

Elementos dramaturgicos en *Antígona González* de Sara Uribe: estrategias para nombrar el horror

GRACIA MORALES ORTIZ
Universidad de Granada

Le debo a una recomendación de Erika Martínez mi descubrimiento de la escritora mexicana Sara Uribe, así como el acercamiento a su obra *Antígona González*, que va a ser el eje de mi trabajo.

He de comenzar admitiendo que cuando empecé a leer este libro, yo esperaba un poemario (me había asomado antes a otro de sus títulos, *Siam*), pero tuve que ir cambiando mis presupuestos de recepción a medida que avanzaba por sus páginas. *Antígona González* puede ser la obra de una poeta, pero su adscripción genérica no es nada sencilla.

Desde su primera lectura, la obra me impactó profundamente y me cautivó por lo que tiene de esfuerzo por nombrar el horror, por visibilizar (de forma profunda y honesta) la terrible presencia de la violencia en el norte de México. Se trata de una propuesta valiente, oportuna, necesaria, que consigue estremecer, reclamar, convocar al lector (razón por la cual ha conseguido, creo, una respuesta tan inmediata y amplia entre la crítica especializada).

No obstante, tras ese primer impacto emocional, quise examinar en detalle cuáles son las estrategias discursivas que la poeta utiliza para conseguir ese efecto tan profundo en los receptores. Ese análisis es el que me ha permitido llegar a la conclusión de que buena parte de los recursos que sostienen *Antígona González* están más vinculados con los que suelen identificar al género dramático que al poético, a pesar del lirismo que, ciertamente, empapa toda la obra y que puede evidenciarse en momentos como este:

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

Aquí todos somos limbo (Uribe 2012: 73).

Ciertamente, entre la crítica no hay unanimidad al tratar de establecer la adscripción genérica de esta obra. La propia Uribe la define como “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (Uribe 2012: 103). Al hablar de “pieza conceptual” ella misma está evidenciando que este trabajo no puede definirse de forma directa como un libro de poemas. No obstante, como he apuntado anteriormente, me ha sorprendido comprobar que esta es la manera en que la mayor parte de las lecturas críticas o divulgativas la denomina. Por ejemplo, Ana Franco Ortuño afirma que “se trata de un libro de poemas en el que Sara Uribe busca el significado, el antecedente, el origen, la explicación de una realidad crudelísima; recorta y arma un cuerpo complejo que denuncia la ausencia del hermano / padre / marido” (Franco Ortuño 2015-2016); por su parte, Alonzo Caudillo Romero propone definir a esta obra como “un poema fragmentario con una línea narrativa abierta” (Caudillo Romero 2018).

Finalmente, por evidenciar aún más la confusión, cabe citar que en Wikipedia (ya sabemos que no es una fuente muy fiable, pero me parecía interesante traer también su referencia), se habla de este libro como “prosa” o de “prosa poética”.

Más pertinentes y ajustadas me parecen las aproximaciones de Roberto Cruz Arzabal y Luz Elena Zamudio Rodríguez.

El primero de ellos realiza un valioso esfuerzo por analizar algunos de los recursos que despliega esta obra. Sobre ella sostiene que “está más cerca de piezas artísticas propias del arte contemporáneo

postautónomo” (Cruz Arzabal 2015: 319) y las relaciona con lo que Brian Holmes denomina “dispositivos artísticos para la enunciación colectiva”. Ahora bien, me pregunto: ¿no es el teatro, en sí mismo, un “dispositivo artístico para la enunciación colectiva”? ¿Por qué entonces no trabajar de forma más clara la relación de esta obra con lo dramático? Roberto Cruz Arzabal sopesa esta opción y la descarta de forma rápida cuando propone que *Antígona González* es “una obra por encargo que ha sido representada en distintas ocasiones, pero que en su estructura no se ajusta a las marcas del género dramático” (Cruz Arzabal 2015: 319). Lamento que no se clarifique a qué marcas del género dramático se refiere, porque, ciertamente, en los últimos años este ámbito literario (como el poético o el narrativo) ha experimentado a nivel formal una serie de renovaciones y rupturas que impiden delimitar de forma estricta unas señales sólidas, pues se han ido diluyendo sus límites formales. En otros momentos del trabajo, Cruz Arzabal insiste en destacar las categorías líricas y narrativas del texto (“A pesar de la disparidad entre textos, la obra mantiene una línea lírico-narrativa en la que *Antígona González*, la voz enunciativa que da título al libro, relata la desaparición y búsqueda de su hermano Tadeo” —Cruz Arzabal 2015: 23—), pero a pesar de proponer incluso la noción de “voz”, nunca intenta abordar este texto desde su potencialidad dramática.

