos significados y cuestionar, desde las relaciones con las que se vinculan, los contextos sociales sobre y desde los cuales se escribe. Al respecto de las voces ficticias y reales, debe entenderse como voces ficticias aquellas que pertenecen a personajes de la obra que son desarrollados en función de la misma, mientras que con voces reales nos referimos a aquellas que se incluyen en el texto, pero que tienen su origen en testimonios de víctimas de la violencia o documentos de archivo. En este sentido, la desapropiación solo explicaría lo que sucede con las voces reales originarias del archivo o pertenecientes a intertextos, mientras que la polifonía crítica busca observar también los diálogos que se producen desde lo ficcional.

El concepto de desapropiación de Cristina Rivera Garza se basa en la comunalidad propuesta por Floriberto Díaz, que a su vez toma este término de las comunidades mixes, particularmente del pueblo ayöök. En las comunidades indígenas este concepto tiene que ver con una cosmovisión que implica hacer una vida en comunidad partiendo de cinco principios: “La Tierra como madre y como territorio. El consenso en asamblea para la toma de decisiones. El servicio gratuito como ejercicio de autoridad. El trabajo colectivo como un acto de recreación. Los ritos y ceremonias como expresión del don comunal” (2007, p. 40). Desde estas nociones, se entiende que la comunalidad, en principio, tiene más que ver con una forma de organización comunitaria, más que con la creación literaria; sin embargo, la propuesta de Rivera Garza toma solo dos elementos para orientarlos a la literatura, estos son los correspondientes al trabajo colectivo y al servicio gratuito. Roberto Cruz Arzabal en su artículo “Necroescrituras” (2024) señala que:

estos no pasan de manera directa a la escritura literaria, sino que son transformados mediante un proceso de mediación conceptual en el que las teorías sobre producción textual y de autoría definen la escritura literaria como un trabajo de orden material, del tipo que debe ser colectivizado y distribuido como parte de la formación de la comunidad (p. 363).

Considerando estos principios, la polifonía crítica, como escritura comunal, sería

el resultado de un servicio comunitario en el que la integración de voces reales implicaría un trabajo colectivo, en cuanto al involucramiento del archivo y recursos intertextuales. De esta manera, la comunalidad en la polifonía crítica construye una perspectiva colectiva sobre las formas en que la problemática de la desaparición de personas afecta a una población amplia y diversa.

4. Primeras nociones de una teoría de la polifonía crítica

Nuestra teoría de la polifonía crítica pretende explicar la manera en cómo se construye la configuración polifónica de textos literarios, en los que se introducen una pluralidad de voces recurriendo a intertextos, en los que el archivo y el testimonio son piezas claves, así como otros recursos lingüísticos que responden a una función social. En este sentido, la teoría de la polifonía crítica busca describir los recursos, entidades discursivas y lazos con los cuales se configura la polifonía para introducir en el texto las voces de seres reales inmersos en contextos de necropolíticas y, más particularmente, a las voces de los muertos o ausentes. La ScaPoLine se desarrolla, en primera instancia, enfocada en la lengua desde un estudio lingüístico para después aplicarlo al habla en el análisis literario. Nuestra teoría de la polifonía crítica retoma sus nociones sobre la polifonía desde la lingüística y las aplica a una perspectiva literaria para analizar la configuración polifónica de obras que cuestionan desde su estructura, en relación con lo temático, fenómenos sociales. Ello entendiendo que la

polifonía crítica se presenta con una configuración particular como resultado de una serie de decisiones autorales que implican emplear la lengua como sistema de signos para cuestionar narrativas oficiales y hacer presentes una multiplicidad de voces que aportan a la construcción del sentido de la obra. La polifonía crítica, entonces, se presenta en obras literarias que abordan problemáticas sociales vinculadas con la violencia o la muerte y que, desde la manera en que ponen en diálogo a múltiples voces, cuestionan estas circunstancias. Además, recurre a intertextos para introducir entidades discursivas ficcionales o que no pertenecen a la ficción, cuando se emplea el archivo, lo que permite ligar a la literatura con la realidad que cuestiona.

