

GLORIA VERGARA\*

## Poesía y violencia en tres escritoras mexicanas contemporáneas: Carmen Nozal, María Rivera y Sara Uribe

### Poetry and violence in three contemporary Mexican writers: Carmen Nozal, María Rivera, and Sara Uribe

#### Resumen

En este artículo abordaré la representación de la violencia en tanto conformación de una estética de resistencia en la literatura mexicana contemporánea. De manera específica, analizaré "Las moscas" de Carmen Nozal, "Los muertos" de María Rivera y *Antígona González* de Sara Uribe. Enfatizo el simbolismo de las moscas, la performatividad y el activismo, así como la resignificación del mito de Antígona, en el contexto de la violencia del siglo XXI. Esto nos permitirá reflexionar sobre las aristas de la poesía enclavadas en el ámbito político y social del México contemporáneo.

**Palabras clave:** Poesía, Violencia, Carmen Nozal, María Rivera, Sara Uribe

#### Abstract

In this article I will address the representation of violence as the conformation of an aesthetic of resistance in contemporary Mexican literature. Specifically, I will analyze "Las moscas" by Carmen Nozal, "Los muertos" by María Rivera and *Antígona González* by Sara Uribe. I emphasize the symbolism of flies, performativity and activism, as well as the redefinition of the myth of Antigone, in the context of 21st century violence. This will allow us to reflect on the aspects of poetry embedded in the political and social sphere of contemporary Mexico.

**Key words:** Poetry, violence, Carmen Nozal, María Rivera, Sara Uribe

**Fuentes Humanísticas** > Año 37 > Número 71 > II Semestre > julio-diciembre 2025 > pp. 89-107 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 29-01-2025 > Fecha de aceptación 04-08-2025

glvergara@ucol.mx > Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1959-7305>

\* Universidad de Colima, México.

Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



se desprende la noción de un arte de denuncia que emparentamos con la idea que perseguimos en esta investigación. Manzano (2013) distingue entre la poesía militante y la que expresa la postura de los poetas ante los hechos violentos. Enfatiza, por ejemplo, que,

en los años sesenta algunos poetas escriben cuestionando la realidad social como es el caso de Juan Bañuelos, Eduardo Lizalde y Alí Chumacero, entre otros que participaron directa o indirectamente en el movimiento estudiantil del 68 (p. 16).

En lo que va del siglo XXI, resulta casi imposible no tocar el tema, pues

la violencia se ha convertido en una terrible realidad cotidiana que nos arrastra al temor constante y nos convierte en habitantes de un escenario amenazante en donde diariamente nos acecha la inseguridad (p. 16).

En las calles, los noticieros, eventos públicos y privados se repiten sin cesar hechos violentos. “Los medios de comunicación registran día con día la imagen de cuerpos decapitados y desmembrados, desaparecidos, levantados o secuestrados” (p. 16).

Partiendo de este punto, nos enfocamos en la representación de la violencia en tres poetas mexicanas contemporáneas: Carmen Nozal, María Rivera y Sara Uribe. Pero antes, podemos decir que el tema de la violencia en las poetas mexicanas nacidas en el siglo XX se puede ver en distintos ámbitos. La violencia y lo sagrado se puede analizar en textos de Concha Urquiza, Pita Amor y Dolores Castro. Violencia y erotismo encontramos en los poemas de Pita Amor y Griselda

Álvarez. Podemos hablar de una violencia existencial en Griselda y en Dolores Castro. La violencia y el género, o directamente la violencia en las mujeres, se encuentra representada en textos de Griselda Álvarez, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa, así como en un número significativo de poetas nacidas en la segunda mitad del siglo XX.

La violencia social está inscrita en versos de Griselda y Dolores cuando hablamos de la Guerra Cristera; en Rosario si nombramos el movimiento del 68, en su poema “Memorial de Tlatelolco”; en Dolores Castro y Carmen Nozal, si mencionamos Ayotzinapa; en Gloria Gervitz cuando hablamos de migración y guerra y, en Pura López, María Rivera, Elsa Cros y Sara Uribe—por nombrar a algunas—, si tocamos el tema de los desaparecidos o el crimen organizado en México. Así, la representación de la violencia es un péndulo que va de lo íntimo a lo público, de lo personal a lo colectivo, de lo sagrado a lo social.

En las últimas décadas del siglo XX y lo que va del XXI, la representación de la violencia que hacen las poetas mexicanas toca aristas del periodismo, se vuelve política, alcanza la militancia y se extrapola en una estética de la denuncia, el cuerpo y lo grotesco. Elsa Cros, por ejemplo, en su poemario *Insomnio*, nos muestra imágenes que revelan la podredumbre de los cuerpos y, a su vez, nos hace reflexionar en la descomposición social:

El horror se hacina en los rincones/ acecha a la vuelta de esos sueños/ que van y vienen/ como oleajes cargados de desechos/ formaciones lóbregas/ que flotan y se adhieren/ a la materia de la mente/

como a las fosas nasales/ un olor de vísceras regadas (2016, p. 7).

La violencia, en específico la ejercida contra las mujeres, ha generado un estallido en el arte literario, especialmente en la poesía. Gioconda Belli afirmó en entrevista con Adriana Pacheco que “el cuerpo todavía es una zona de guerra donde las mujeres tenemos que seguir luchando por ese respeto” (2024).

Con este contexto nos acercamos a tres poéticas de nuestro tiempo que enfatizan, critican y buscan salida, a partir del verso, de la violencia que inunda nuestra cultura y desborda los cánones estéticos, que empalma los gritos con los discursos contraoficiales, que buscan revertir el caos imperante en el orden establecido por el Estado e impuesto por el narcotráfico y el crimen organizado en México.

