

El cuerpo colectivo de Antígona Mito y reescrituras en *Antígona* González de Sara Uribe

Laura Alicino
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Abstract In this article we will analyse the use of intertextuality in Sara Uribe's *Antígona González*. From a theoretical point of view, we will focus on the relationship between Antígona González and both Sophocles' myth and other European and Latin-American reinterpretations of it, trying to set the structural function of myth as a textual device, which tries to undermine its permanent structure. This specific use of myth will be therefore connected with the thematic dimension of Antigone's body, in order to investigate the meaning of its collective re-use in the Mexican recontextualisation proposed by Uribe, together with all the esthetical, ethical and political implications derived from that.

Keywords Myth. Antigone. Sara Uribe. Documentary poetry. Intertextuality. Body poetics.

Índice 1 Lo que hace la poesía. – 2 Lo que hace *Antígona González*.



Peer review

Submitted 2020-12-18
Accepted 2020-01-27
Published 2020-12-21

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Alicino, L. (2020). "El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe". *Rassegna iberistica*, 43(114), 321-340.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/114/005

1 Lo que hace la poesía

Poetry is [...] the most intimate and deepest perception of the collective acts taken against the individuals that we are. In the end, the numbers conceal, the statistics conceal, history conceals, and what is concealed emerges in the poems. This either emerges, or it's nothing. Either the poem contains all the pain and all the shock of humanity confronting the biggest cataclysms, or if it doesn't then poetry doesn't do anything. (Raúl Zurita en Borzutzky 2015)

¿Cómo nos duele el dolor? ¿De cuántas formas y con qué matices? [...] ¿Por qué los poetas necesitamos, en ocasiones, de otras voces para hablar de algo tan íntimo? [...] ¿Cómo me duele la violencia? ¿Desde dónde? (Lomelí 2014, 268-9)

Con estas preguntas contundentes y urgentes, el escritor mexicano Luis Felipe Lomelí cierra la antología *Especulo de doble filo. Antología binacional de poesía sobre la violencia Colombia - México* (2014), proporcionando perfectamente una de las dimensiones investigativas éticas y estéticas de la literatura mexicana contemporánea en general, y de la poesía en particular, que intenta dar cuenta del dolor del México actual: la violencia extrema. De hecho, a partir de la controvertida y mal llamada guerra contra el narco,¹ que ha caracterizado el sexenio del presidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-12), se nos han proporcionado y se siguen proporcionando cifras aterradoras de desaparecidos y muertos en condiciones de violencia extrema. En el mundo literario latinoamericano, cada vez que se menciona el sintagma 'violencia extrema', su representación y problematización en el imaginario colectivo se mueve pronto hacia la narrativa que, por supuesto, ha garantizado y sigue garantizando dividendos más favorables, según subraya Iván Trejo en el prólogo a la ya citada antología (Trejo 2014, 7). Por lo que concierne a la poesía, al contrario, Trejo añade que tanto en México como en Colombia son muy pocos los «antecedentes a esta reunión temática» (7). Entre las contribuciones más destacadas que intentan empezar a dar una lectura sistémica

¹ Recientemente, en *Los cárteles no existen* (2018), Oswaldo Zavala ha proporcionado un estudio fundamental acerca de la construcción del fenómeno del narco, de la narcoviencia o de la narcocultura en México, haciendo hincapié en el hecho de que los cárteles y las guerras contra el narcotráfico, así como las conocemos, no son sino narraciones arbitrariamente construidas por el Estado mexicano y avaladas también por los Estados Unidos. El ensayo ayuda a deconstruir, paso a paso, todos los dispositivos simbólicos que se han venido construyendo en la cultura del continente también a través de diferentes dispositivos estéticos como la literatura, la música, la televisión y el cine, entre otros.

de la representación de la violencia extrema a través del medio de la poesía, Iván Trejo recuerda en Colombia la antología *La casa sin sosiego*, publicada en el 2007 al cuidado de Juan Manuel Roca. En México se menciona *País de sombra y fuego*, antología curada por Jorge Esquinca y publicada en 2010, que toma como pretexto la celebración del bicentenario de la Independencia, pero que inevitablemente se acerca y aborda el tema de la violencia contemporánea. Además, se menciona la obra publicada por el movimiento Nuestra Aparente Rendición y curada por Lolita Bosch (2011), fundadora y coordinadora del proyecto.² La obra reúne algunos de los materiales que aparecen en la bitácora internet del movimiento, o sea las voces de las víctimas de la violencia en México junto a la voz de escritores y periodistas que colaboran voluntariamente en el proyecto.

La misma inquietud estética, ética y política que se plantea Luis Felipe Lomelí acerca de la necesidad y urgencia de la poesía en ‘tiempos de guerra’, que aborde y problematice la violencia extrema, está en la base de la recolección de ensayos de la revista *Tintas*, curada por Emilia Perassi y Sandra Lorenzano (2017). En la introducción al dossier, Perassi y Lorenzano aseveran que:

La poesía nos regresa a aquellos pocos elementos esenciales que nos permiten tener los pies en la tierra, el cuerpo abierto hacia los demás, y la mirada hacia lo que está más allá de nosotros (¿trascendencia, infinito, inconsciente?). Y en esa línea de la poesía verdadera [...] el eje es siempre la ética. Ética entendida como ‘desinterés’, como la necesidad impostergable de ponernos en el lugar del otro, dice Lévinas. En ese sentido, entendemos la relación entre poesía y política; lo político de lo poético. (2017, 10)