Por su parte, Luz Elena Zamudio Rodríguez se cuestiona también, de forma escueta, la adscripción genérica de *Antígona González*, definiéndola como un texto híbrido:

desde la perspectiva de los géneros literarios el libro de Sara Uribe es un híbrido: emplea rasgos del teatro, como la ausencia de una focalización exterior que juzgue las acciones representadas; se vale del lenguaje periodístico; incerta (sic) varios pasajes líricos intensos, muy emotivos; y relata historias que por su brevedad y tendencia a la unidad son propias del cuento (Zamudio Rodríguez 2014: 38).

Ahora bien, de nuevo me pregunto si se es del todo consciente de cómo funciona el discurso dramático, pues la inclusión de “pasajes líricos intensos y emotivos” no es algo ajeno a lo teatral, como tampoco lo es relatar historias breves y autónomas, que Zamudio Rodríguez considera características específicas únicamente del cuento.

Con todo esto, tengo la percepción de que estas lecturas, interesantes sin duda y clarificadoras, demuestran, sin embargo, un cierto desconocimiento de qué es lo propio del género dramático, de cuáles son sus señales identificadoras. Porque parecen obviar que en los textos teatrales se pueden incluir elementos líricos y narrativos, sin que por ello deje de tratarse de un discurso pensado para la escena. Lo híbrido es consustancial a este género desde sus inicios. Deberíamos entonces aclarar cuáles son las señales que identifican lo dramático, para ver si ellas están vigentes o no en *Antígona González* y lo hago desde mi propia experiencia como dramaturga y poeta, desde mi práctica asidua con estos dos modos de creación textual.

El proceso de gestación

Me gustaría empezar señalando cómo la propia Sara Uribe reconoce la influencia que lo teatral ejerce sobre la gestación del texto en varias de sus dimensiones. En su artículo “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, la autora nos muestra de forma honesta y muy generosa todo el proceso de creación de su libro. En sus primeras páginas, aclara cómo su impulso generador fue una petición de la directora y actriz Sandra Muñoz:

Quería que le escribiera una obra de teatro, o más bien dicho un monólogo, que básicamente partiría de tres premisas. La primera consistía en retomar la *Antígona* de Sófocles, adaptándola al contexto de lo que estaba ocurriendo en Tamaulipas. La segunda implicaba elaborar vasos comunicantes con la historia de Isabel Miranda de Wallace, empresaria y activista, quien buscó durante muchos años a su hijo secuestrado y desaparecido, para luego confirmar que estaba muerto, seguir rastreando el cuerpo de este. La tercera premisa aludía a uno de los temas que más le importaba a Sandra: el texto debía ahondar en la necesidad de recuperación del cuerpo perdido, del cuerpo ausente.

Nunca había escrito para teatro. Nunca había escrito por encargo (Uribe 2017: 47).

Por su parte, en los últimos compases de esta reflexión sobre el proceso, se refiere a cómo se fue transformando esta petición primera: “De las tres premisas establecidas por Sandra, incumplí con la segunda: no retomé la historia de Isabel Miranda de Wallace. Tampoco escribí un monólogo teatral” (Uribe 2017: 55).

Es cierto, *Antígona González* no es solo un monólogo teatral, pero, desde mi lectura, lo dramaturgico sí que está fundamentando su estructura y muchos de sus recursos.