## El simbolismo de las moscas en Carmen Nozal<sup>1</sup>

Nuestro primer acercamiento a las poéticas de la violencia la ubicamos en Carmen

Nozal, autora de “Las moscas”,<sup>2</sup> poema escrito en 2014 y publicado en 2015 en la antología de Eusebio Ruvalcaba, *Los 43*. Nuestro primer acercamiento a las poéticas de la violencia la ubicamos en Carmen Nozal, autora de “Las moscas”, poema escrito en 2014 y publicado en 2015 en la antología de Eusebio Ruvalcaba, *Los 43*. A partir del simbolismo de los insectos nos guiaremos en nuestra interpretación de la realidad representada.

En principio, la imagen de las moscas nos hace pensar en la podredumbre. Dice Chevalier:

---

se han traducido al inglés, francés, portugués, alemán, bable, gallego, italiano, serbio, griego, y árabe. Obtuvo el Premio de Poesía UNAM 1991 por *Visiones de piedra*, el IV Premio Universitario de Poesía 1991 por *Vuelo-Pasarela-Lindo*, el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 1992 por *Vagaluz*, el Premio Nacional de Poesía Salvador Gallardo Dávalos 1993 por *Hacia los ecos del frío*. *El espejo de Luzbel* fue premiado por la Universidad Veracruzana, 1994. *En el reino de la luz y otros poemas* fue publicado en 1999 por el Ateneo Jovellanos, por recibir el accésit de dicho premio. *De la confesión nocturna* fue finalista en el Premio Mundial de Poesía Mística “Fernando Rielo” 2020. En 2023 publicó *Natural* y obtuvo el premio Najji Namaan, en Líbano, con el libro *En esta honda oscuridad*. En ese mismo año se publicaron dos antologías de su obra: *Sobre la tierra* y *Samsara*. Es autora del cortometraje para animación *Cuando Mister Cronos perdió el tiempo*, premiado por el IMCINE y de *Zona Cero: 286*, testimonial sobre el sismo del 19 de septiembre, premiado por DEMAC.

En 1992 recibió la Medalla al Mérito Académico por la UNAM y el Pakal de Oro por su trayectoria. En 2022 obtuvo el reconocimiento del Claustro Doctoral Honoris Causa, A.C. En 2023 le otorgaron la Pluma de Nueva York Poetry. Asimismo, en 2023 fue homenajeada por la Real Academia Internacional de Arte y Literatura RAIAL. En 2024 recibió el Premio de las Letras de Asturias. Fue incluida en la *Enciclopedia de Escritores Asturianos*.

<sup>2</sup> Todas las citas del poema fueron tomadas de la antología *A veces en la vida*, traducido al italiano como *A volte nella vita* por Emilio Coco, publicada en 2022.

<sup>1</sup> La poeta Carmen Nozal nació en Gijón, España, el 30 de noviembre de 1964 y radica en México desde 1986. Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM, y en la Escuela de Escritores de la SOGEM. Ha sido subdirectora de la revista *Péndulo* y promotora de difusión cultural en la Casa del Poeta “Ramón López Velarde”, en la Secretaría de Cultura Federal y en el Museo Nacional de Arte. Dirige el Encuentro de Poetas Iberoamericanos con sede en la Ciudad de México e imparte el Laboratorio de Poesía Hispanoamericana.

Ha colaborado en *A Duras Páginas*, *Astillas*, *El Cocodrilo Poeta*, *El Comercio*, *El Gráfico*, *El Sol de México*, *El Suplemento*, *Etcétera*, *Hidrocálido*, *Hojas de Sal*, *Hojas de Utopía*, *La Jornada*, *Péndulo*, *Pregonarte*, y *Viceversa*. Algunos de sus poemas

Zumbando, revoloteando, picando sin cesar, las moscas son seres insoportables. Se multiplican sobre la podredumbre y descomposición, transportan los peores gérmenes de enfermedades y desafían toda protección: simbolizan una incesante persecución (1986, p. 729).

También Asiain (2024), afirma que las moscas representan la corrupción y la muerte. Sin embargo, en el poema de Carmen Nozal las moscas se vuelven un símbolo de revelación. La verdad sobre los desaparecidos de Ayotzinapa, el 26 de septiembre de 2014, aflora gracias a ellas. Las moscas dan pistas, muestran el camino como si se tratara de un ritual. De hecho, la poeta las ubica, a través de una imagen, en la cultura prehispánica, haciendo un guiño a la verdad del contexto mexicano: "Ahí están, dicen las moscas, / abortas en su danza prehispánica" (Nozal, 2022, p. 102).

Yendo a la intertextualidad, podemos anotar que los aztecas diferenciaban la mosca que rondaba la suciedad (*cuitlazayolin*) de la mosca común llamada *zayolin*. Pero también reconocían las

moscas llamadas *míccazayolin*, verdes oscuras [luminosas como luciérnagas]; unos moscardones llamados *tzonauatzalton*, [que] son negros, andan por los caminos, tienen muy poca carne y otros que se conocen como *tetotoca* [que] entierran a los gusanos que hallan en el camino (Noguera, 1977, p. 129).

En el poema de Nozal, las moscas son como personas empecinadas: "Ahí están, insisten murmurando/ con un zumbido incesante" (Nozal, 2022, p. 102). Zumbido

que refiere la colectividad. Según Chevallier, las moscas implican, por ese murmullo, un contexto de solidaridad. "En el reino de los pequeños insectos alados, la unión hace la fuerza" (1986, p. 729); incluso apuntan al ámbito de lo sagrado al ser relacionadas, en el mundo griego, con Zeus y Apolo. En el *Poema de Gilgamesh* aparece de igual manera la referencia divina: "Los dioses percibieron el aroma, / olieron el dulce aroma, / los dioses se apiñaron/ como moscas en torno al sacrificio" (Asiain, 2024, p. 9). En Nozal, el ritmo poético oscila entre lo ritual celeste<sup>3</sup> de las moscas que se apiñan como dioses y el rito mortuorio con el canto de las plañideras:

Ahí están, apuntan las moscas como  
[plañideras:  
adentro del espanto de esa noche,  
adentro del monte arriba  
por el que algún día corrieron  
cuando eran niños (p. 102).

