

# Documentar la realidad

Cruce de géneros  
y fronteras  
en América Latina

editado por  
Oswaldo Estrada y Laura Alicino



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 41

e-ISSN 2610-9360 ISSN 2610-8844



Documentar la realidad

## **Biblioteca di *Rassegna iberistica***

Serie diretta da  
Enric Bou

41



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Biblioteca di *Rassegna iberistica*

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## **Direzione e redazione**

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia  
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,  
30123 Venezia, Italia  
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360  
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

# **Documentar la realidad**

## Cruce de géneros y fronteras en América Latina

editado por  
Oswaldo Estrada y Laura Alicino

Venezia  
**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press  
2025

Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

© 2025 Oswaldo Estrada y Laura Alicino per il testo | for the text

© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma. Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published in this volume has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia  
<https://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione luglio 2025 | 1st edition July 2025

ISBN 978-88-6969-925-2 [ebook]

Funded by the European Union under the Marie Skłodowska-Curie Action Grant Agreement n. 101061978. Views and opinions expressed are however those of the authors only and do not necessarily reflect those of the European Union or of the granting authority. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina / Oswaldo Estrada y Laura Alicino (eds) — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — viii + 310 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 41). — ISBN 978-88-6969-925-2

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-925-2/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-925-2>

## **Documentar la realidad**

Cruce de géneros y fronteras en América Latina

editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

## **Abstract**

In the context of the 'documentary turn' that has influenced various artistic disciplines since the late twentieth century, this book presents novel insights into the application of the documentary approach in contemporary narrative, poetry, theater, and film. The essays contained in this volume investigate the diverse methodologies employed by contemporary Latin American art in its engagement with reality and the archive, memory and its manifold representations. These essays further propose an updated concept of community that functions as a form of resistance to capitalist individualism, extending beyond the geographical confines of the American continent.

**Keywords** Documentary turn. Latin American documentary writing. Latin American contemporary literatures. Latin American contemporary film. Latin American contemporary theater.



## **Documentar la realidad**

Cruce de géneros y fronteras en América Latina

editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Índice

## **Introducción**

**Documentar la realidad entre géneros y fronteras**

Laura Alicino, Oswaldo Estrada

3

## **Exordio**

**Los archivos de la respiración: afecto, escritura y desahogo**

Cristina Rivera Garza

19

**Poéticas de la documentalidad en el siglo XXI en español:  
las teorías de Cristina Rivera Garza y Agustín Fernández Mallo  
en diálogo**

Roberto Cruz Arzabal

31

**Documentalidad, virtualidad y memorias del dolor  
en *La imaginación pública* de Cristina Rivera Garza**

Laura Alicino

53

**Testimonio y mediación en la literatura mexicana  
de ficción documental: *Silencio*, de Clyo Mendoza**

María Ema Llorente

73

**La hospitalidad horizontal y el refugiado interno asiático  
en el México de *Jamás, nadie* de Beatriz Rivas  
y *Mudas las garzas* de Selfa A. Chew**

Ignacio López Calvo

93

**¿Real o verdadero? El teatro documental  
de las *Lagartijas Tiradas al Sol***

Paulina Sabugal Paz

111

**Teatro documental Latinx**

Debra Castillo

131

<b>La poesía como documento en Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón</b> Carlos Vázquez Cruz	149
<b>Interludio</b> <b>Reescribir y poetizar el archivo</b> Jacqueline Goldberg	169
<b>En los umbrales del daño: la «poesía documental» de Jacqueline Goldberg</b> Flavio Fiorani	177
<b>Destaponar la selva del Darién: imaginarios literarios de una región-proyecto</b> Simone Ferrari	197
<b>Archivo, documento y memoria: la poesía documental en el Perú del siglo XXI</b> Carlos Villacorta	221
<b>Gabriela Wiener y Rocío Quillahuaman: racismo sistémico y orgullo ‘marrón’ en España</b> Oswaldo Estrada	241
<b>Docufigurar de escritor o el auge de los documentales literarios: los 327 cuadernos de Ricardo Piglia</b> Ana Gallego Cuiñas	261
<b>Hacia una estética autónoma de la documentación</b> Ignacio Sánchez Prado	275
<b>Testimonio documental</b> <b>El documental <i>Aguilas</i>: historia de una génesis</b> Maite Zubiaurre	289
<b>Epílogo</b> <b>Sin ficción: veinte notas sobre escritura documental</b> Jorge Volpi	303

**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras  
en América Latina



**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
a cura di Oswaldo Estrada, Laura Alicino

# Introducción

## Documentar la realidad entre géneros y fronteras

Laura Alicino  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Oswaldo Estrada  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

La cultura puede documentar e iniciar una torre que se levante, de protesta. La cultura es siempre la salvación. Habrá autores que prefieran quedarse en su torre de marfil escribiendo sus libros o poemas a su tía. Pero en América Latina es imposible quedarse al margen, porque la realidad te saca a la calle. No es posible permanecer ajeno.