Habría que incidir en un segundo aspecto, también apuntado por la propia autora: el hecho de que buena parte de los textos que la nutren en su proceso de investigación son teatrales. Algunos de ellos terminarán incluso insertándose en el texto (mediante esa forma de apropiación que ella define como un proceso de “curaduría textual” —Uribe 2017: 53—). Sandra Muñoz le recomienda que lea *Usted está aquí*, de la mexicana Bárbara Coilo, y *Antígona en Nueva York*, del polaco Janusz Glowacki (Uribe 2017: 48). Y luego la propia Sara Uribe irá ampliando el abanico de lecturas sobre este mito, primando siempre su acercamiento a obras de teatro: desde la original *Antígona* de Sófocles, a *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, pasando por *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Antígona o la elección*, de Marguerite Yourcenar o *Antígona y actriz* de Carlos Eduardo Satizábal. Como sabemos, algunos fragmentos de estas obras se cuelan en el texto de Uribe, al igual que otros elementos discursivos de procedencia muy variada: fragmentos de noticias, de blogs, de ensayos sobre la figura de Antígona... Como ella misma aclara, se ha dado un proceso de “apropiación, intervención y reescritura” (Uribe 2012: 103) con la intención de generar “una nueva máquina escritural”, en la que “no predominara un yo lírico autoral y aséptico sino más bien [...] una yuxtaposición de muchas voces: una poética polifónica, coral” (Uribe 2017: 53).

La presencia de lo vocal

De esta última afirmación de Uribe me interesa destacar dos conceptos que engarzan nuevamente de forma profunda con el discurso dramaturgico: la noción de voz y la de coro.

La presencia de la “voz” está vigente constantemente en el texto de Uribe. Así lo destaca la profesora Rike Bolte en su trabajo “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. *Manca* de Juana Adcock y *Antígona González* de Sara Uribe”. En él se realizan consideraciones muy oportunas, si bien, nuevamente, se relaciona esta noción de “voz” con el género poético y no se lo analiza tanto desde su potencialidad dramática.

Ciertamente *Antígona González* es una pieza que “habla”: hay que leerla como si se la escuchara. Están, por una parte, las palabras que la protagonista dirige explícitamente a su hermano desaparecido, monologando, sí, pero no mediante un soliloquio: es decir, ella no habla consigo misma, ella le habla a Tadeo (aun estando él ausente) y le otorga así una cierta presencia al desaparecido, lo hace reaparecer, al convertirlo en destinatario explícito de su discurso:

Por eso sé que no estás vivo. Si estuvieras vivo habrías dado señales, habrías llamado, habrías enviado un mensaje. Si estuvieras vivo habrías luchado hasta la muerte por hacérmelo saber. [...] Acá, Tadeo, se nos han ido acabando las certezas. Día a día se nos resbalaron sin que pudiéramos retenerlas (Uribe 2012: 35).

Hay noches en que te sueño más flaco que nunca. Puedo ver tus costillas. No traes camisa y andas descalzo. Puedo ver tus ojeras y tu cansancio de días. Andas solo por ahí en las noches, recorriendo calles de ciudades desconocidas. Andas rastreándome, Tadeo, como quien se aferra a algo incierto, como quien aún en la zozobra guarda un poco de cordura y busca la salida de emergencia. Andas buscándome en la oscuridad y a tientas porque de algún modo intuyes que voy tras de ti. Por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que si te olvido, un solo día bastará para que te desvanezcas (Uribe 2012: 39).

Ahora bien, en algunas ocasiones las palabras de *Antígona* no están destinadas a ese hermano “pensado” y anhelado, sino que se dirige de forma explícita a un ustedes indefinido: “Pero, ¿cómo no voy a buscar a mi hermano? Díganmelo ustedes: ¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo? ¿Cómo voy a dormir tranquila pensando en que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha?” (Uribe 2012: 23).

Algo similar ocurre con la otra categoría que anuncié anteriormente: el uso explícito del coro. En el artículo de Sara Uribe que ya he citado, ella misma nos explica por qué recurre a esta estrategia discursiva en *Antígona González*, eligiendo que aparezca fundamentalmente en dos momentos de la obra. En primer lugar, cuando se da entrada a los tuits seleccionados del blog “Menos días aquí” (proyecto colectivo donde se cuentan —en su doble sentido: se narran y también se lleva registro numérico— las muertes por violencia en México, entre 2010 y 2016):

Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero.
 El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado
 en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido
 identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con
 el nombre “Josefina”, y en el brazo derecho llevaba
 marcado el nombre “Julio” (Uribe 2012: 46).

Chihuahua, Chihuahua. 17 de abril.
 Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su madre
 lo había reportado desaparecido el pasado 6 de
 abril (Uribe 2012: 48).

En segundo lugar, esta presencia coral se alza en los últimos compases de la obra, cuando Antígona llega a San Fernando a buscar el cadáver de su hermano y se encuentra allí con una fila inmensa de otras familias reclamando a sus desaparecidos.