Recorriendo las diferentes voces que forman parte del dossier, y que incluyen también a la poeta Sara Uribe, objeto de este estudio, junto a varios críticos destacados, queda claro que, en el marco de la representación de la violencia extrema y de la guerra, la poesía tiene un doble reto. El primer reto es enfrentar la espada de Damocles que le cae constantemente encima, como pasa quizás a toda literatura y como ya quería Stendhal en *El rojo y el negro*, es decir lo político. El segundo reto es, al mismo tiempo, enfrentar y desafiar la naturaleza inherentemente no mimética de la poesía. De hecho, desde el momento en que este tipo de violencia extrema en México se ha vuelto sistémica al convertirse también en estrategia política, según subra-

² *Stendhal en El rojo y el negro* (NAR), <http://nuestraaparenterendicion.com/>, es un portal fundado por la escritora de origen catalana Lolita Bosch, que intenta dar forma un espacio colectivo de diálogo creativo, que pueda ayudar a sobrevivir al dolor de la violencia extrema que vive el México contemporáneo y a suportar las víctimas de esta violencia.

ya Zavala (2018), muchos autores han empezado a preguntarse cómo narrar esos espectáculos del horror de cuerpos rotos, como diría Ileana Diéguez (2012), literalmente hechos pedazos o desaparecidos. ¿Qué quiere decir escribir en este escenario? Esta es una de las preguntas decisivas que atraviesa muchas de las obras literarias que se han venido gestando en México para dar cuenta de este horror y que está en la base también de la obra objeto de este estudio: *Antígona González* de Sara Uribe. Publicada en 2012 por la editorial independiente Sur+, puede considerarse uno de los primeros productos literarios que han intentado contar el horror producido por las políticas calderonistas con Calderón todavía en su cargo.

En general, la obra de Uribe es muy compleja, tanto formal como temáticamente. Por lo que concierne a la forma del texto, la obra nace como pieza teatral bajo la comisión de la actriz tamaulipeca Sandra Muñoz. Sin embargo, después de una serie de cambios e integraciones aportadas sucesivamente – así como señala la autora misma en el ensayo «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?» (Uribe 2017) – se publica en forma de poemario o más bien de obra conceptual, según menciona Uribe en las notas al texto (2012, 103). Desde el punto de vista temático, así como indica el título, se trata de una obra que retoma, reinterpreta y re-contextualiza, en la dimensión mexicana de la violencia extrema y de los desaparecidos, el mito de Antígona, uno los mitos clásicos más apropiados tanto en Europa, según nos ha indicado hace tiempo el monumental *Antígonas* de George Steiner ([1985] 1987), como en Latinoamérica, como nos muestra en el reciente estudio de Rómulo Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana* ([2008] 2015). Por dichas características, la obra de Uribe ya ha conocido varios estudios que analizan los dispositivos de uso del archivo y de la desapropiación del otro (Cruz Arzabal 2015), el uso y la función del dispositivo de la voz (Bolte 2017) y la dimensión temática del amor de Antígona (Zamudio Rodríguez 2014).

El intento del presente estudio es una focalización sobre la dimensión intertextual de *Antígona González*, que se centra en dos aspectos, temático y teórico, fundamentales. En primer lugar, se analizará la relación que la pieza mantiene con el mito de Sófocles y con algunas reescrituras latinoamericanas y europeas, para dar cuenta del valor estructural del dispositivo mítico al interior del texto. En segundo lugar, esta forma de uso del mito se conectará con la dimensión temática del cuerpo de Antígona y del significado de su (re)utilización en la recontextualización mexicana proporcionada por Sara Uribe, junto a todas las implicaciones estéticas, éticas y políticas que se producen.

Como subraya la misma autora (Uribe 2017), el acontecimiento clave en la base de la gestación de *Antígona González* ocurre en 2010, durante el periodo más intenso de la guerra calderonista, cuando 72 migrantes centroamericanos son bárbaramente asesinados en San

Fernando, en el estado de Tamaulipas. Algunos meses después, el 6 de abril de 2011, se encuentra la fosa común en donde se fueron enterrados los cuerpos. Como consecuencia de ese acontecimiento horrible surgen varios proyectos, entre los que destacan *Menos días aquí*, una bitácora virtual que desde 2010 se dedica a nombrar y listar todas las víctimas de violencia en México, que tiene un valor fundamental en el cruce intertextual de la obra de Sara Uribe,³ y el proyecto *Antígona González* que, como he señalado antes, nace como pieza teatral bajo comisión de la actriz Sandra Muñoz junto a Marcial Salinas.⁴

En el ya citado ensayo «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?» (Uribe 2017), Uribe proporciona precisamente el detonador ético y político que la lleva a la gestación de *Antígona González*. El día en que los medios dan a conocer la noticia del hallazgo de la fosa común con los cuerpos de los 72 migrantes, la autora se encuentra en el teatro del Centro Cultural Tamaulipas para presenciar algunas premiaciones:

Desde mi butaca y ya luego fuera del recinto, no pude dejar de sentir una suerte de frustración que me abrumaba, ¿cómo era posible que actuáramos como si no estuviera pasando nada? ¿Cómo es que los discursos, los aplausos, la música, las flores y nadie hablara de los cuerpos? Los cuerpos enterrados, silenciados, invisibles. Los cuerpos que aún ahora, después de seis años, siguen padeciendo el emborronamiento de la memoria. (Uribe 2017, 48)

Las preguntas de Uribe hacen hincapié precisamente en la dimensión corpórea de la víctima silenciada y olvidada, de la que se discute en este ensayo, y de la responsabilidad ética urgente del sujeto de hacer algo, de ‘actuar’ como si todo estuviera pasando. En estas palabras de Uribe se engendra la dimensión teórica que será la base de su obra: el acto ético de tomarse la responsabilidad de dar cuenta del dolor de los demás, de contar, de nombrar el cuerpo muerto o desaparecido del otro.