La imagen de las moscas "plañideras", como mujeres contratadas para llorar en los velorios, crea un ambiente que se une al miedo en el "espanto de la noche" y a la nostalgia de la niñez. Esa distancia temporal marca la ausencia, pero asimismo corta de tajo las ilusiones, los sueños, la esperanza.

Ahí están: los sueños torturados, los  
[pantalones rotos,  
un tenis, cuatro plumas, dos carcajadas,  
los vestidos desgarrados, una libreta.

<sup>3</sup> Si pensamos en las moscas como dioses que rondan en torno al sacrificio, del *Poema de Gilgamesh*, lo ritual celeste aparece entonces como el rito sagrado en el que los dioses levantarán el alma de los muertos.

Las novias que siguen esperando se  
[preguntan: ¿dónde están? (p. 102).

Las novias, que simbolizan en muchos sentidos la alegría y el triunfo de la vida, quedan aquí como una interrogante ante los desaparecidos de Ayotzinapa. Ellas esperan como las que aspiran al matrimonio, que según Chevalier, "simboliza el origen divino de la vida, [...] forma parte de los ritos de la sacralización de la vida" (1986, p. 700). Ellos no pueden responder puesto que no están, aunque eso digan las moscas "sobrevolando los huesos, el hedor penetrante de los días, / la esperanza mutilada, el silencio que gime como un viento desollado" (p. 102). Porque las moscas penetran todo, son como el agujijón más fuerte de los días sobre la tierra. Las moscas responden al pasado y al futuro que no están; son un recuerdo de lo que fueron los muertos, de su infancia, de igual forma que son lo que no serán frente a sus novias que preguntan.

Las moscas incisivas, guerreras, tienen el poder que les viene desde siempre. Son a la vez una amenaza y una terrible verdad:

Porque si no dejas ir a mi pueblo, he aquí yo enviaré sobre ti, sobre tus siervos, sobre tu pueblo y sobre tus casas toda clase de moscas; y las casas de los egipcios se llenarán de toda clase de moscas, y asimismo la tierra donde ellos estén (*Éxodo*, 8:21).

En este sentido, las moscas en el poema de Carmen Nozal reflejan también una carga intencional que condena al pueblo de México. La culpa que forma parte del misterio colectivo en donde todos somos responsables de las desapariciones for-

zadas. Una culpa que tiene que ver con la ética del sujeto desarticulado de su ámbito social, con la ética que en algún punto de la corresponsabilidad está fallando.

Pero el simbolismo de las moscas, en su verticalidad, deja ver lo tierno y lo podrido de los muertos "todos revueltos, abrazados, / con la juventud brillando bajo los párpados" (p. 102). Entonces, además de la imagen guerrera, las moscas representan la vigilia materna: "Ahí están, ¡vengan por ellos!, dicen las moscas/ unidas, haciendo guardia al amanecer" (p. 102). Todo se confunde en el enjambre. La imagen divina involucra acciones de los dioses y la vigilia materna se clava en el inframundo que delata el olor de lo podrido. Allí las moscas siguen su denuncia, pero el zumbido ahora se carga intencionalmente de amargura: "Ahí están, dicen inquietas, ambiguas, impotentes, / respirando el olor dulzón de la carne amarga" (p. 102). Tienen que pasar por la evidencia, antes de su transformación en la carne podrida.

El zumbido es murmullo y el murmullo es duelo, el empecinamiento del dolor. Solo esto puebla la superficie del misterio. Lo demás es un vacío que no podemos comprender entre la muerte y la resurrección. Pero finalmente vemos que algo ocurre con las moscas que generan otras nuevas moscas, las que han brotado de los cuerpos, que son ahora los cuerpos: "Ahí están, presentes, los cuerpos/ que brillan como pequeñas luciérnagas" (p. 104). Las moscas son ahora cuerpos luminosos; moscas verdes como luciérnagas, referidas en la cultura náhuatl. Estas moscas les dan luz a los muertos en el texto de Nozal; se transfiguran en nuevos guerreros, pues el zumbido es también el rumor de los muertos que cobran vi-

da. Los cuerpos son moscas nacidas de la compasión. Se confunden unas y otras: las que llegan, las que se apiñan como dioses y las que nacen en la carne podrida.

Ahí están, las moscas nacidas de la  
[compasión,  
las moscas de la misericordia.  
Ahí están, contando lo que pasó  
con sus alas turbias y su color azul (p. Ahí  
[están, contando lo que pasó  
con sus alas turbias y su color azul (p. 104).

Los muertos que vuelven a la vida son “árboles luminosos”, cósmicos que adquieren el carácter sagrado a partir de los ojos como objetos esquematizados a partir de la metonimia. La voz lírica describe sus ojos, “los más tiernos, los más transparentes/ojos por los que brotan los árboles luminosos”, relacionados en la historia literaria, con lo que Fray Bernardino de Sahagún dice de las moscas que nacen del árbol *axquáuitl*. Estas moscas ponen huevecillos de los cuales se hacía un ungüento medicinal (en Noguera, 1977, p. 143).

Pero esa imagen límpida se contrapone con la que aparece enseguida en el texto de Nozal, pues los rostros están “llenos de lodo”. Sólo el corazón y los ojos alcanzan la dimensión de lo sagrado. Esta paradoja es la que deja huella, la que enfatiza “sus pasos sobre esta oscura piel llamada patria” (p. 104). El cuerpo de los muertos se fragmenta en las estrategias retóricas para aludir en un ámbito de ternura a la otra fragmentación que sufren los muertos. “Ahí están, sus lenguas bebables, sus labios agrietados, / sus cálidas gargantas, su afónica oración” (p. 104).

Los muertos también son una manifestación de la madre doliente. Dicen que no hay dolor más fuerte que el de un hijo

muerto, más, si está desaparecido, si la idea de muerte es incierta, si es un adiós inconcluso. Esto se amplifica cuando aparece el simbolismo de la bendición materna. Es decir, no es un hijo que ande en el camino del mal, como ocurre en el cuento de Rulfo “No oyes ladrar los perros”. Es un hijo bendecido. “Ahí están, las frentes inclinadas, bendecidas por sus madres/ antes de salir de casa” (p. 104).