(Elena Poniatowska 2016)

Imposible pensar en la narrativa latinoamericana sin su estrecha relación con el archivo y el documento. Como bien observa Roberto González Echevarría en *Myth and Archive* (1990), los primeros esbozos literarios del continente americano nacen del documento legal, de las crónicas de la conquista y de las relaciones e historias que tratan de dar cuenta de una realidad inédita (3-20). Los cronistas de Indias trabajan con un archivo físico y simbólico, escriben documentos legales, probanzas de méritos que superan los límites de la documentación a secas para convertirse en *algo más*: sugerente, sutil, literario. A partir de entonces, el documento ingresa en la literatura para dar cuenta de una realidad, para probar hechos, verificar, contestar, reclamar, o para entender el pasado siempre con miras al futuro, como observamos no solo en los textos coloniales sino también en aquellos producidos a lo largo del siglo

XIX. Esta tendencia de trabajar con la historia y el documento está muy presente desde la primera novela histórica *Xicontenatl* (1826), publicada en Philadelphia, o desde el primer cuento latinoamericano, “El Matadero”, escrito por Esteban Echeverría entre 1838 y 1841, hasta las llamadas ‘nuevas novelas históricas’ producidas a finales del siglo XX, a propósito del Quinto Centenario del mal llamado ‘descubrimiento’ de América.<sup>1</sup>

Precisamente en reacción a esta producción masiva de novelas históricas de finales del siglo XX o de aquellas producidas a principios del siglo XXI, a propósito del Bicentenario de las Independencias, Cristina Rivera Garza escribe en *Los muertos indóciles* (2013) a favor de la ficción documental. A diferencia de la novela histórica tradicional que intenta reescribir un mundo pasado con documentos que suele ocultar, siempre con la intención de entretener, informar, o dar voz a los que no la tuvieron en la vida real, la ficción documental coloca el documento en primer plano, transforma su estructura, lo violenta, lo recontextualiza. Su misión máxima es incomodar al lector, dejarlo con una serie de interrogantes y pocas respuestas para que con él (y no en el libro escrito) se complete la diégesis. Esto significa ir más allá de la reproducción de una época histórica con todos sus secretos e inquietudes, para internar a los lectores en un pasado que sigue siendo presente, que está a punto de ocurrir. Por eso mismo: «En estrecha relación tanto con la forma como con el contenido del documento, haciendo del documento y de su contexto la fuente misma del cuestionamiento que los produce en el presente», insiste Rivera Garza, «la ficción documental trastoca» (115). Este es el giro documental que analizamos en este libro colectivo, en diversos géneros y cruzando múltiples fronteras geográficas.

En la primera década del siglo XXI, los críticos de arte estadounidenses Hal Foster y Mark Nash consagran la importancia del ‘giro archivístico’ (2004) y el ‘giro documental’ (2008) en la cultura visual del siglo XXI. A partir de ese momento, varios estudios han explorado el uso del documento como recurso artístico, adoptando enfoques transdisciplinarios al abordar la literatura, las artes escénicas y el cine. En este contexto, el giro documental sigue manifestándose como una incorporación del documento de archivo, incluidas las crónicas, los reportes etnográficos, los testimonios orales, los contenidos audiovisuales y los productos que circulan en las redes – en el texto narrativo o dramático, a través de varias técnicas como la cita, el *collage* o la yuxtaposición. Este tipo de escritura

---

**1** Seymour Menton estudia esta producción ficcional en *Latin America's New Historical Novel* (1993), anotando sus características más sobresalientes, como la distorsión explícita de la historia, el uso de personajes famosos, el empleo de la metaficción, la intertextualidad, el dialogismo, la heteroglosia y el carnaval (24).

forma parte de un amplio y renovado debate sobre las implicaciones estéticas de la relación entre la realidad y su representación, debido al declive del posmodernismo y a los nuevos desafíos de la era digital.