Justo un año antes de la publicación de *Antígona González*, Cristina Rivera Garza, autora de vital importancia en la creación de la obra de Uribe (2017, 54), publica un libro de ensayos, crónicas y poemas titulada *Dolerse, textos desde un país herido* en donde asevera:

³ *Menos días aquí*, <http://menosdiasaqui.blogspot.com/>, hace parte del proyecto *Nuestra Aparente Rendición* (NAR) hace parte del ya mencionado proyecto. La bitácora, gracias al trabajo de voluntarios, se ocupa de contar y nombrar los muertos por violencia cada día en México, que, de otra manera, quedarían probablemente silenciados y olvidados.

⁴ La pieza teatral se estrena el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar en Tampico, en el estado de Tamaulipas. Una interpretación de la pieza se encuentra gratuitamente también en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9QTVSzyLNyW&t=610s>.

Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor. De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir 'tú me dueles' y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele. (Rivera Garza 2011, 14)

En el texto citado, Rivera Garza empieza a discutir la necesidad de algo como un 'lenguaje del dolor' que pueda responder a la urgencia estética de decir 'esto me duele'. Aún más, algunos años más tarde, en el ensayo *Los muertos indóciles* (2013), Rivera Garza elabora más profundamente esta urgencia desde un punto de vista más teórico. La autora considera que tener que ver con el dolor del otro significa dar cuenta precisamente de su cuerpo. El cuerpo doliente tiene un lenguaje propio que la literatura necesita decir, contar, narrar. El dolor, especifica Rivera Garza, es la otra cara de la violencia, es el lugar donde el horror hecho espectáculo vuelve a su relación humana con el Otro. De esto se trata cuando estamos frente al horror de la violencia extrema, se trata de decir el cuerpo con el lenguaje del dolor, que no es otra cosa si no tomarse la responsabilidad de narrar, de dar cuenta, también y sobre todo éticamente, del otro. Esta necesidad estética de la representación del dolor, que se une indisolublemente con una fundamental necesidad ética y política, se encuentra en la base de casi todas las obras que hablan de violencia extrema. Sin embargo, la pregunta urgente, que es parte y viene de esta necesidad de dar cuenta del otro, es ¿cómo llevar al otro al interior de un texto propio sin caer en el peligro de reificación o cosificación? Esta no es una pregunta secundaria si la consideramos en toda su urgencia también teórica. En el mundo actual, en donde el Internet nos ha desvelado la facilidad con la que todos pueden atribuirse el apelativo 'romántico' de poetas, es una pregunta metodológica que nos concierne a todos, «porque también aquí hay mercaderes de la palabra que nada tienen que ver con lo que nos interesa», admiten Perassi y Lorenzano (2017, 10) en la ya citada introducción al dossier de *Tintas*.

Para dar una respuesta a esta interrogante, en el ámbito de la poesía contemporánea hemos asistido a un fenómeno particular, o sea casi a una invasión del uso del archivo y de la intertextualidad, representada también por la incursión del paratexto (notas y bibliografías) en el mismo cuerpo del texto poético. Por supuesto, la particularidad de esta forma de poesía no se encuentra tanto en el mero hecho de usar el archivo o el documento o el testimonio al interior de un texto poético, que en Latinoamérica ya conoce formidables antecedentes. Baste con citar a autores como Enrique Lihn, Raúl Zuri-

ta o Ernesto Cardenal, entre otros. La diferencia se encuentra, más bien, en la discusión ética, muchas veces de naturaleza metatextual, del uso del documento que engendra preguntas nuevas con respecto a las que hemos encontrado, por ejemplo, en la dimensión de la *ars combinatoria* de la época posmoderna (Fortunati 2002).⁵ Esta tipología particular de poesía recientemente ha empezado a ser sistematizada teóricamente bajo la categoría de poesía documental. La discusión teórica se ha dado tanto en los Estados Unidos, que recoge un gran número de contribuciones, entre las que destacan, por ejemplo, los estudios de Martin Earl (2010) o Joseph Harrington (2011), como en América Latina, con las contribuciones de Cristina Rivera Garza (2013) en México o Jacqueline Goldberg (2013) en Venezuela. Según estos autores, podemos considerar la poesía documental como un tipo de poesía que se caracteriza por el uso, en el cuerpo del texto, de documentos visuales, textuales y virtuales que no le pertenecen al autor. La novedad de fondo consiste en una atención particular al valor del documento en tanto espacio de enunciación que actúa al interior del texto poético como una entidad viva, que no entra en el discurso meramente «a través de la información que contiene» (Rivera Garza 2013, 40). *Antígona González* se inserta precisamente al interior de esta estética que parece moverse, en el siglo XXI, de una manera muy heterogénea pero constante a lo largo de todo el continente americano, desde los Estados Unidos hasta el Cono Sur.

2 Lo que hace *Antígona González*

La obra de Uribe describe el doloroso camino de Antígona González que, en una pequeña ciudad del estado de Tamaulipas, busca el cuerpo desaparecido de su hermano Tadeo. Según subraya la autora misma en las notas al texto, la obra se debería considerar como una «pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura» (Uribe 2012, 103) que retoma y re-contextualiza diversas fuen-

⁵ Con respecto a esto, hay que subrayar que este estudio forma parte de un proyecto más extenso en el que se analiza la representación de la violencia extrema en América Latina en un *corpus* de seis poetas contemporáneos hispanoamericanos, desde México hasta el Cono Sur. El objetivo es producir un estudio de la evolución de la poesía documental en América Latina, discutiendo antes que nada el estatuto ontológico de la poesía documental en cuanto forma de arte y la relación que se establece entre poesía y sociedad. Este proyecto es un desarrollo ulterior de nuestra tesis doctoral, en la que se analiza la función de la intertextualidad, del uso del archivo y del paratexto en la narrativa histórica y detectivesca hispanoamericana del siglo XXI. Durante la investigación sobre esta forma de narración, se pudo comprobar que el uso masivo y problematizado del archivo es particularmente evidente también en la poesía contemporánea, donde la presencia material de documentos, notas y bibliografías parece aún más chocante y sorprendente.