4.1 Ejemplo de la polifonía crítica en Antígona González

Antígona González muestra una configuración polifónica compleja que permite estudiar diversas marcas del discurso y recursos literarios y lingüísticos con los que se construye la polifonía crítica. Esto se debe a que, además del empleo de intertextos, presenta monólogos, diálogos y coros en los que Sara Uribe cumple la función de locutora como constructora del texto (LOC), según lo descrito en la ScaPoLine. Sin embargo, *Antígona* es, por lo general, la locutora que presenta imágenes en donde se exponen los pdv de diversas entidades discursivas, entre las que pueden encontrarse seres reales o ficticios, vivos o muertos y presentes o ausentes. Observemos cómo funciona la polifonía crítica en la obra, tomando como ejemplo el siguiente fragmento:

- (1) No querían decirme nada.
 (2) Tadeo no aparece. (3) No querían decirme nada.
 (4) Un vaso resbalando de una mano húmeda. Estrépito de cristales. El nudo en el vientre. El nudo y la náusea. El nudo. Pequeñas gotas de sangre fresca sobre los mosaicos.
 (5) Un vaso roto ya no es un vaso. (6) Eso pensé. (7) Eso les dije.
 (8) ¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? (9) Te estamos diciendo que Tadeo no aparece. (10) Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien (2012, p. 16).

En este pasaje polifónico se encuentran pdv de diferentes seres discursivos con los cuales expresan realidades, opiniones, discursos, etc. Estos pdv construyen una configuración polifónica en la que Antígona, como locutora, los entrelaza tomando actitudes sobre ellos para generar sentido. Aunque la relación entre todos los pdv que configuran este pasaje polifónico resulta ampliamente interesante; sin embargo, por límites de este artículo, nos enfocaremos exclusivamente en 3 pdv: (1) “No querían decirme nada” (reiterado en (3)), (2) “Tadeo no aparece” y (9) “Te estamos diciendo que Tadeo no aparece”. Comencemos con (2) “Tadeo no aparece”, que analizaremos aquí solo a nivel enunciado, pero en relación contextual con la obra entera. Dentro de la ScaPoLine se contempla la negación como una evidencia de que existe un pdv opuesto implícito, es decir, que siempre que se presenta un enunciado negativo implica uno positivo, que en este caso sería “Tadeo sí aparece”. Esto resulta relevante, ya que el pasaje polifónico presentado se encuentra en las primeras páginas del texto y, aunque se trata de la escena en la que se le informa a Antígona que Tadeo está desaparecido, se menciona por primera vez su

nombre en (2). Ello implica que se pueden identificar dos pdv opuestos en este enunciado: el negativo, en el que el responsable podría ser un tercero colectivo y el positivo, del cual sería responsable la autora como LOC. Esta contradicción estaría haciendo referencia a un nivel metatextual que se vincula con el limbo en el que quedan las personas desaparecidas entre la ausencia y la presencia, un aspecto ampliamente desarrollado en la obra.

A lo largo del texto nos encontramos con otras contradicciones que tienen que ver con la dificultad de conseguir respuestas en un sistema que funciona a base del ocultamiento de la información. Aquí entran los dos pdv que nos interesan. (1) “No querían decirme nada”, enuncia Antígona, y desde la negación podemos intuir que hay un pdv contrario detrás de este, que es que “sí querían decirle algo”. Esto implica que, para empezar, había algo que decir y que el hecho de no hacerlo implica una voluntad de no querer. No se trata entonces de que no se cuente con la información que debe decirse, sino que no se quiere decir. En contraste, al final de este pasaje aparece el pdv (9) “Te estamos diciendo que Tadeo no aparece”. Aunque desde el formato de monólogo es

Antígona quien hace la enunciación, podemos intuir que ella no es la responsable de (9) precisamente porque se distancia de él con (1) y (3). El responsable sería el mismo tercero no identificado que también es responsable de (2) y que busca silenciar los hechos. La oposición de estos pdv deriva en un doble reclamo: uno de parte de Antígona que dice que la información no es suficiente y uno institucional que le dicta conformarse con saber que Tadeo no aparece. Los cuatro pdv que observamos en este pasaje polifónico nos hablan ya de cuestiones críticas del empleo de voces que son introducidas dentro del monólogo de Antígona.