¿Dónde están los cientos de levantados?
 Es muy duro no saber nada de él. Hasta ahora me
 animé a venir. Vale más saber. Sea lo que sea.
 ¿Dónde se halló el cadáver?
 ¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los
 pasajeros muertos aparezcan en fosas?
 ¿Quién lo encontró?
 ¿O que todos los días amanezcan cuerpos mutilados
 en todos los pueblos y las autoridades y la prensa no
 digan nada? (Uribe 2012: 77-79).

¿Lavó el cadáver?
 Somos muchos.
 ¿Le cerró ambos ojos?
 Somos muchos.
 ¿Enterró el cuerpo?
 Somos muchos.
 ¿Lo dejó abandonado?
 Somos muchos (Uribe 2012: 92-93).

Son coros, en el sentido de que dan voz a un grupo de figuras “no individualizadas” (Pavis 2015: 96), con una naturaleza abstracta, que no alcanzan la categoría de personaje dentro de la obra.

Así explica la propia Uribe la función de estas voces:

Los tuits seleccionados ingresaron al texto como una evocación del coro griego. La repetición de la tragedia una y otra vez en distintos escenarios. Una suerte de clamor, el llamado de los muertos a los vivos. Una suerte de altavoz intermitente que nos reitera la presencia de la ausencia (Uribe 2017: 49).

Finalmente, decidí que lo que llevaría hacia el cierre del libro sería el ensamblaje de las preguntas del poema “Muerte” de Harold Pinter, con respuestas hechas de fragmentos textuales de los testimonios de los familiares de desaparecidos que hicieron esa fila inmensa. Esa hilera de preguntas es, también, un coro. Una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando (Uribe 2017: 52).

Ciertamente, esta estrategia liga el texto con la tragedia griega original, de Sófocles, pero si allí el coro suele conllevar una función aleccionadora, dirigiendo la lectura de lo ocurrido que debe hacer el público, en la obra de Uribe esta posibilidad discursiva no es usada para juzgar ni condicionar al receptor: lo que pretende y consigue es amplificar la experiencia que está viviendo la protagonista, multiplicar su voz, porque no es solo Tadeo el desaparecido, el asesinado, y Antígona González quien lo busca, sino que “somos muchos”. De este modo, el coro permite dimensionar el horror de la violencia en México.

Sobra decir que los elementos aquí reseñados, basados en un uso oral de la voz, ya sea monologante o coral, tienen una profunda imbricación con el género dramático. Como afirma Rike Bolte, nos hallamos ante “una situación vocal múltiple cuyos elementos adquieren la necesidad de que se establezca el equivalente comunicacional de la escucha” (Bolte 2017: 72). Es decir, el monólogo dirigido en algunas ocasiones a un “ustedes” (según hemos visto) o las intervenciones del coro generan la latencia de un grupo de “oyentes” (que no lectores), la latencia de un auditorio: categoría intrínsecamente ligada a la experiencia escénica.

Otras categorías ligadas a lo teatral: personaje, conflicto, progresión dramática, presencia

Quiero referirme ahora a otros elementos que sostienen la obra que estoy abordando y que vuelven a hallarse estrechamente vinculados

con el discurso dramático: en concreto voy a centrarme en la noción de “personaje” y en la de “conflicto y progresión dramática”.

En *Antígona González* es evidente la presencia de una figura protagonista, que vertebra todo el desarrollo de la obra y cuyo nombre le sirve de título. Ahora bien, es muy interesante ver cómo, en algunos momentos, el texto trasluce también la presencia de la actriz que dará cuerpo y voz a esta figura de ficción: se evidencia entonces la dualidad actor/personaje que es una de las cuestiones más significativas de lo teatral y que se halla inserta en la propia identificación del teatro como “ficción real” o “realidad ficticia” (Santiago Trancón 2006: 99). Esto ocurre ya en los dos fragmentos que abren la obra: si en el primero una voz afirma: “Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano” (Uribe 2012: 13), justamente en la página siguiente encontramos un texto que contradice la afirmación anterior, o mejor nos muestra el otro lado de la máscara, al presentarnos a quien interpretó este personaje en su estreno:

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío.

Quiero el descanso de los que buscan y el de los que no han sido encontrados.

Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí (Uribe 2012: 14).