tes: a) la *Antígona* de Sófocles; b) algunas reinterpretaciones europeas y latinoamericanas del mito de Antígona: *La tumba de Antígona* de María Zambrano ([1967] 2012), *Fuegos y Antígona o la elección* de Margarite Yourcenar (1989), *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989) y la obra inédita *Antígona y actriz* del dramaturgo colombiano Carlos Eduardo Satizábal (2004); c) el blog *Menos días aquí*; d) la bitácora Internet de la activista colombiana Antígona Gómez o Diana Gómez, hija de Jaime Gómez, desaparecido y luego encontrado muerto en 2006;⁶ e) varios testimonios de familiares de los desaparecidos; f) algunos artículos periodísticos; h) algunas obras académicas sobre la figura de Antígona, entre las que destacan *El grito de Antígona* de Judith Butler ([1994] 2011) y el ya citado *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci ([2008] 2015).

La obra trabaja, desde el principio, a través de la desterritorialización del mito clásico. Así demuestra, por supuesto, el título donde el apellido de Antígona nos pone pronto en la dimensión latinoamericana. Aún más, la relación intertextual que se establece a lo largo del texto con algunas de las reinterpretaciones tanto europeas como latinoamericanas del mito tiene la función de verbalizar lo que Jauss ([1977] 1987) considera la historia literaria de un mito, o sea el diálogo inevitable que siempre se da entre las distintas actualizaciones de un determinado mito. Estas actualizaciones, todas juntas, forman una respuesta compleja a interrogantes que tienen que ver con el hombre y con el mundo en general, pero añadiendo siempre más significados y más preguntas (Herrero Cecilia 2006, 69). De hecho, en las primeras páginas de la obra de Uribe, lo que leemos son precisamente preguntas:

: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?*

: *¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?*

: *No quería ser una Antígona
pero me tocó.* (Uribe 2012, 15)

La primera pregunta viene de la obra ya citada de Judith Butler, *El grito de Antígona*, mientras los últimos dos versos vienen de la bitácora Internet de la activista colombiana Antígona Gómez. En el medio encontramos la pregunta de la autora. El expediente estético de la anáfora tiene, antes que nada, la función de hacernos reflexionar

⁶ La bitácora Internet se puede consultar al siguiente enlace: <http://antigonago-mez.blogspot.com/>.

sobre lo que Levi-Strauss (1955) llama la repetición incesante del mito que, en el contexto particular y doloroso de *Antígona González*, crea una espiral de violencia sin fin que nos regala un texto lleno de preguntas a las que no hay respuesta. Así muestra la segunda parte de la obra, la cual se basa precisamente en una serie de preguntas:

¿DÓNDE ESTÁN LOS CIENTOS DE LEVANTADOS?

[...]

¿DÓNDE SE HALLÓ EL CADÁVER?

[...]

¿QUIÉN LO ENCONTRÓ?

[...]

¿ESTABA MUERTO CUANDO LO ENCONTRARON? (Uribe 2012, 77-80)

Aún más, la anáfora ayuda a expandir la experiencia de la violencia mexicana a un contexto más extenso, que engloba tanto a Europa como a Latinoamérica y que amplía y supera, así, lo que el mismo Levi-Strauss llamaría la estructura permanente del mito, que considera al mito no sólo como un acontecimiento en un tiempo definido, sino también como algo que representa siempre el pasado, el presente y el futuro juntamente (Levi-Strauss 1955).

Con respecto a esto, si en el mito sofocleo hay un cuerpo muerto por el que Antígona reclama digna sepultura, la Antígona de Uribe se mueve en una dimensión infinita de ausencia. Una condición permanente que cuenta la condición del desaparecido y del reclamo sin fin de sus familiares, que se representa muy bien en la parte dedicada al dolor vivido en la cotidianidad por Antígona González, en la escuela donde trabaja como profesora:

[...] Fulanito de tal.

Presente. Fulanito de tal. Presente. [...] Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica:

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente. (Uribe 2012, 53)

Otra vez la anáfora tiene la función de hacernos reflexionar sobre las contradicciones, también y sobre todo jurídicas, de la condición del

desaparecido. En su reciente estudio, titulado *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror* (2014) Federico Mastrogiovanni habla de la necesidad de proporcionar una especificidad jurídica a la desaparición forzada, puesto que se trata de un delito que opera a través de la privación ilícita de la libertad del ciudadano por parte de las autoridades o de cualquier otro grupo de personas que opere con el apoyo de las Instituciones, sea esto por acción directa o por omisión (2014, 23). Según subraya Mastrogiovanni, todavía muchos estados de México no quieren introducir el delito de desaparición forzada en su código penal, porque es un delito que no tiene prescripción. Esto quiere decir que el delito nunca se extingue hasta que no reaparezca la persona desaparecida o su cuerpo. La espiral de violencia sin fin que Uribe logra crear con el recurso repetitivo a la anáfora nos hace reflexionar precisamente sobre esta imposibilidad prescriptiva, sobre este eterno dolor, que en cierta medida afecta también a quienes sobreviven a la muerte o a la desaparición de un ser querido. Si las leemos en este contexto, resultarían también emblemáticas, en la misma tragedia de Sófocles, las palabras de Antígona, que Creonte condena a una condición de muerte en vida, enterrándola viva:

Ay de mí, mísera, que muerta, no podré ni vivir entre los muertos; ni entre los vivos, pues, ni entre los muertos. (*Antígona*, escena VII, vv. 46-47)⁷

Es precisamente esta aporía que María Zambrano retoma y desarrolla en *La tumba de Antígona*, cuando hace que Antígona empiece a hablar justo ahí donde se le ha quitado para siempre la palabra, desde la tumba. Como ha subrayado Bolte:

también la Antígona de Uribe se perfila como un sujeto que se encuentra en el limbo entre la muerte y la vida, en un lugar pre- o postverbal, y no obstante toma la voz. (2017, 73)

Sara Uribe, a su vez, retoma e inserta al interior de *Antígona González* las consideraciones de la Antígona de Zambrano:

[
: Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra.
: Los que no se han vuelto. Los que no se han vuelto.