La mayoría de los análisis sobre este fenómeno estético hacen hincapié en un renovado apego al realismo. Al principio del siglo XXI, mucha resonancia internacional han tenido, por ejemplo, los postulados teóricos de David Shields, cuyo *Reality Hunger* (2010) recalca que la política citacional es la marca de la literatura del nuevo milenio, en tanto espejo del fin del postmodernismo y de una necesidad de regresar a la 'realidad'. Esta discusión es retomada en Italia por el filósofo Maurizio Ferraris en su *Manifiesto del nuevo realismo* (2012). Sin embargo, como bien señala Raffaele Donnarumma, Shields se queda irónicamente dentro del mismo sistema postmoderno al que pretende superar, porque lee este tipo de escritura tomando en cuenta una simple distinción entre ficción y no-ficción (2021). Si nos quedamos en el entorno europeo, los planteamientos teóricos que han caracterizado el ámbito de la literatura han puesto en tela de juicio este apego al realismo. En Italia, por ejemplo, Giuliana Benvenuti analiza la tendencia documental en la nueva novela histórica italiana, enfatizando la reconsideración de la literatura como una forma de práctica social (2012, 33). En Francia son clave las aportaciones de Jean Bessière sobre el concepto de 'obra-documento' (2006), las de Lionnel Ruffel sobre 'narraciones documentales' (2012) y las de Jeanne-Marie Zenetti sobre 'factografías' (2014). En España sobresale la experiencia de Javier Cercas en *Anatomía de un instante* (2009), libro que él mismo define como 'novela sin ficción', o las teorizaciones acerca de la categoría de 'docuficción' propuesta por Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer, para describir fenómenos de regreso a una postura documental en las producciones culturales españolas del siglo XXI en sentido transmedial y transcultural (2011, 15).

En el ámbito latinoamericano, la discusión sobre el documentalismo surge en las últimas décadas del siglo XX. Mabel Moraña, por ejemplo, recalca la importancia del giro 'documentalista' de la literatura testimonial contemporánea, que parece enmarcarse en el fenómeno más general de «canalizar una denuncia [...] de hechos significativos, protagonizados en general por actores sociales pertenecientes a sectores subalternos, cuya peripecia pasa a la literatura ya sea como directo testimonio de parte, ya sea a través de la mediación de un escritor que releva esa historia» (1997, 120). Julio Rodríguez-Luis (1997), por otro lado, propone una clasificación taxonómica de la narrativa del siglo XX que se basa en el mayor o menor grado de apego de la obra al documento y del modo en que la instancia narrativa trabaja con la información que este contiene. A principios del siglo XXI, Karl Kohut indaga en la complejidad y las contradicciones filosóficas de los 'nuevos realismos', sobre todo como

marca de la distinción entre la literatura del 'boom' y del 'postboom' (2000). Sostiene que los nuevos realismos no deben leerse como un regreso nostálgico al realismo ingenuo característico de épocas precedentes, sino como un «reto en contra de una realidad siempre más heterogénea» (2000, 19) que la literatura intenta verbalizar.

Estas posturas preludian las teorizaciones de Rivera Garza en el ya citado estudio *Los muertos indóciles*, donde la escritora se refiere a un 'realismo-problema', que pone en tela de juicio la noción clásica de realismo en pro de un tipo de literatura que si bien parte de las evidencias más exasperadas, se desplaza al lugar de la incertidumbre. Se trata de una literatura que quiere contar lo real «no con base en lo que ha sucedido realmente, sino con base en lo que se ha quedado detrás, en lo que desaparece detrás del objetivo» (2013, 109). Si bien la relación con los documentos y el archivo no es una novedad en la literatura, la escritura documental del siglo XXI refleja algo sugerente, innovador, que va más allá de la incorporación de ciertos documentos en los textos literarios. Lo que observamos en las producciones más recientes es que los documentos interactúan dentro del texto dotados de materialidad, propiciando debates no solo de tipo estético, relacionados con las varias formas en que el documento se usa para que se produzca una forma de arte, sino también de carácter ético y político. No se trata solo de problematizar el uso del documento como portador de verosimilitud, para emprender una discusión sobre cuánto el texto se apega a la realidad, sino también de problematizar la relación del escritor con las demás autorialidades que surgen del documento mismo (Rivera Garza 2013, 119). Se trata de una escritura compartida, hecha tanto de la voz autoral como de las interrogantes que surgen del documento y que se instalan en la mente de los lectores.

Los planteamientos de Rivera Garza contribuyen a virar el enfoque de la discusión sobre la escritura documental desde lo más factual al cuestionamiento del concepto de autoría y autoridad, en sintonía con la categoría de 'literaturas postautónomas' planteada por Josefina Ludmer (2002). Desde esta perspectiva, es posible leer lo documental como una forma de desapropiación del dominio del autor sobre la palabra del otro, como la posibilidad de una forma comunitaria de escritura (2013, 114). A pesar de la variedad de posibles definiciones sobre la escritura documental, hay que tomar en cuenta «los grados de permeabilidad de la ficción con respecto a problemáticas sociales concretas» a través de los cuales la ficción cuestiona y supera un pacto meramente mimético, como plantea Moraña (1997, 119). Esa es la cuestión. Las narrativas documentales trabajan con el archivo para transgredirlo a conciencia, para producir nuevos conocimientos que van más allá de lo que ocurre en un tiempo pretérito o en el presente. Todas ellas, en este sentido, no 'representan' un determinado momento histórico sino que nos instalan en él, en sus laberintos y

vericuetos, en sus puntos suspensivos, en un mundo de emociones de variada índole.