La polifonía crítica en la obra va evolucionando, de forma que en este monólogo inicial entran poco a poco nuevas voces que modifican la configuración polifónica de la obra, presentándose como coros o diálogos. En la segunda parte titulada “Esta mañana hay una fila inmensa”, encontramos ejemplos de configuraciones polifónicas distintas a las presentadas en el pasaje anterior, como es la que se presenta en el interrogatorio, en donde entran en juego voces institucionales ficticias que cuestionan a voces de víctimas reales, tal como sucede en el siguiente fragmento:

(1) ¿QUIÉN ERA EL PADRE O HIJA, O HERMANO O TÍO O HERMANA O MADRE O HIJO DEL CADÁVER ABANDONADO?

(2) *Le di la bendición.* **(3)** *Me dijo:* **(4)** *‘luego vengo mamá’.* **(5)** *Después supimos que no había llegado el autobús.* **(6)** *Imagínese.* **(7)** *Está casado, tiene tres niños y una niña.* **(8)** *Me la paso pensando en él.* **(9)** *Tristeando.* (2012, p. 83)

El interrogatorio en el que se encuentra este pasaje polifónico desarrolla temas referentes a la labor de búsqueda dentro de contextos institucionales en los que las víctimas indirectas se enfrentan a la revictimización y la obstaculización de los procesos. Como respuestas dentro del interrogatorio se emplean citas de testimonios y notas periodísticas sobre la violencia en México. En este ejemplo dialogan al menos tres entidades discursivas, pero la que nos interesa principalmente es a la que se le asigna la responsabilidad del enunciado (4) “luego vengo mamá”. Al emplear el discurso directo, (3) funciona como un lazo enunciativo que vincula (4) con los pdv (2) - (9), de

forma que se puede intuir que el responsable de (3) es la madre de la entidad discursiva responsable de (4). Además, con (5) la madre se distancia de (4) dando a entender que su hijo no volvió, idea que es reforzada con (6) - (9). Bajo el entendido de que la tipología textual de este pasaje polifónico es un interrogatorio e identificando (1) como pregunta y (2) - (9) respuesta, podemos identificar, además, que el responsable de (4) es a quien (1) refiere como “el cadáver abandonado”, lo que implicaría que quien está brindando la respuesta a la pregunta es una persona muerta, aunque no se encuentra presente en la escena. Además, en este ejemplo se ponen en diálogo la litera-

tura y el archivo, debido a que lo señalado en itálicas es parte de un testimonio real de una madre buscadora. Esta construcción de pregunta y testimonio se replica en todo el interrogatorio, creando un pasaje polifónico en el que entra en diálogo lo ficticio y lo real.

5. Conclusiones

Lo presentado en este artículo son apenas las primeras nociones de esta propuesta para una teoría de la polifonía crítica orientada a las necroescrituras, bajo el presupuesto de que la forma en que dialogan múltiples voces en estas obras permite emplear la literatura como un medio para la denuncia social y la representación del dolor colectivo. En este sentido, por medio de la polifonía crítica, la literatura cumple, además de una función estética y poética, una función social, que expone, representa y documenta problemáticas sociales, recurriendo a voces de víctimas reales que son introducidas y resignificadas en la ficción.

Bibliografía

- Alicino, L. (2020). El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe. *Rassegna iberistica*, 43(114), 321-340. doi: <https://doi.org/10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/005>
- Jean-Claude, Anscombe. (2011). Polifonía: nociones y problemas. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, (58-59), 21-51. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/44163418_Polifonia_nociones_y_problemas
- Aristizábal, P. (2023). Antígona revisada en tres momentos de la escritura de mujeres. *Ética & Política / Ethics & Politics*, 25(3), 149-159. Re-

Esta multiplicidad de voces no solo enriquece la dimensión literaria de la obra, sino que también desafía las nociones tradicionales de autoría al desplazar el foco del autor individual hacia la colectividad. La estructura híbrida de *Antígona González*, generada por el cruce de géneros y la inclusión del archivo, permite que se construya una memoria colectiva que rescata las voces de personas desaparecidas y víctimas indirectas de esta problemática.