⁷ Para este estudio se hace referencia a la versión de *Antígona* al cuidado de Mariano Benavente (1997).

: *Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos.*

: Todos vuelven. Son de los mismos. De piedra. Todos. Vuelven. De piedra.

: *Eres tú quien nos quiere del todo muertos.*

: De piedra. Muertos. Los que no se han vuelto.

: *Pero no es así, vivos estamos porque esta guerra no se acaba.*

: Vivos estamos. Los que no nos hemos ido. Vivos.

Aquí.

] (Uribe 2012, 36-7)

Esta oscilación entre la vida y la muerte que viene desde la obra de Zambrano, cuyos pasajes se encuentran en cursiva en el texto citado, representa un punto de ebullición en toda la obra de Uribe y es esencial en sus elecciones teóricas. De hecho, ampliando la dimensión filosófica proporcionada por Zambrano que se centra en el papel político de la mujer al interior de una sociedad que la rechaza, Uribe se centra en la narración de la dimensión de violencia sin fin que proporciona la condición de desaparecido. La ambivalente y contradictoria condición física de inexistencia y de ausencia se traduce también en el viaje doloroso que Sara Uribe nos proporciona en su propia desaparición en cuanto autora. Este camino doloroso y esta responsabilidad imprescindible con respecto al narrar el dolor del otro se expresa en la primera pregunta, que abre el texto de Uribe. Se trata de una cita que viene del ensayo *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza (2013), la cual nos pone desde el principio en la dimensión metatextual de la obra: «¿De qué se apropia el que se apropia? | Cristina Rivera Garza» (Uribe 2012, 9). Roberto Cruz Arzabal ya ha analizado, de una manera muy pertinente, la estética de la desapropiación de Cristina Rivera Garza, que resulta ser una de las bases teóricas de *Antígona González*. El crítico asevera que Cristina Rivera Garza pone de relieve el valor social del duelo, haciendo que se pueda decir y contar en una enunciación colectiva que tiende a no distinguir entre autorías (Cruz Arzabal 2015, 323). Por supuesto, este tipo de estética es dominante también en la obra de Uribe. Sin embargo, ¿cómo explicar la mera acción performativa de llevar las palabras de otros al interior de un texto propio? Más bien que centrarnos en el resultado, ¿qué pasa en el proceso de apropiarse y de desapropiarse del dolor de los demás?

Ahora bien, investigar la responsabilidad ética del autor en el proceso de dar cuenta del dolor del otro significa, desde el punto de vista teórico, investigar un concepto fundamental, o sea el concepto de 'uso'. En el caso de la obra de Sara Uribe, se trata de cómo leer el uso de la voz y del cuerpo de Antígona, así como de la voz de todas

las demás víctimas de violencia que hablan a través y junto a Antígona González. Las preguntas desde las que se necesita empezar son esencialmente dos: ¿qué le pasa a la voz del otro, o a su cuerpo, en el proceso de ser usado por el autor?; ¿qué le pasa al autor en el proceso de usar al otro? Normalmente, si pensamos en el concepto moderno de 'uso', que sea la palabra de una persona, un documento o el archivo, éste implica un movimiento de apropiación que es siempre un movimiento de poder sobre el otro (Rivera Garza 2013, 30). Sin embargo, un estudio reciente de Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi* (2014), nos proporciona una perspectiva teórica nueva e interesante. Discutiendo el concepto de esclavitud en Aristóteles, Agamben destaca que filológica y lingüísticamente el verbo griego *chrestai* (usar) no tiene significado por sí solo, sino que depende siempre de la locución que lo acompaña. Así pasa, por ejemplo, en los sintagmas *chrestai theoi* (lit. 'el uso de los dioses': consultar el oráculo), *chrestai logoi*, (lit. 'el uso del lenguaje': hablar) y *chrestai te polei* (lit. 'el uso de la ciudad': participar en la vida política de la ciudad) (Agamben 2014, 49). Aún más, el mismo verbo no es ni pasivo ni activo, sino una forma mediana. Según subraya también Benveniste, esto indica un proceso recíproco que se da al interior del mismo sujeto que usa (Agamben 2014, 52). De hecho, añade Agamben, en el sintagma griego *tou somatos chresis* el genitivo 'del cuerpo' tiene que considerarse tanto en sentido objetivo como en sentido subjetivo. Esto lleva a la conclusión de que el sujeto que usa algo siempre resulta ser, también, parte de la acción. La acción nunca pasa afuera del sujeto (2014, 35). Así que el verbo *chrestai* expresa la relación que tenemos, antes que nada, con nosotros mismos cuando nos ponemos en relación de uso con el otro. Cada uso, nos recuerda Agamben, es antes que nada uso de nosotros mismos, puesto que, para entrar en relación de uso con algo, el sujeto que usa necesita asumir este algo, hacerlo parte de sí mismo y configurarse como el sujeto que usa al otro, el cual se vuelve, al mismo tiempo, algo de que paradójicamente nunca podemos apropiarnos por completo (Agamben 2014, 55). Además, Agamben recuerda como ya Benjamin en 1916 había identificado la relación indisoluble entre el concepto de justicia y de inapropiable, donde el concepto de uso se configura precisamente como una relación a un inapropiable (2014, 116). Entre las categorías de inapropiables que nos proporciona Agamben, se encuentra justamente el cuerpo, cuya naturaleza contradictoria nos pone a menudo frente a una percepción tanto de propiedad como de desconocimiento. Éste se manifiesta, como ya había evidenciado Lévinas, sobre todo en la sensación de vergüenza, de necesidad, de náusea, de tic, donde la concepción propia del cuerpo choca con la percepción de algo completamente ajeno (Agamben 2014, 120).