En el ámbito latinoamericano, las obras que dialogan de una manera muy explícita con los documentos son innumerables en la narrativa, la poesía, el teatro y el cine. Esto es evidente en obras como *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, *Chile Project Re[classified]* (2008) de Carlos Soto Román, *Insensatez* (2008) de Horacio Castellanos Moya, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon y *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández. Pese a este relevante número de obras, como aquellas escritas por Pedro Lemebel, Alonso Cueto, Camila Sosa Villada, Diego Trelles Paz, María Teresa Andruetto, Diamela Eltit, Luis Felipe Fabre, o Mayra Santos-Febres, en las que es evidente el uso del archivo y el trabajo documental, los estudios críticos sobre el fenómeno de lo documental son relativamente recientes, y tienden a centrarse, sobre todo, en las literaturas nacionales. Lara Segade (2018), por ejemplo, indaga sobre el giro documental en las producciones literarias y cinematográficas argentinas de los hijos de los desaparecidos; Paula Klein (2019) discute el giro documental en la narrativa rioplatense contemporánea, con un destacado análisis de *Aparecida* de Marta Dillon; Cécile Quintana y Sabine Coudassout-Ramírez extienden los planteamientos de Klein a las obras que en el siglo XXI han reconstruido la masacre de Tlatelolco (2019); María Ema Llorente (2020) analiza el aporte de la escritura documental para dar cuenta de la violencia de género y del fenómeno de la desaparición forzada en el México actual; y Daniela Dorfman (2022) estudia el 'giro documental' en la poesía chilena contemporánea. Un primer y destacado acercamiento que propone una lectura del fenómeno documental en clave latinoamericana y ya no solo nacional es el reciente volumen *Ficción - No ficción en América Latina*, editado por Macarena Areco, Fernando Moreno y Cécile Quintana, dedicado al género de la narrativa (2024).

Insertándose en este debate contemporáneo, que no solo indaga en la relación entre la realidad, la memoria y sus varias representaciones, sino también en cómo es posible regresar a una idea renovada de comunidad que pueda luchar en contra del individualismo capitalista, nuestro libro ofrece un lugar de encuentro y de diálogo entre las peculiaridades estéticas de lo documental en el terreno de la narrativa, la poesía, el teatro y el cine, para investigar los diversos modos en que el arte latinoamericano contemporáneo sigue dialogando con la realidad de su pasado y presente, con miras al futuro. Lo hace desde un espacio que supera las fronteras del continente americano, precisamente por aquello que sostiene Néstor García Canclini: que América Latina es un «continente que desborda el territorio geográfico que por tradición lo identificaba. América Latina no está completa en América Latina» (2003, 8). ¿Cómo hablar

de América Latina pensando en sus diásporas? ¿Cómo no cruzar las fronteras del continente americano o las del Atlántico si una buena parte de la literatura latinoamericana del presente se sigue escribiendo desde afuera, desde el exilio forzado o voluntario, o desde la perspectiva del viaje, las identidades nómadas, la trashumancia y la migración?

Muy al tanto de esta situación en una época neoliberal, en *Aires de familia* (2000) Carlos Monsiváis documenta la realidad latinoamericana tomando en cuenta sus flujos migratorios, el fenómeno de la globalización, los viajes de la música de un país a otro y las costumbres que se chocan o se encuentran al cruzar todo tipo de fronteras. En un mundo marcado por el concepto de la 'transfrontera', Monsiváis, el renombrado culturólogo mexicano, registra a los latinoamericanos librando múltiples batallas culturales en distintos frentes: en el campo y en la ciudad, en zonas intermedias, limítrofes, en el centro y en la periferia, dentro de los territorios nacionales y también fuera de ellos (108-109). Por eso mismo, esta es la perspectiva múltiple que ofrecemos en *Documentar la realidad*. Para abordar el desarrollo de lo documental en América Latina, el libro está construido como un diálogo entre las contribuciones de trece críticos literarios sobre distintos recintos latinoamericanos y las voces de cuatro autores o productores culturales, cuyas reflexiones personales problematizan la documentalidad en el nuevo milenio. Debido a este encuentro de perspectivas, el libro pone ante los lectores un viaje crítico sobre un fenómeno muy actual: desde el norte del continente americano hasta el Cono Sur, pasando por la literatura centroamericana, andina y del Caribe, sin dejar de lado la producción en español de los Estados Unidos y Europa.