La ausencia, sin embargo, se empareja con la muerte. La voz denuncia que están ahí, “calcinados, molidos, dispersados” (p. 104). Hay un estrangulamiento de la esperanza que se evidencia con la reduplicación al final de los versos, pues los que “no volvieron” están de algún modo “aguardando, aguardando”. Están como si fueran los muertos amorosos, igual ocurre en el poema de Jaime Sabines “En los ojos amorosos de los muertos”, que establece un parangón entre los ojos ensimismados de los amantes y los ojos de los muertos.

Así los muertos representados en Nozal “están, dispuestos, extenuados, / con relojes de arena y voces invencibles/ Ahí están, con la mirada profunda/ y las pestañas llenas de polvo y aves” (p. 104). Están como si en cualquier rato el encantamiento pudiera terminar. Pero no, todo es una terrible apariencia esperanzadora. Como si las moscas, además de la verdad violenta, develaran otra verdad, la inmortalidad de los fallecidos. Dice Luciano de Samosata: “el alma de las moscas es inmortal, y [...] si ella se aleja de su cuerpo por algunos instantes, regresa poco después, lo reconoce, lo reanima y lo hace reemprender el vuelo (en Asiain, 2024, p. 17). Pero los cuerpos están ausentes, fragmentados, confundidos, revueltos en el anonimato:



dolientes y las moscas. Porque el adverbio demostrativo “ahí” aparentemente concreto, devela solo parte del misterio. A pesar de todo el simbolismo de las moscas, ese lugar no tiene nombre, puede ser cualquier parte. Así, lo revelado se vuelve una verdad arquetípica de lo que se nombra, pero no se encuentra, de lo que puede actualizarse en cualquier contexto en donde la violencia se tiñe con los actos de la desaparición forzada. Con esto, podemos concluir que en el poema de Nozal los desaparecidos se nombran en su vacío, en la ausencia, se hacen visibles en la conciencia que, como el rumor de las moscas, no permite el olvido.

### La militancia poética de María Rivera<sup>4</sup>

La segunda poética de la violencia que anotamos en nuestra investigación tiene que ver con la militancia y se inserta en el orden público y político que alcanza el arte. Nos referimos al poema “Los muertos”, de María Rivera.

Lo que va del siglo XXI se ha convertido en un grito poético contra la violencia en México. Ante el empoderamiento del crimen organizado, la inacción y debilitamiento de la estructura gubernamental, así como los consecuentes homicidios, feminicidios, desapariciones, levantones, es-

tafas, secuestros, cobro de piso, etcétera, la poesía mexicana se ha volcado hacia la militancia política y las mujeres poetas han desempeñado un rol significativo y determinante en ello. Desde 2010 las plazas tomadas, los mítines llevados a cabo, se convirtieron en el espacio performativo de la poesía.

Uno de los poetas que dejó huella de su duelo ante la muerte de su hijo fue Javier Sicilia. En el marco de los acontecimientos, María Rivera escribió el poema “Los muertos” en 2010, mismo que fue leído en el zócalo de la Ciudad de México, el 6 de abril de 2011, durante el mitin de la Primera Marcha Nacional del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. “Los muertos”, cuyo registro performativo se difundió a través de las redes sociales, se convirtió en el emblema del movimiento, siendo citado por el mismo Sicilia ante el Poder Legislativo, el 28 de julio de 2011, y enviado al papa Benedicto XVI, a nombre del movimiento, en marzo de 2012, durante su visita a México. En entrevista con Jacobo Dayán, la poeta afirma:

Escribí el poema *Los muertos* en el año 2010, tras la matanza de los 72 migrantes en Tamaulipas. En realidad, yo estaba trabajando, digamos, en un libro entre la asociación entre poesía y política. Y, bueno, pues era también el año del Bicentenario y estaba yo en estado de absoluta desesperación por lo que ocurría en México. Me parecía, además, que estaba [sic] completamente criminalizadas las víctimas y que no había en el espacio público un discurso capaz de desmontar la propaganda oficial... sobra decir que la poesía muchísimo menos... (s.f.)

<sup>4</sup> Nació en la Ciudad de México, el 1 de junio de 1971. Poeta, ensayista, y promotora cultural, obtuvo el Premio de Poesía Joven Elías Nandino en 2000 con el poemario *Traslación de dominios* y el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2005 con *Hay batallas*. Ha sido becaria del Centro Mexicano de Escritores, del Programa Jóvenes Creadores del FONCA. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.



que inunda las calles de México. En los versos de María Rivera se transfieren los sentimientos a los dolientes, quienes en gran medida son también los muertos: "Allá vienen/ los muertos tan solitos, tan mudos, tan nuestros, / engarzados bajo el cielo enorme del Anáhuac" (p. 3). Bajo el espacio infinito y el esplendoroso pasado se enfrentan los muertos al horror que alcanza el oxímoron como evidencia de lo inconcebible: "caminan, / se arrastran, / con su cuenco de horror entre las manos, / su espeluznante ternura" (p. 4).

Con esto se da un tiempo vertical que condena a los muertos, que los confina a la tierra, sin esperanza de alcanzar un hálito sagrado, porque a lo más que se llega es a la solidaridad.

La comunidad imaginada en procesión, es una nación de víctimas. Las imágenes nos remiten a las de la derrota de Tenochtitlán, en versión de León Portilla en su *Visión de los vencidos*, representan su emocionalidad patriótica con un canto luctuoso que, aunque impotente, articula un llamado a la hermandad en el dolor (Domínguez, 2017, p. 85).

Y en esa procesión de la derrota nos damos cuenta de que todo es podredumbre, todo lo que hay en los cuatro puntos cardinales de México está podrido debido a la violencia. Como un río crecido llegan las imágenes empecinadas ante el hallazgo grotesco que inunda los espacios.