Así como el cuerpo, propio o del otro, se define como una realidad no apropiable por completo, el filósofo italiano precisa que, entre las

categorías inapropiables, porque nos provienen siempre de una reciprocidad, se encuentra también la lengua, o sea las dos armas fundamentales con las que actúa Antígona González. Sin embargo, no es una lengua genérica el arma con la que trabaja la Antígona de Uribe, sino un arma precisa, o sea la poesía, lo cual conlleva implicaciones teóricas fundamentales. La respuesta a la pregunta de Rivera Garza, que abre el texto de Uribe y que hemos mencionado antes, nos pone directamente adentro de esta cuestión:

Instrucciones para contar muertos

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

[...]

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano. (Uribe 2012, 11-13)

Aquí empieza a tomar importancia la dimensión mítica de la figura de Antígona, así como del cuerpo y del discurso de la misma Antígona González. El verbo 'contar' activa desde el principio su doble significado: el de contar numéricamente y el de narrar. Lo que se necesita, en este contexto de violencia extrema, es narrar los cuerpos y nombrarlos en contra del más nefasto Creonte de la época contemporánea: el silencio.

Supé que Tamaulipas era Tebas
y Creonte este silencio amordazándolo todo. (Uribe 2012, 65)

En contra de este silencio trabaja la apropiación del discurso, pero a través de la poesía, un medio específico, que según Agamben encarna perfectamente la oscilación entre lo apropiable e inapropiable. El trabajo del poeta es primeramente apropiarse de la lengua y dominarla, pero al mismo tiempo hacerse ajeno a su uso común y trabajar desde una expropiación. El trabajo del poeta oscila incesantemente en-

tre una patria y un exilio, o sea que habita la lengua (Agamben 2014, 123). Puesta esta premisa teórica, el verso ya citado en el pasaje previo, «contarlos a todos», en su doble acepción, adquiere un significado más amplio. Su función es precisamente dar la palabra al uso siempre ambiguo de la voz del otro y de su dolor en tanto testigo. El verso no resuelve la aporía, sino que contribuye a pulverizar el constante pasaje desde la apropiación a la desapropiación, de la patria al exilio, que hace que el poeta no hable *por*, con un claro movimiento de poder sobre el otro, sino *con* el otro. Si el mero concepto de uso presupone siempre una dimensión de dominio sobre el otro, usar el testimonio desde el punto de vista literario, a través de la poesía, que es a su vez expresión ambigua de un inapropiable, como es la lengua, significa actuar desde el interior de un cuerpo textual en que el poeta es parte de la escena y es también parte del otro, mientras que usa literariamente su historia singular y su dolor, para que el dolerse se vuelva un 'condolerse' (Rivera Garza 2011). Entonces, así como señala también Judith Butler en *El grito de Antígona*, la actuación de Antígona no es sólo suya. Ella desafía el lenguaje de la *polis*, pero necesariamente usándolo a su vez (Butler [1994] 2011, 26). De hecho, Sara Uribe inserta metatextualmente esta reflexión de Butler al interior de su obra:

[

*: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida
y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?*

: una habitante de la frontera

: ese extraño lugar

: ella está muerta pero habla

: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso

*: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando
en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que
todos la oigamos?*

] (Uribe 2012, 27)

El discurso poético de Antígona González se da, entonces, precisamente en esta incesante oscilación entre una patria y un exilio: «*ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso*», que es la voz y la palabra de una Antígona desaparecida ella misma – «Yo también estoy desapareciendo, Tadeo» (Uribe 2012, 95). Antígona González habla desde una fragmentación violenta del ser, la cual es especular al desmembramiento corporal cotidiano: «Un vaso roto. Algo que ya no está, que ya no

existe» (2012, 18). Esta fragmentación, esta entrada violenta a la escena del ‘cuerpo roto’ (Diéguez 2012), se traduce textualmente en un uso desterritorializado de la puntuación misma. Como ya ha subrayado Bolte (2017), retomando a Zamudio Rodríguez (2014), los dos puntos tienen la función de concluir algo que hemos citado precedentemente y, supuestamente, empiezan una explicación. Sara Uribe invierte el uso de este signo de puntuación, a menudo poniéndolo al principio del discurso, e indicando así una falta de explicación o, aún más, de datos (Bolte 2017, 75). Sin embargo, los signos de puntuación tienen también la función de representar dispositivos de ‘confinamiento’ gráfico. Por lo tanto, este uso peculiar, que se da a lo largo de todo el texto, actúa desde la forma misma del discurso para destruir esta delimitación textual, para fragmentarla, así como destruye metafóricamente la línea entre patria y exilio, entre vida y muerte, entre existencia e inexistencia, entre memoria y olvido, entre el interior y el afuera de la *polis*.