La narrativa documental transgrede géneros: convive con la literatura, la historia, la antropología y lo performático; surge del límite de la realidad y su representación poética, ficcional, fílmica. Se mueve entre el presente y el pasado. Huye de las respuestas y las conclusiones simplistas y provee, más bien, una serie de interrogantes, dilemas en tránsito, siempre inacabados, en proceso de ser. Este cruce de géneros y fronteras también está presente en la producción cultural de América Latina, llevada a cabo dentro y fuera del espacio propiamente latinoamericano. Por eso nuestro libro toma en cuenta las aportaciones de Cristina Rivera Garza o Gabriela Wiener, escritoras que desde hace muchos años viven fuera de sus respectivos países y aun así, o debido a ello, siguen enriqueciendo la literatura latinoamericana. Por eso mismo incluimos en estas páginas una reflexión sobre el teatro Latinx de los Estados Unidos, innegablemente atado a un punto de origen latinoamericano, aun si es concebido y representado en inglés. La literatura sobre las comunidades nikkei y chinas en México también reflejan estos vaivenes migratorios, sobre todo si consideramos que se escriben

dentro y fuera del territorio mexicano. Y no menos reveladores de esta condición itinerante, fronteriza, son los poemas sobre el genocidio de los judíos en Alemania, escritos en Venezuela; la literatura caribeña que se mueve entre Latinoamérica y el ámbito cultural estadounidense; o un documental sobre el rescate de los cuerpos migrantes que quedan abandonados en el desierto de Arizona, codirigido por manos latinas y españolas desde la academia estadounidense.

Muy de acuerdo con esta realidad, desde Estados Unidos Cristina Rivera Garza (México) abre el volumen con una reflexión sobre la genealogía de su libro *El invencible verano de Liliana* (2021), ganador del Premio Pulitzer en el 2024. En este exordio autorreflexivo la autora analiza la compleja relación entre la investigación de archivo y la dimensión afectiva, propone la escritura documental como herramienta narrativa y política, y repara en los puntos de contacto entre la experiencia íntima y los hechos históricos. A través de este acercamiento crítico, Rivera Garza explica cómo construye un ‘texto corporal’, una obra literaria con una carga testimonial que no renuncia a su valor estético. Este tipo de escritura, que trasciende las fronteras tradicionales entre los géneros, se propone como el medio óptimo para denunciar y visibilizar la violencia estructural en la sociedad mexicana, tan evidente en los feminicidios, la discriminación de género, la misoginia y el racismo. Rivera Garza no solo recupera la memoria de su hermana Liliana, víctima de feminicidio, sino que inscribe su historia en un marco colectivo de resistencia, exigiendo justicia.

Acto seguido, Roberto Cruz Arzabal presenta las bases teóricas del giro documental en la literatura latinoamericana, haciendo hincapié en *Los muertos indóciles* (2013) de Cristina Rivera Garza y en *Teoría general de la basura* (2018) de Agustín Fernández Mallo, dos ensayos que exploran las complejas relaciones entre la literatura y el archivo en el contexto contemporáneo. Ambas obras diagnostican las condiciones actuales de la producción textual —marcadas por la proliferación de información, los residuos digitales y la saturación de discursos—, y proponen caminos poéticos alternativos para reconfigurar las posibilidades expresivas y epistemológicas de la literatura del futuro. Cruz Arzabal estudia el modo en que ambos autores construyen una ‘poética de la documentalidad’, a partir de la ‘documentalidad’ y ‘materialidad de los textos’. Para abordar la relevancia de lo ‘documental’ en tanto problema filosófico, el crítico se apoya en los planteamientos teóricos de Maurizio Ferraris y Katherine Hayles, para cuestionar la producción, circulación y lectura de los textos en una era digital, mostrando que estas dinámicas están atravesadas por transformaciones profundas en la relación entre cuerpo, tecnología y conocimiento. Conceptos como ‘escrituras geológicas’ o ‘realismo complejo’ emergen del ensayo de

Cruz Arzabal para captar la densidad material, temporal y simbólica del texto en un mundo hiperconectado, en el que la distinción entre archivo, memoria y ficción se vuelve cada vez más borrosa.