La presencia explícita de Sandra Muñoz regresa casi al final del texto, pero ahora se produce otra nueva vuelta de tuerca, porque ya no va a ser solo la actriz la que deje ver su identidad bajo la del personaje, también la autora asoma su nombre en la verbalización del texto: “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que aquí se cuentan” (Uribe 2012: 97).

El triángulo de la representación teatral se completa: autora, actriz y protagonista conforman un ente que nos hace explícita la naturaleza multifacética que late al fondo del discurso teatral.

Pero volvamos a los verbos enunciados en estos fragmentos: busco, quiero saber, quiero nombrar, queremos nombrar. El deseo de la protagonista está profundamente vinculado con el de la propia actriz (que es, además quien ha encargado el texto) y con el de la autora. Quiero destacar ahora cómo esta categoría, la de “deseo” o

la de “voluntad”, suele ser el motor esencial que impulsa la mayoría de los textos dramáticos (no poéticos, ni narrativos) y se encuentra hondamente vinculada con la noción de “conflicto”:

La dinámica del conflicto principal de una obra dramática se inicia por una necesidad, una carencia o una ambición de suficiente peso y trascendencia como para activar el deseo del personaje principal por remediar su estado. El protagonista, movido por su deseo, se plantea un objetivo a cumplir e inicia una acción para lograrlo. En la ejecución de la acción encontrará una y sucesivas oposiciones tan poderosas como su propio deseo. Dicha dinámica es la que se denomina choque de fuerzas, cuyo resultado es el conflicto dramático (Escalada 2016: 35).

Esta cita, de Julio Escalada, se ajusta perfectamente al desarrollo de este libro: Antígona busca a su hermano y encuentra sucesivas oposiciones (el miedo, el silencio de la gente, las reticencias de su propia familia, la impunidad del sistema...) hasta que, finalmente, se descubre la tumba colectiva de San Fernando y hasta allí se va para “levantar el cadáver”. En esta progresión dramática, no me parece casual que la pieza se divida en tres partes, respondiendo de una forma latente a la estructura clásica de las obras teatrales. De hecho, en las siguientes declaraciones de la propia Uribe, ella explica el porqué de esta división tripartita y ahí se puede vislumbrar los momentos que la dramaturgia ha venido denominando como presentación, nudo y desenlace:

Conforme la escritura fue avanzando, las tres secciones que integraran el libro se perfilaron paulatinamente. La primera, “Instrucciones para contar muertos”, empezó a gestarse como una introducción o planteamiento en el que se explicitaban, tanto la anécdota —una mujer busca, entre los muertos, a su hermano desaparecido—, como la exposición de motivos de la escritura misma del libro [...].

La segunda sección, “¿Es esto lo que queda de los nuestros?”, se configuró a través de tres abordajes. Por una parte, ahondar en los vínculos afectivos entre Antígona y Tadeo González a través de la memoria de lo perdido, así como la relación de Antígona con la ausencia de Tadeo, es decir, su duelo latente, exacerbado por la indefinición del desaparecido: ese estar entre la vida y la muerte. Por otro lado, mostrar la lucha y la esperanza, la desazón y la angustia en torno a la búsqueda [...].

La última sección, “Esta mañana hay una fila inmensa”, se conformó a partir de dos escenarios. En un principio, la llegada de Antígona a San Fernando en busca del cuerpo de Tadeo y el momento en que

encara la tragedia de las fosas, así como el propio proceso de reconocimiento de los cuerpos. Finalmente, decidí que lo que llevaría hacia el cierre del libro sería el ensamblaje de las preguntas del poema “Muerte” de Harold Pinter, con respuestas hechas de fragmentos textuales de los testimonios de los familiares de desaparecidos que hicieron esa fila inmensa (Uribe 2017: 51-52).

Por otra parte, esta categoría de “conflicto dramático” que he apuntado de forma muy breve se halla a su vez incardinada con otra de las señas de identidad fundamentales de la experiencia teatral: la importancia del aquí y el ahora, el asentamiento de la representación y del texto dramático sobre lo que varios teóricos y autores teatrales han llamado un presente en movimiento, un presente en devenir (García Barrientos 1991: 130-140). La obra que venimos comentando se sostiene también, definitivamente, sobre este tiempo presente: presente de la enunciación de la voz de Antígona González (esta es la forma verbal que prima en cada página), pero también presente (urgente, necesario, decisivo) de la realidad mexicana que se evidencia.