La resistencia de Antígona González, entonces, así como de la Antígona sofoclea, parte desde el discurso, desde la palabra poética que desafía las leyes de la *polis* misma. Éstas últimas están también representadas por las palabras y la no-acción tanto del hermano mayor de Antígona González como de la mujer de Tadeo, figura especular de Ismene, la hermana de Antígona en la tragedia de Sófocles:

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que
Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie
acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie
acudiera.

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona.
Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los
mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No
hagas nada. [...] Quédate quieta. No grites. No
pienses. No busques. (Uribe 2012, 22-3)

El uso personificado de los adverbios Ninguno y Nadie refuerza aquí el dar voz a las repercusiones sociales del silencio, que conlleva y al mismo tiempo choca con la no-acción generada por el miedo y que nos viene, en el texto, de la repetición incesante de la negación ‘no’.

Según subraya la filósofa italiana Adriana Cavarero en *Corpo in figure* (1995), en la Antígona de Sófocles hay tres niveles simbólicos bien identificables: la Polis, que representa el polo positivo; Creonte que es, al contrario, el polo negativo; Antígona, la cual se coloca justamente en el medio, entre el polo positivo y el polo negativo (1995, 17). Su máscara, al interior de la tragedia sofoclea, es anti-política y conlleva una doble función de alteridad con respecto tanto a la Atenas contemporánea como a Tebas, la *polis* tiránica de Creonte (Cavarero 1995, 18). Ambas ciudades, Atenas y Tebas, comparten la exclu-

sión de la mujer desde sus territorios. Sin embargo, Cavarero subraya que, por cuanto la filosofía griega haya establecido la primacía del cerebro (masculino) sobre el cuerpo (femenino), el discurso de Antígona fuerza Creonte a medirse con la dimensión del cuerpo: el cuerpo muerto del enemigo Polínices primero y el cuerpo vivo de Antígona después, sepultado vivo afuera de la *polis* (1995, 56). Diferentemente de lo que pasa en la tragedia de Sófocles, Antígona González habla y actúa siempre desde el interior de una *polis* que es a su vez silencio y ausencia, en donde no hay Estado. Así nos indican las palabras del texto de Uribe, que citan otra vez a la obra de María Zambrano:

*Tú eras la patria.
Pero ¿la patria no estaba devastada?
¿No había peste en la ciudad,
no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente?*
(Uribe 2012, 65)

En Tebas, el cuerpo que regresa a la *polis* es de toda forma masculino y es un cadáver, o sea un cuerpo exangüe cuya naturaleza ya se ha sometido a la razón que ha establecido su funcionamiento (Cavarero 1995, 11). También en Tamaulipas, así como en Tebas, hay cadáveres que regresan, pero sus cuerpos muertos no representan un regreso al orden, sino que siguen representando, especularmente, la existencia imposible de Tadeo, su irremediable ausencia:

*Amealco, Querétaro. 15 de febrero.
Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos
con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del
límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una
barda anexa se encontró un mensaje escrito en una
cartulina.* (Uribe 2012, 38)

Contrariamente a lo que pasa en la obra de Sófocles, los cadáveres bárbaramente ejecutados de las víctimas nunca han salido de la *polis* y nunca regresan a un orden positivo. El polo negativo y el polo positivo aquí se mezclan y la denuncia política a un Estado que ha creado con sus ciudadanos una relación sin entrañas (Rivera Garza 2011) es contundente. Es por eso que Antígona González necesita preguntarse:

¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? Las cifras no coinciden.

Que habían encontrado unos cadáveres

[El cuerpo de Polínices pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes.] (Uribe 2012, 67)

Las cursivas incluyen juntas aquí las palabras de Antígona González, los testimonios de algunos familiares de desaparecidos, tomados desde dos artículos de la prensa, y una cita, los últimos dos versos, desde el ensayo *Los muros de Tebas. La política como decisión sobre la vida o Agamben contra Agamben* de Pablo Iglesias Turrión, así como indica Uribe en las notas al final del texto (2012, 107). Si el cuerpo muerto no le pertenece a ningún lugar, si nadie lo cuida, Antígona González no sólo necesita contar, o sea nombrar, o sea narrar a su hermano, sino también ‘usar’ su propio cuerpo como vehículo de su dolor y del dolor de su hermano:

¿Cómo se reconoce un cuerpo? ¿Cómo saber cuál es el propio si bajo tierra y apilados? Si la penumbra. Si las cenizas. Si este lodo espeso va cubriéndolo todo ¿Cómo reclamarte, Tadeo, si aquí los cuerpos son sólo escombros?

Este dolor también es mío. Este ayuno.

La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan temido, lo tan deseado: sí, señor agente, sí, señor forense, sí, señor policía, este cuerpo es mío. (Uribe 2012, 75)

Así, a través de la mutua acción del discurso y del cuerpo colectivo y político de Antígona, que reclama como suyo no sólo el cuerpo de su hermano, sino también todos los cuerpos muertos y desaparecidos de la *polis*, se activa la acción del reconocimiento de nosotros mismos a través del otro. Un acto de reciprocidad que rompe, por fin, la acción del silencio, como había ya hace tiempo teorizado Judith Butler en su *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad* (2005). Antígona se toma por encima de su cuerpo la responsabilidad del dolor de su hermano. Como han señalado Alejandro Palma Castro y Jocelyn Martínez Elizalde en «La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia» (2018) – ensayo que hace parte de una muy reciente y ya imprescindible recolección de ensayos sobre la poesía joven mexicana, publicada por la revista *América sin nombre* – en la obra de Uribe:

[...] lo que comienza como una circunstancia individual termina convirtiéndose en una voz colectiva, a manera del coro en la tragedia griega, donde confluyen todas las voces como víctimas inocentes, ya sea pérdidas o desapariciones, en una guerra entre las fuerzas armadas y el narcotráfico. (Palma Castro, Martínez Elizalde 2018, 140)