Se llaman  
los muertos que encontraron en una fosa  
[en Taxco,  
los muertos que encontraron en parajes  
[alejados de Chihuahua,  
los muertos que encontraron esparcidos

[en parcelas de cultivo,  
los muertos que encontraron tirados en  
[la Marquesa,  
los muertos que encontraron colgando  
[de los puentes,  
los muertos que encontraron sin cabeza  
[en terrenos ejidales,  
los muertos que encontraron a la orilla de  
[la carretera,  
los muertos que encontraron en coches  
[abandonados,  
los muertos que encontraron en San  
[Fernando (p. 4).

Las prácticas del horror sin límite son denunciadas también, cuando se dice: "los sin número que destazaron y aún no encuentran, / las piernas, los brazos, las cabezas, los fémures de muertos/ disueltos en tambos" (p. 4). Con este tono, Rivera representa y esquematiza la violencia provocada por el narcotráfico, por el crimen organizado. Con esto critica y levanta el reclamo social sobre los cadáveres encontrados, los nombrados, para hacerlos visibles. Y una estrategia que surte efecto aquí, al igual que en el poema de Nozal visto arriba, es la dimensión estética de la ternura enmarcada en el cuadro familiar de los que esperan:

se llaman  
los muertos a los que madres no se  
[cansan de esperar  
los muertos a los que hijos no se cansan  
[de esperar,  
los muertos a los que esposas no se  
[cansan de esperar (p. 4).

Así la voz testimonial, aunque confinada al grito colectivo, encuentra la fuerza de su estilo en la representación de lo más frágil, a través del diminutivo, propio del

uso lingüístico de los mexicanos: “Se llaman/ chambrita tejida en el cajón del alma, / camiseta de tres meses, / la foto de la sonrisa chimuela, / se llaman mami-ta, / papito, / se llaman/ pataditas/ en el vientre/ y el primer llanto” (p. 4). Los muertos colorean todo: los parientes, los hijos, las acciones. Son muchedumbre, anonimato incluso cuando tienen nombre y edad: “se llaman cuatro hijos, / Petronia (2), Zacarías (3), Sabas (5), Glenda (6)” (p. 4). Son manifestación del deseo trunco, de las ilusiones sepultadas, de la necesidad económica: “se llaman ganas/ de construir una casa, / echar tabique, / darle de comer a mis hijos, / se llaman dos dólares por limpiar frijoles” (p. 5).

En el delirio causado por la violencia, la soledad, la pobreza y el hambre, todo se fragmenta, también la palabra. Para nombrar se apunta casi con el dedo en el performance, el nombre, la edad y las acciones por separado. Es el inventario de la muerte “entre matorrales, / amordazados, / en jardines de ranchos/ maniatados, / desvaneciéndose/ en parajes olvidados, / desintegrándose muda, / calladamente” (p. 5). Así, hasta la saciedad, son secreto de sicarios, de policías. Y en la gradación del dolor, los muertos se vuelven llanto y vergüenza. Las mujeres son señaladas como prueba de lo vulnerable: “Se llaman “María, Petra, Juana, Carolina” (p. 6), todas silenciadas por la violencia, heridas, atadas, “calcinados sus cuerpos, / sus huesos pulidos por la arena del desierto” (p. 6). Y los muertos, las muertas, son finalmente carne, “se llaman carne” (p. 6).

En el poema “Los muertos” lo indeterminado sale a flote para indicar el anonimato, pero también el dolor de los pa-

rientes como prolongación de la ausencia: “Allá/ sin flores, / sin losas, / sin edad, / sin nombre, /sin llanto”. Los espacios se multiplican, pero son a la vez el mismo, como si el símbolo se anulara en el empecinamiento y solo quedara “la fuerza simbólica necesaria para lidiar con la muerte” (Domínguez, 2017, p. 81)

En el acto performativo, la expresión anafórica “se llama” va delineando la semejanza que se establece entre un lugar y otro, desafortunadamente, gracias a la violencia. Así Temixco, Santa Ana, Mazatepec, Juárez, Puente de Ixtla, San Fernando, Tlaltizapán, Samalayuca, el Capulín, Reynosa, Nuevo Laredo, Guadalupe, Lomas de Poleo, son muchos, pero a la vez insuficientes lugares para nombrar la desbordada violencia en México.

“Los muertos” es un texto que ha mostrado su eficacia en el performance, en el espacio público. La palabra leída a grito abierto inunda las plazas, denuncia y alivia, es como lo dice Héctor Domínguez: un “lamento, elegía, canto luctuoso y pronunciamiento moral [...] un muro democrático de las emociones colectivas” (2017, p. 81), que ha encontrado su espacio tanto en la vía pública como en las redes sociales para mostrar el hartazgo de la violencia.

La verdad poética es la voz colectiva que se pronuncia por una moralidad en respuesta al derramamiento de sangre, la diseminación de una cultura de la crueldad y la incidencia de las desapariciones (p. 87).

Poesía indignada, le llama Domínguez, política, urgida contra la violencia; poesía como “tropo de la democracia [que]

convierte al verso en acuerdo colectivo” (p. 88). Así, “Los muertos” de María Rivera, junto a la militancia de Javier Sicilia, marca el inicio de una poesía de resistencia militante y performativa, diferente a la poesía de resistencia militante previa; esta es una poesía que convoca a los transeúntes, a la muchedumbre de la vía pública y de las redes sociales. En este sentido, Rivera inaugura una poética política y contestataria que emana como grito abierto del mitin, del manifiesto, que reclama ante las instituciones y los individuos una vuelta al orden y a la moral.

### Sara Uribe<sup>6</sup> y la resignificación del mito

La tercera poética que abordamos en este recorrido de la violencia en la poesía mexicana contemporánea corresponde a Sara Uribe y tomamos como fuente para citarla, la publicación de Sur Ediciones, de 2012. En esta, *Antígona González* nos refiere a la tragedia de Sófocles, quien a su vez adaptó la historia a su tiempo contextual a partir del fundamento mítico

de la Grecia Antigua. En la obra clásica, Antígona infringe la ley impuesta por el rey Creonte al dar sepultura a su hermano Polínices, señalado como traidor. Cuando Creonte se entera del desafío, las fuerzas del Estado capturan y entierran viva a Antígona.