Laura Alicino, en el siguiente capítulo, se centra en la poesía documental de Cristina Rivera Garza. Se enfoca en el poemario *La imaginación pública* (2015), donde la autora mexicana explora la relación entre el cuerpo, el dolor, la enfermedad y el lenguaje, desde lo íntimo y lo colectivo. El poemario analizado establece una compleja relación entre el yo poético y la voz pública, partiendo de un peculiar diálogo intertextual con las páginas del archivo colectivo Wikipedia. Desde allí, Rivera Garza transforma el lenguaje que describe las enfermedades que padece su propio cuerpo, para luego reconstruir un espacio que convoca al cuerpo deshecho de las mujeres. En este contexto, Alicino investiga cómo el poemario aborda la violencia de género, a la vez que profundiza en la verbalización de un duelo colectivo. Y es que el yo poético cuestiona su presencia textual en relación con la voz de las mujeres que ya no pueden hablar, que nunca pudieron hablar. Su análisis ahonda en el papel estético y político que desempeña la interacción entre documento, archivo virtual y poesía, demostrando cómo el archivo virtual expande lo lírico y representa lo íntimo a través de un lenguaje social que confronta el texto poético.

En su ensayo, María Ema Llorente profundiza en el análisis de la poesía documental mexicana, con un recorrido sobre la evolución de la literatura documental en México a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Se centra, en particular, en el análisis de *Silencio* (2018) de Clio Mendoza, obra que articula la pregunta crucial sobre cómo es posible dar voz a los desaparecidos. A partir de los aportes teóricos de Ana María Amar Sánchez en torno a lo testimonial y de Beatriz Sarlo respecto al giro intersubjetivo en la escritura contemporánea, Llorente estudia las dimensiones éticas y estéticas que atraviesan las decisiones formales y narrativas de Mendoza. La crítica recalca que Mendoza se posiciona en el texto simultáneamente como testigo de vivencias personales y como mediadora de voces ajenas, estableciendo así un espacio de enunciación híbrido en el que se tensionan los límites entre lo individual y lo colectivo, lo vivido y lo reconstruido.

Dentro del marco de la influencia de la narrativa documental en México se inscribe también el siguiente apartado, donde Ignacio López Calvo aborda el tema de la representación del refugiado interno, fijándose en la noción de hospitalidad horizontal en las comunidades nikkei y chinas. Su análisis se enfoca en dos obras: *Mudas las garzas* (2007), de Selfa Chew, que aborda la deportación y extorsión sufridas por personas nikkei en Ciudad Juárez y otras zonas fronterizas durante la Segunda Guerra Mundial; y *Jamás, nadie* (2017), de Beatriz Rivas, que reconstruye la difícil situación de los refugiados chinos en el contexto mexicano. La interacción entre el documento y la narrativización en ambos textos propicia una reflexión

política sobre la necesidad de recuperar la memoria colectiva en torno a las discriminaciones raciales padecidas por las comunidades nikkei y chinas, memoria en gran medida silenciada por el discurso oficial. López Calvo subraya cómo esta narrativa denuncia y a la vez celebra la resiliencia de dos grupos racializados, proponiendo una representación que puede contribuir a fortalecer su autoestima, aumentar su visibilidad y contrarrestar su posible desarraigo.

El capítulo siguiente explora lo documental en el teatro mexicano. Paulina Sabugal Paz destaca la larga tradición del teatro latinoamericano que trabaja con documentos, historia y memoria, para construir un espacio tanto textual como extratextual que permita visibilizar la complejidad de la relación entre lo que se considera real o verdadero y su representación ficcional. Se enfoca en la propuesta singular del grupo teatral Lagartijas Tiradas al Sol, que durante años ha desarrollado una forma de teatro para cuestionar y problematizar los límites entre realidad y verdad, articulando discursos que, a una misma vez, construyen y desmantelan esa relación. Apoyándose en los marcos teóricos de Jürgen Habermas y Michel Foucault, Sabugal Paz examina la obra *Tijuana* —una de las más recientes producciones del grupo— sobre la construcción de la democracia en la historia de México. Demuestra cómo la experiencia escénica de Lagartijas Tiradas al Sol, al tensionar lo documental con lo ficcional, permite interrogar el modo en que ‘lo real’ reactiva la densa y compleja relación entre lo público y lo privado, ofreciendo así una reflexión crítica sobre los procesos de representación y memoria en el teatro documental.

El teatro también es objeto de análisis en el capítulo a cargo de Debra Castillo. En esta ocasión, el ángulo crítico es el de la experiencia literaria que trasciende los límites geográficos de América Latina, como vemos en el teatro Latinx de los Estados Unidos. Castillo examina el ‘teatro documental’ *Zoot Suit* de Luis Valdez, reparando en el desarrollo de esta forma teatral en el contexto Latinx estadounidense. Se detiene en proyectos clave como el Federal Theatre Project del New Deal en la década de 1930, que valoraba las historias locales, así como en el método del ‘círculo de historias’ desarrollado por John O’Neal y el Free Southern Theater en la década de los sesenta. Castillo reflexiona también sobre la influencia del teatro periodístico brasileño, con especial atención en la propuesta de Augusto Boal (1971) y su potencial impacto en las prácticas teatrales contemporáneas. Culmina el capítulo con el análisis de propuestas actuales de compañías como NAKA Dance Theater, así como de obras documentales significativas como *Letters from Cuba* (2000) de María Irene Fornés, *Shelter* (2016) de Marissa Chibas, *14* (2003) de José Casas, *Caged* (2020) de Jimmy Noriega e *Invasive Species* (2023) de Maia Novi. Así Castillo subraya la dimensión política, estética y comunitaria del teatro documental Latinx.