Sin embargo, 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 ya 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 resultado y vehículo que habla a través de Antígona González: el cuerpo de Antígona que agoniza, junto a como agoniza la forma del texto y el lenguaje, representan un cuerpo colectivo y político. Como ha subrayado Marco Antonio Huerta, *Antígona González* está rescribiendo el presente (2016) y lo hace desde un lenguaje comunitario en que el cuerpo roto, metafórica y físicamente, de Antígona funciona como vehículo de un nosotros que rompe los esquemas de una ley no escrita, la cual impone olvido e impunidad. Una invasión de cuerpos 'desmuertos' (Rivera Garza 2013) que, como zombis, entran a la escena y actúan a través de los murmullos de rulfiana memoria y que, sin embargo, logran traducirse en poesía:

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

Aquí todos somos limbo. (Uribe 2012, 73)

Elevando a Antígona al rango de cuerpo y discurso a la vez, Sara Uribe logra hacer privada la figura mitológica de Antígona y, viceversa, universal a Antígona González. Así muestran las últimas tres páginas de la obra, que parten desde la identificación de la acción ética de la autora que reaparece sólo al final de la obra - «Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe | y queremos nombrar las voces de las historias que | ocurren aquí» (Uribe 2012, 97) - pasa por la reapropiación del mito en el ámbito latinoamericano con la referencia directa a la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro - «[Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil | veces y él muera mil veces.]» (2012, 99) - y finalmente cierra el círculo con un regreso al origen del mito, la obra de Sófocles - «¿Me ayudarás a levantar el cadáver?» (2012, 101). Volviéndose un cuerpo colectivo y universal desde el que habla todo el dolor de México y todas las víctimas de su violencia extrema, pero también toda Latinoamérica y toda Europa a la vez, Antígona González, aún más trágicamente, habla y resiste, gracias y a través de cada una de sus referencias intertextuales. Ella actúa desde el interior de la *polis* en contra del silencio, del olvido y de su misma desaparición en cuanto entidad de derecho. El esfuerzo intertextual de Sara Uribe tiene el intento de hacernos reflexio-

nar acerca de la posibilidad que la poesía nos entregue un lenguaje colectivo del dolor, a través del cual intenta cumplir no con el deber no de hablar *por*, sino de hablar *con* los demás, para que se quede:

: Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece.
(Uribe 2012, 45)

Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza.
- 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*, 7, 59-79.
- Borzutzky, D. (2015). «Today or a Million Years Ago: An Interview with Raúl Zurita». *Poetry Foundation*. <https://bit.ly/3nBGJnZ>.
- Bosch, L. (2011). *Nuestra aparente rendición*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Butler, J. (2005). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Madrid: Arena Libros.
- Butler, J. [1994] (2011). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial.
- Cavarero, A. (1995). *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. Milano: Feltrinelli.
- Cruz Arzabal, R. (2015). «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desappropriación y archivo en Antígona González de Sara Uribe». Quijano, M.; Vizcarra, H.F. (eds), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 315-35.
- Diéguez, I. (2012). «El cuerpo roto/Alegorías de lo informe». *Revista do Lume*, 2, 1-15.
- Earl, M. (2010). «Documentary Poetry and Language Surge». *Poetry Foundation*, April. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/documentary-poetry-and-language-surge>.
- Esquinca, J. (2010). *País de sombra y fuego*. México: Fundación ecológica Selva Negra A.C.
- Fortunati, V. (2002). «Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo». *Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti*, 2, 87-96.
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Goldberg, J. (2013). *Nosotros los salvados*. Caracas: Smashwords Edition.
- Harrington, J. (2011). «Docupoetry and archive desire». *Jacket2*, October. <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>.
- Herrero Cecilia, J. (2006). «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 2, 58-76.
- Huerta, M.A. (2016). «Antígona González. On Necrowritings and Disappropriation». *Jacket2*. https://jacket2.org/article/antigona_gonzalez.
- Jauss, H.R. [1966] (1958). *Antropologia strutturale*. Milano: Il saggiatore.
- Jauss, H.R. [1977] (1987). *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. Bologna: il Mulino.
- Levi-Strauss, C. (1955). «The Structural Study of Myth». *Journal of American Folklore*, 78(270), 428-44.
- Lomelí, L.F. (2014). «Epílogo». *Trejo* 2014, 267-75.

- Mastrogiovanni, F. (2014). *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Palma Castro, A.; Martínez Elizalde, J. (2018). «La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia». *América sin Nombre*, 23, 133-44. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.10>.
- Perassi, E.; Lorenzano, S. (2017). «Un guijarro contra la barbarie. Presentación de 'Poesía y Violencia'». *Tintas*, 7, 7-21.
- Pianacci, R. [2008] (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Rivera Garza, C. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca de Juárez: Sur+.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. Ciudad de México: Tusquets.
- Roca, J.M. (2007). *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX*. Colombia: Taller de edición.
- Benavente, M. (ed.) (1997). *Sófocles: Antígona*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Steiner, G. [1985] (1987). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- Trejo, I. (ed.) (2014). *Espejo de doble filo. Antología binacional de poesía sobre violencia. Colombia – México*. Guadalajara: Atrasalante.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+.
- Uribe, S. (2017). «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?». *Tintas*, 7, 45-58.
- Yourcenar, M. (1989). «Antígona o la elección». *Fuegos*. Madrid: Alfaguara, 53-7.
- Zambrano, M. [1967] (2012). *La tumba de Antígona*. Madrid: Cátedra.
- Zamudio Rodríguez, L.E. (2014). «El amor vivificante de *Antígona González* de Sara Uribe». *Romance Notes*, 54, 35-43.
- Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Ciudad de México: Malpaso.