Agradecimientos

Este artículo parte del proyecto de investigación *La polifonía crítica respecto a las necroescrituras en Antígona González*, de Sara Uribe para obtener el grado de maestra en Estudios Críticos del Lenguaje, el cual se realiza bajo la dirección del Dr. Gerardo Gutiérrez Cham y la codirección de la Dra. Alicia Vargas Amésquita y con el apoyo del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAH-CYT).

- cuperado de <https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/ef652a14-5329-4ff2-81c9-9ff05ab97758/content>
- Bajtin, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus.
- Bolte, R. (2017). Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. *Manca* de Juana Adcock y *Antígona González* de Sara Uribe. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, (7), 59-78. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/296276803.pdf>

- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- Cuvardic García, D. (2016). El monólogo dramático en el discurso poético. *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 40(1), 167-182. doi: <https://doi.org/10.15517/rk.v40i1.24152>
- Cruz Arzabal, R. (2019). Necroescrituras fantológicas: espectros y materialidad en *Antígona González* y *La sodomía en la Nueva España*. *iMex México Interdisciplinario*, 8(16), 68-83. Recuperado de <https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/9.pdf>
- (2024). Necroescrituras. *Arte-factos para los estudios literarios*. Universidad Nacional Autónoma de México, 351-378.
- Ducrot, O. (1973). *La preuve et le dire*. París: Mame.
- (1982). La notion de sujet parlant. En *Recherches sur la philosophie et le langage* 2 (pp. 65-93). Grenoble: Université de Grenoble.
- Estupiñán, R. G. (1994). Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 139-156. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html
- García, E. C., y López, M. A. (2019). Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 18, 36-65.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- (1984). *Figures III*. París: Seuil.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica* 25. Madrid: Editorial fundamentos.
- (1984). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Las Heras, S. I. (1998). La literatura desde el enfoque de la pragmática. *Interlingüística*, (9), 139-144. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=896989>
- Llorente, M. E. (2021). Dimensiones espaciales en *Antígona González*, de Sara Uribe. *Hibridismos, marginalidades y transgresiones. IBEROAMERICANA. América Latina-España-Portugal*, 21(77), 213-235. doi: <https://doi.org/10.18441/ibam.21.2021.77.213-235>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. (E. Falomir Trad.) España: Melusina.
- Montalbán, A. M. (2023). *El Estado mexicano frente a la acción colectiva de víctimas indirectas de desaparición: reconocimiento de la competencia del Comité contra la Desaparición Forzada (CED) de la Organización de las Naciones Unidas (2017-2020)* [tesis doctoral inédita]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Puebla.
- Moro, A. B. (2009). Capítulo 2: La polifonía. En L. Ruiz y X. A. Padilla (eds.) *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía* (pp. 45-64). Berna: Peter Lang.
- Nølke, H. (1985). Le subjonctif : fragments d'une théorie énonciative. *Langages*, 80, pp. 55 - 70. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1985_num_20_80_1513.
- Nølke, H., Fløttum, K., y Norén, C. (2004). *ScaPoLine: la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. París: Éditions Kimé.
- Puig, L. (2013). La polifonía en el discurso. *Enunciación*, 18(1), 127-143. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4782073>.
- Ramazani, J. (2014). *Poetry and its others*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (2022). *Escrituras geológicas*. España: Iberoamericana Vervuert.
- Secretaría de Gobernación - Comisión Nacional de Búsqueda. (s.f.). *Versión Pública RNPd-NO*. Recuperado el 26 de julio de 2024 de <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>.
- Sófocles. (2000). *Tragedias. Áyax. Antígona. Edipo rey. Electra. Edipo en Colono*. España: Gredos.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. México: Sur+
- (2017). ¿Cómo escribir poesía en un país en guerra? *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, 7, 45-58. Recuperado de <https://www.semanticscholar.org/paper/C%C3%B3mo-escribir-poes%C3%ADa-en-un-pa%C3%ADs-en-guerra-Uribe/adbcflae50b90690130f28f67396bd29f0586e71>.
- Triana, S. V. (2012). Capitalismo gore y ne-cropolítica en México contemporáneo. *Relaciones internacionales*, (19), 83-102. doi: <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2012.19.004>.
- Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.