Como en la tragedia griega, en *Antígona González* aparecen distintas voces, a manera del coro que describe, que advierte, que juzga. Al igual que en Sófocles, en el texto poliédrico de Uribe se permea el rompimiento del orden y los derechos civiles; la poeta establece una similitud intencionada entre la tragedia griega y la del México contemporáneo. Antígona González es defensora de los derechos humanos, quiere dar sepultura digna a los muertos desaparecidos, da voz a los familiares de las víctimas. Tanto en la Grecia de Sófocles como en el México de Sara Uribe se ve una lucha por la restauración de la justicia. También la mujer vive al margen de los asuntos políticos y es quien se atreve a romper el orden impuesto por el Estado en ambas obras.

En este sentido, la intertextualidad con la tragedia de Sófocles enriquece la visión de una realidad propia, cuando la adaptación de Uribe irrumpe la estructura discursiva del poema dramático con otros géneros de la memoria: el testimonio, la nota periodística, la oralidad, la crítica literaria, social y política, así como las lecturas anotadas de la voz autoral que se unen a la función del coro propio de la tragedia clásica y también refiere Uribe en las notas finales.

En este pastiche de la injusticia y la corrupción, sobresale como un iceberg la imagen de una sociedad vulnerable tanto en su estructura como en su tejido

<sup>6</sup> Nació en Querétaro, el 13 de enero de 1978. Es licenciada en filosofía por el Instituto de Estudios Superiores de Tamaulipas y maestra y doctoranda en letras modernas por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Obtuvo el Premio de Literatura del Noreste Carmen Alardín 2004, el Premio Nacional de Poesía Clemente López Trujillo dentro de la Bienal de Literatura de Yucatán 2004-2005, y el Premio Nacional de Poesía Tijuana 2005. Ha publicado: *Lo que no imaginas* (2005); *Palabras más palabras menos* (2006); *Nunca quise detener el tiempo* (2008); *Goliat* (2009); *Magnitud* –coautoría con Marco Antonio Huerta– (2012); *Antígona González* (2012), *Siam* (2012), *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017), *Un montón de escritura para nada* (2019) y antología *Tsunami* (2018).

social. Es una sociedad representada por Antígona González, no sólo por su primer nombre como rasgo mítico y arquetípico, sino por el apelativo que engloba a todos los mexicanos, en tanto que es uno de los más comunes en el país. González ocupa el quinto lugar entre los apellidos actuales en México. Además, significa lucha, contienda, en la onomástica hispánica, lo que catapulta su simbolismo en el contexto del poema.

Por encomienda de Sandra Muñoz, Sara Uribe emprendió la escritura de *Antígona González* partiendo de tres ideas, que ella misma explica a Karen Villeda en 2017: retomar el mito de Antígona en el escenario de la guerra en Tamaulipas, la historia de Isabel Miranda de Wallace, y de los familiares de las víctimas de desaparición forzada. Con esto, Uribe emprende una investigación documental, hemerográfica y etnográfica sobre la cual monta los aspectos performativos y metafóricos de su obra. Ella misma refiere que no atendió exactamente las tres encomiendas, pero acudió a la lectura de testimonios de las víctimas y sus familiares en la prensa, y su búsqueda denota una exhaustiva revisión de textos relacionados con el mito griego y la figura de Antígona en la literatura. Además, en la construcción coral del poema también llegan voces, rumores, acusaciones, miedos de la oralidad cotidiana. Se apropia de todo, también del dolor, podríamos responder cuando en el epígrafe de Cristina Rivera Garza se pregunta la poeta: "¿De qué se apropia el que se apropia?" (p. 9). ¿Del dolor ajeno?, ¿del grito colectivo?, ¿del miedo común?

El libro de Uribe abre con el poema "Instrucciones para contar muertos". Pa-

rece una aberración el hecho de hacer un manual, es decir seguir instrucciones para enfrentarse al dolor; es como burocratizar a la muerte. Pero esto permite ponerle distancia a la tragedia, despersonalizar lo propio y hacer propio lo que sufren todos. De hecho, en las instrucciones surge la dimensión estética que abre la empatía con el lector. La voz lírica prioriza la memoria, el nombre para hacer visibles a los muertos: "*Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas*" (p. 13).

Las instrucciones uno y tres aparecen en cursivas como si otra voz viniera a decir lo que no debemos dejar de lado, las consideraciones que nos llevarán a conjeturas mayores. Por eso hay que contarlos a todos, revisar holísticamente la desgracia: "*Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías*" (p. 13).

La otra dimensión o la otra voz, la de Antígona González, se representa en los versos que muestran tareas "menores" pero que conducen al hallazgo: revisar la prensa, buscarlos a todos, reconocer, confirmar el propósito: "Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos" (p. 13) y, finalmente reconocerse y asumir su tarea: "Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano" (p. 13).

Con la carga intencional del nombre de la mujer representada, como veíamos arriba, podemos comprender la fuerza en la palabra, en la voz de Antígona González como la justiciera que busca a su hermano muerto. A su hermano Tadeo, que también refiere un ambiente de lucha entanto que significa "hombre valiente" en

arameo. En el contexto bíblico lo identificamos con San Judas Tadeo, uno de los apóstoles, fiel a Jesús, que fue martirizado y a quien le cortaron la cabeza.

Es un santo que se considera patrón de las causas imposibles y desesperadas. De hecho, en el poema de Uribe, se explica por qué le pusieron el nombre de Tadeo al personaje:

Mamá le puso ese nombre porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño. Las rezó y lo bautizó en su honor para que siempre lo alumbrara la esperanza de los desesperados. Para que al más pequeño de sus hijos nunca se le olvidara que desde su nacimiento había vencido la adversidad (p. 33).