Para terminar, me gustaría añadir un último apunte: esta misma conciencia del presente está implicando otra noción también interesante y significativa: la de “presencia”. Una de las claves de la eficacia y la potencialidad del teatro como herramienta de denuncia social es que convoca la presencia del espectador, la requiere, la reconstruye, aun cuando no estemos viendo la representación de una obra teatral, sino leyendo el texto. Como se expuso anteriormente, la existencia de una voz que habla reclama el gesto de la escucha. Los textos teatrales consiguen así un grado muy alto de interpelación, de complicidad, de cuestionamiento para el receptor, y cabría aquí señalar la cantidad de preguntas, de preguntas lanzadas a ese “escuchante” potencial que aparecen en *Antígona González*.

Esta capacidad de provocación que conlleva germinalmente el teatro ha generado, de hecho, el surgimiento de movimientos específicos, con los que creo que, de forma latente, se podría vincular este texto de Sara Uribe: me refiero al teatro testimonial, al teatro colectivo, al teatro del oprimido, fenómenos en los que se usa esta misma voluntad de dar voz “al otro”, de recoger el relato fragmentario de experiencias reales y ajenas, renunciando a la univocidad del autor (piénsese en la obra de la argentina Lola Arias, por ejemplo, o en una tendencia como el “teatro periodístico”, que propuso en su momento Augusto Boal).

A modo de conclusión

Es el momento ya de llegar a alguna conclusión que cierre mi trabajo. Me ha interesado destacar lo poliédrico y polifónico de este texto, así como las dificultades de la crítica para adscribirlo a un género literario en concreto. Mi intención no ha sido tanto sacarlo del casillero de lo poético o lo narrativo para meterlo en el del teatro. Porque la propuesta es claramente híbrida, como apuntan Rike Bolte o Luz Elena Zamudio Rodríguez, y difícil de clasificar. “Pieza conceptual”, recordamos que lo llama Sara Uribe. No obstante, me parece que si buscamos en ella la latencia de los distintos géneros literarios, el que con más fuerza empuja no es el poético o el narrativo (como los investigadores y las investigadoras tienden a destacar), sino el dramático.

Ciertamente, las marcas exteriores del texto no explicitan lo teatral: no se nos presentan acotaciones, no se incluye el nombre de cada personaje presentando su parlamento, etc.; pero, según he tratado de mostrar, la organicidad de esta pieza, sus pulsiones internas sí me resultan francamente dramatúrgicas. Y creo que es precisamente ahí en donde se asienta buena parte de su capacidad de conmocionar al lector.

Bibliografía

- BOLTE, Rike (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 Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n° 7, pp. 59-79. En: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/9373/8860>> (consulta: 28/11/2018).
- CAUDILLO ROMERO, ALONZO (2018): “Antígona González de Sara Uribe: una lectura infrapolítica”. SENALC. En: <<http://senalc.com/2018/02/01/antigona-gonzalez-de-sara-uribe-una-lectura-infrapolitica/>> (consulta: 28/11/2018).
- CRUZ ARZABAL, ROBERTO (2015): “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe”, en Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (eds.). *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Ciudad de México: UNAM/Bonilla Artigas, pp. 315-336.

- ESCALADA, Julio (2016): “La acción dramática. La trama. El conflicto dramático”, en Fernando Doménech (ed.). *Manual de dramaturgia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 27-36.
- FRANCO ORTUÑO, Ana (diciembre 2015-enero 2016). “Poéticas de la negatividad: Sara Uribe. *Antígona González*”, *Periódico de Poesía*, n° 85. En: <<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/86-columnas/columnas/4063-086-columnas-poeticas-de-la-negatividad-sara-uribe-antigona-gonzalez>> (consulta: 28/11/2018).
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991): *Drama y tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PAVIS, Patrice (2015): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- TRANCÓN, Santiago (2006): *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos, Ensayos y Manuales RESAD.
- URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. Oaxaca: Sur +.
- (2017): “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n° 7, pp. 45-58. En: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (consulta: 28/11/2018).
- ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena (2014): “El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe”, *Romance Notes*, vol. 54, Special Issue: *Escritoras mexicanas del siglo XXI. Miradas líquidas fragmentadas*, pp. 35-43.