---

En el capítulo de Carlos Vázquez Cruz estudiamos la poesía documental caribeña y la tradición afrodescendiente, tomando en cuenta *Las mujeres que soy* de Denisse Español (República Dominicana), *Abro mi sangre* de Mayra Santos-Febres (Puerto Rico) y *Madrigal para un príncipe negro* de Nancy Morejón (Cuba). Vázquez Cruz arguye que estas autoras, a partir de un discurso que se articula desde el yo, la familia y diversas perspectivas sociales, construyen una narrativa inédita sobre la «feminidad». Asimismo, el crítico analiza el tema de la violencia atravesada por las variables de raza y clase, incluyendo referencias al asesinato de George Floyd. Recalcando el diálogo entre géneros que esta poesía propone, nos invita a leerla simultáneamente como documento y como arte visual. Arguye, además, que la dimensión elusiva del lenguaje poético —al conservar significados más allá de lo literal— potencia las denuncias formuladas, trascendiendo los límites del propio lenguaje.

En el interludio pasamos a la literatura venezolana. Aquí la escritora Jacqueline Goldberg (Venezuela) ofrece una reflexión personal sobre el proceso creativo que ha orientado su trabajo desde principios del siglo XXI. En este recorrido, destaca el uso de archivos y su transformación poética como herramientas fundamentales para la escritura de textos que pueden inscribirse dentro de la poesía documental. En particular, Goldberg reflexiona sobre aquellos poemas moldeados a partir de las voces de sobrevivientes de la Shoah, los cuales le permiten, desde la práctica misma, delinear las técnicas, así como los dilemas éticos y políticos que atraviesan este género poético.

Justo después, Flavio Fiorani analiza la poesía documental de Jacqueline Goldberg, fijándose en su poemario *Nosotros, los salvados* (2015). En esta obra, el recuerdo fragmentario del testigo sobreviviente de la Shoah se convierte en objeto de reescritura y en paradigma que orienta el propio acto de escribir. Fiorani examina cómo Goldberg transforma los testimonios fílmicos de sobrevivientes en una colección de poemas, proponiendo que la poesía actúa como vehículo de una memoria entendida no como registro estático sino como experiencia viva y en constante construcción. La poesía disloca el texto original para convertirse en un espacio de traducción en el que la palabra debe concebirse, desde el inicio, como un decir ‘dirigido a’ y ‘para’ un otro. Lejos de constituirse como un intento de mimesis, *Nosotros, los salvados* articula una voz testimonial que se transforma y es transformada. Esta voz incorpora la diferencia y la discontinuidad como elementos constitutivos, desestabilizando así las convenciones propias del testimonio y proponiendo una lectura ética y estética que reconfigura sus márgenes.

El enfoque crítico se traslada a Colombia y Panamá en el próximo capítulo, donde Simone Ferrari examina la representación y deconstrucción de los imaginarios en torno a la selva del Darién en

la literatura de los siglos XX y XXI. Luego de una exploración inicial de las representaciones que han moldeado históricamente la visión de este territorio, Ferrari lleva a cabo un análisis comparativo de *Los clandestinos* (1957) de César Candanedo, *El Tapón del Darién: diario de una travesía* (1996) de Alfredo Molano y Constanza Ramírez, *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez, y *Santa María del Diablo* (2014) de Gustavo Arango. El crítico profundiza en las formas en que el testimonio y el documento dialogan con el lenguaje literario, dando lugar a geografías decoloniales que reconfiguran la percepción de un territorio tan singular como el Darién. Al desafiar las lógicas de representación heredadas del colonialismo, estas narrativas articulan nuevas formas de entender y habitar el espacio del Darién, convirtiéndose en vehículos de resistencia frente a discursos neocoloniales aún persistentes. La literatura se presenta como un espacio de creación simbólica y como una herramienta crítica, capaz de disputar el sentido y la apropiación de los territorios desde una perspectiva contrahegemónica.