Pero, así como aparecen los nombres míticos que cobijan a los sin nombre, en la obra de Uribe surgen voces anónimas que van dejando su testimonio o que son víctimas de la violencia. Entre los nombres, resalta el de quien hace la encomienda, la que quiere saber, la otra Antígona que pregunta tras bambalinas: "Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío" (p. 14). Luego de la presentación de Sandra Muñoz, vienen los cuestionamientos y la multiplicidad de estas Antígonas que se regarán por todo el texto, como las voces de las mujeres que reclaman. En estas se incluye a Antígona González y a la voz autoral:

: ¿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 (p. 15).

Y casi al final del poema, se hace palpable lo evidente: Sandra Muñoz y Sara Uribe comparten el espacio simbólico de Antígona González: "Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí" (p. 97). El destino ha puesto en escena a estas Antígonas que buscan, que se rebelan ante el orden establecido para hacer justicia, aunque saben que, al hacerlo, ellas mismas peligran:

: *Por aquí también a usted la matan si entierra a sus muertos. Los caminos llenos de muertos dan más miedo ¿no?*

: *Llenos de muertos.*

: *Los caminos.*

: *Por aquí también.*

: *Si entierra a sus muertos.*

: *Dan más miedo ¿no?* (p. 49).

Las que denuncian dejan sus nombres, los aglutinan en el de Antígona que se vuelve un símbolo de la multitud, y en cierta forma del anonimato, para hacer visibles a los desaparecidos, los muertos, los torturados. Dar nombre, identificar, hacer justicia a la muerte anónima, a la indigna que ocurre en la fosa común, en el descuartizamiento. En la cultura popular de la costa michoacana, en México, hay un cuento conocido como "El cuerpo sin cabeza" que corresponde a un hombre que mientras es condenado por el Estado, el pueblo busca el momento de juntar su cabeza con el cuerpo exhibido en la vía pública

por los soldados, para quitarlo de la pena eterna. Este cuento nos ubica en la tradición de los ritos mortuorios y nos acerca a la pretensión de dar digna sepultura al cadáver, más allá de las causas de su descuartizamiento.

En el texto de Uribe, Tadeo representa a todos ellos. A Antígona González le llegan los rumores casi inentendibles pero sospechosos, y cuando es informada de que su hermano no aparece, inicia su deambular. "No querían decirme nada. / Tadeo no aparece. No querían decirme nada" (p. 16). La noticia se esparce, lo que todos saben de Tadeo se riega entre los dolientes:

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? Te estamos diciendo que Tadeo no aparece. Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien (p. 16).

Las voces que se duelen, las que acusan, las que no se resignan, se multiplican. La vida entonces recae en el simbolismo del vaso roto que se quiebra y ya no hay manera de recomponer. Eso mismo pasa con el discurso escrito de cambiantes tipografías, como en un intento de alcanzar lo dicho: cursivas, no cursivas, dos puntos al inicio de interrogantes y explicaciones. La página en blanco se ha poblado de versos cortos, frases de otros, párrafos narrativos que irrumpen el ritmo lírico. Nada alcanza para representar la tragedia, para buscar a Tadeo que son todos, que es Polínicos. Uribe lo dice en una voz alterna, crítica, autoral: "*La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica –en donde Polínicos es identificado con los marginados y desapa-*

*recidos*" (p. 21). Y más abajo lo enfatiza: "en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo" (p. 21). Pero al lado del valor de Antígona González y Tadeo, el miedo es más grande en ese mundo taladrado por el crimen en donde aparece el coro, todas las voces, como enjambre doloroso:

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. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible (p. 23).

El miedo paraliza, calla, hace que brote el silencio ante el crimen. El miedo enceguece, rasga, desmiente, reprueba, hace invisible. Pero ante el miedo no falta quien se atreve, quien levanta la voz para delatar, para decir lo que no hace por miedo, como lo vemos en la voz de Antígona González:

Ellos insisten en que estás vivo porque los enceguece el miedo. Ellos repiten y repiten que vas aparecer cualquier día de éstos, pero cuando callan los rasga el miedo. Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer, pero los desmiente su propio miedo. Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo (p. 24).

La voz de Antígona se mezcla con las no-

tas de prensa fechadas en el texto, con la voz colectiva de quienes buscan y no encuentran, con la voz autoral que deja ver las lecturas de la poeta, incluida la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, quien delata la dictadura militar argentina. Porque *Antígona González* es reclamo histórico, rezo “para tener un sitio a dónde ir a llorar” (p. 28); es un sueño que recorre el cronotopo desde Tebas hasta México, una pesadilla como la de un 26 de enero en Nuevo León, en Tamaulipas, en Zacatecas; un 15 de febrero en Amealco, Querétaro; un día cualquiera en cualquier parte del mundo en donde haya fosas comunes y tiros de gracia. *Antígona González* es también pastiche, como dice la voz lírica sobre *Antígona Furiosa*. Es la evidencia de que los Tadeos de México están enterrados vivos como Antígona: “*Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra*” (p. 36).

*Antígona González* es también nostalgia, recuerdo del río y de Tadeo bañándose en la inocencia de la infancia. Es lo que queda del sueño de esas aguas que se vuelven un hilito de esperanza para no quedar como piedra, como estatua, para no claudicar en esta guerra en la que la felicidad ha cambiado el rostro, pues la voz lírica dice: “Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas, hermanito, sería que mañana me llamaran para decirme que tu cuerpo apareció” (p. 47). Los días pasan; todo pasa y no en esta distensión del horror y el miedo. Los que hablan desde la tragedia siguen invisibles: “Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro. No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido” (p. 63). Los meses se nombran para dejar testimonio de la ausencia, de la muerte, del cuer-

po, de los cuerpos de Polinices, de Tadeo, de todos los cuerpos que se están pudriendo a las puertas del Estado, de San Fernando, lugar que lleva el nombre del santo a quien se le conoce como luchador por la fe, la paz y la justicia. Todas las Antígonas llegan a San Fernando buscando al hermano, al padre, al marido, al hijo, a los 72 migrantes de agosto de 2010, a los no encontrados en los años enjutos del siglo XXI. Todas buscan, pero encuentran el limbo en donde no acaba el infortunio, el dolor, la sed. En donde no cesan las preguntas: “¿DÓNDE ESTÁ EL CADÁVER?”, “¿QUIÉN ERA?”, “¿FUE ABANDONADO?”, “¿ESTABA EL CUERPO DESNUDO O VESTIDO PARA UN VIAJE?”...

En este limbo que mezcla la voz coral de la tragedia griega con la invocación de la fe católica, *Antígona González* toca fondo al darse cuenta de que también está invisibilizada, muerta, de que está desapareciendo como todos:

Yo también estoy desapareciendo,  
[Tadeo.

Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos  
[de los nuestros.  
Todos aquí iremos desapareciendo si  
[nadie nos busca, si nadie nos nombra.  
Todos aquí iremos desapareciendo si nos  
[quedamos inermes sólo viéndonos entre  
[nosotros, viendo cómo desaparecemos  
[uno a uno (p. 95).

Pero aún en el desánimo, con la dimensión crítica de la conciencia, en los últimos versos *Antígona* retoma el impulso para decir: [*Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.*] (p. 99). Así, el mito resignificado cierra su círculo para marcar el inicio del

desafío que va más allá de la búsqueda, cuando se dispone a levantar el cadáver de Tadeo, de todos los Tadeos del México que sueña, que vive esta profunda pesadilla de los mil infiernos.

## Palabras finales

En las tres poéticas que hemos abordado en nuestra investigación destaca la resistencia. El verso es arma de combate contra la violencia, desde el campo literario. Las obras de Carmen Nozal, María Rivera y Sara Uribe son una muestra de lo que ocurre en la poesía mexicana, pues la representación que hacen de la violencia alcanza la militancia y se extrapola en una estética performativa de la denuncia, el cuerpo y lo grotesco. En sus obras se denuncia la violencia física, cultural, simbólica en la migración, el crimen organizado; la violencia familiar, social, de género; la violencia en los desaparecidos, los feminicidios, en los procesos de justicia.

Para alcanzar esos registros se valen de la política, del periodismo. Así, la poesía encuentra su sitio en los mítines, en los movimientos sociales, en las asociaciones civiles. La poesía se vuelve testimonio de Ayotzinapa, de Anáhuac, de San Fernando, de todo México. La poesía es ahora una convocatoria abierta para irrumpir todos los espacios, para llenar la vía pública con el verso en resistencia. Es una provocación de Carmen Nozal, María Rivera, Sara Uribe, Cristina Rivera Garza, Maricela Guerrero, Verónica González Arredondo, Aleida Belem Salazar, Rocío Cerón, Susana Chávez y muchas voces más que claman, que invocan, que increpan, que piden justicia desde la metáfora de la violencia.

## Referencias

- Asiain, A. (comp.) (2024). *Libro de las moscas*. Interzona Editora. <https://interzonaeditora.com/admin/files/libros/556/ASIAINellibrodelasmoscasmuestra.pdf>
- Belli, G. (2024). Episodio 510. *Hablemos escritoras*. Adriana Pacheco (productora). 4 de noviembre de 2024. <https://www.hablemosescritoras.com/posts/1279>
- Carmona Suárez, Mayra. (1999). Violencia y sociedad. *Adolescencia y Salud*, 1(1), 14-17. [https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1409-41851999000100004](https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-41851999000100004)
- Castellanos, R. (1995). *Poesía no eres tú*. Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
- Cros, E. (2016). *Insomnio*. Editorial Era.
- Real Academia Española. (2024). Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/>
- Domínguez, H. (2017/2017). Poesía de la calle: activismo poético contra la violencia en México. *Tintas*. Quaderni di letterature iberi-che e iberoamericane, 7, 79-91. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/9374/8861/27886>
- Santa Biblia* Reina Valera 1960 (2021). *Éxodo*. Penguin Random House.
- Manzano, M. (2013). La palabra adolorida. Apuntes sobre poesía y violencia en los últimos tiempos. En Manzano, Cuenca y Alarcón (coord.), *Literatura y violencia* (pp. 13-28). Universidad Autónoma de Guerrero. <http://humanidades.uagro.mx/inicio/images/Literatura%20y%20Violencia%20-%20MASMA.pdf>

- Noguera, E. (1977). Representación de invertebrados en culturas prehispánicas. *Anales de Antropología*, 14(1), 127-153. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/37591>
- Nozal, C. (2022). *A veces en la vida/A volte nella vita*, (tr. Emilio Coco). Raffaelli Editore.
- Peña, W. (2009). La violencia simbólica como reproducción biopolítica del poder. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 9(2), 62-75. <http://www.sciebo.org.co/pdf/r1b/v9n2/v9n2a05.pdf>
- Rivera, M. (s.f.). Entrevista con Jacobo Dayán. *Por la Dignidad Humana*. Un podcast de la Cátedra Nelson Mandela. UNAM. <https://cultura.unam.mx/podcast/por-la-dignidad-humana-2-poema-los-muertos/>
- Rivera, M. (2022). Los muertos. *Buenos Aires Poetry*. <https://buenosairespoetry.com/2022/11/28/los-muertos-maria-rivera/>
- Rivera, M. (2015). *Letras mexicanas en voz de sus autores*. UNAM. <https://descargacultura.unam.mx/en-voz-de-maria-rivera-5030650>
- Ruvalcaba, E. (2015). *Los 43*. Los bastardos de la uva.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Sur Ediciones <https://poesiamexa.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/06/antc3adgona-gonzc3a1lez.pdf>
- Vélez B., E. (2018). Simbolismo de los insectos. *Bol. Sociedad Mexicana Entomológica* 4(2), 39-42. 39-42.
- Villeda, K. (16 de febrero de 2017). *¿Me ayudarás a levantar el cadáver?* Diálogo con Sara Uribe. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/me-ayudaras-a-levantar-el-cadaver-dialogo-con-sara-uribe/>