Por su parte, Carlos Villacorta estudia la poesía documental peruana, prestando especial atención a su diálogo con otra tendencia dominante en el panorama poético del siglo XXI: la llamada 'poesía del lenguaje', representada por autores como Mario Montalbetti y Santiago Vera, entre otros. Centra su estudio en tres poemarios: *Sisma. Poema Documental* (2022) de Paul Guillén, *Political Constitution of Peru* (2021) de Santiago Vera y *Persona* (2017) de José Carlos Agüero. Aunque estas obras adoptan un experimentalismo formal cercano a las propuestas estéticas de la poesía del lenguaje, Villacorta destaca los elementos que las aproximan a una poética documental. En particular, subraya cómo estos textos abordan, desde diversas perspectivas, la profunda crisis social, política y simbólica que atraviesa el Perú en dicho periodo. El capítulo muestra cómo la poesía peruana contemporánea experimenta con el lenguaje y se compromete activamente con la realidad, haciendo de lo documental un componente esencial para repensar el lugar de la escritura en contextos de inestabilidad y violencia estructural.

Oswaldo Estrada, en el siguiente apartado, fija la mirada en la narrativa peruana de corte documental producida desde Europa. Examina la novela *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener y el 'memoire' *Marrón* (2022) de Rocío Quillahuaman, enfatizando cómo ambas autoras documentan y denuncian el racismo sistémico en el contexto español contemporáneo. Partiendo de la colonialidad del poder, Estrada indaga en las formas en que estas obras construyen un discurso de resistencia frente a las narrativas hegemónicas sobre la raza, la identidad y la migración. El capítulo explora cómo Wiener y Quillahuaman enfrentan y desmontan los discursos de la supremacía blanca, la marginación estructural y la discriminación persistente hacia los migrantes latinoamericanos en la Península

Ibérica. Al documentar una problemática real y urgente, ambas autoras afirman su identidad a través de la escritura, legitimando sus orígenes peruanos, reivindicando su *choledad*, el color de su piel, su diferencia y su otredad como herramientas de empoderamiento. En este sentido, el texto literario se convierte en espacio de resistencia y reconfiguración simbólica, desafiando las estructuras de exclusión social, así como los cánones estéticos y culturales que han intentado silenciar esas voces.

Con el capítulo de Ana Gallego Cuiñas nos trasladamos a Argentina y al ámbito del cine documental. Enfocándose especialmente en el documental *327 cuadernos*, dirigido por Andrés Di Tella y dedicado a Ricardo Piglia, la crítica propone el concepto de ‘docufiguradas de escritores’ para clasificar y comprender los diversos tipos de documentales que giran en torno a la figura del autor, así como su estrecha relación con la noción de ‘autoteoría’. Este tipo de producciones audiovisuales reconstruyen la imagen pública e íntima del escritor, a la vez que participan activamente en los procesos de legitimación cultural y canonización de su obra. El documental opera como un dispositivo de representación que transforma la percepción del autor y su legado, articulando una narrativa visual que combina elementos biográficos, estéticos y teóricos. *327 cuadernos* se presenta así como un ejemplo paradigmático de cómo el cine documental puede convertirse en una forma de escritura paralela, capaz de ampliar y complejizar el campo de la autorrepresentación literaria.

Ignacio Sánchez Prado, por otra parte, propone una lectura teórica de lo documental desde la necropolítica, abarcando tanto el cine como la narrativa. Partiendo de la película *Drylongso* (1998), dirigida por Cauleen Smith, y de una reflexión crítica sobre la función del arte en una época marcada por feminicidios, crímenes de odio y masacres, Sánchez Prado examina cómo ciertas obras literarias contemporáneas se posicionan explícitamente como formas de documentación de la violencia estructural. En este contexto analiza *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza y *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert, obras que se inscriben en una poética que confronta las lógicas de la muerte administrada por el Estado y otros sistemas de poder. El estudioso discute también los primeros cuatro volúmenes de su serie *Critical Mexican Studies*, publicada por Vanderbilt University Press, centrada en el estudio de la necropolítica y en la producción cultural y literaria en contextos de profunda inestabilidad política.

El testimonio de Maite Zubiaurre (España) nos sitúa en el centro mismo de una producción documental comprometida. En esta reflexión personal, la directora narra el origen y desarrollo del cortometraje documental *Águilas/Eagles* (2021), codirigido con Kristy Guevara-Flanagan, en el que documenta la labor de un grupo de voluntarios dedicados a la búsqueda de cuerpos de migrantes indocumentados en el desierto de Arizona. Zubiaurre pone a nuestro alcance un recorrido

por la genealogía del proyecto, abordando las posibilidades y límites de la representación del sufrimiento humano. Su documental no solo busca visibilizar el dolor del migrante sino también sus múltiples y persistentes formas de resistencia. La autora comparte las tensiones enfrentadas durante el proceso creativo, especialmente aquellas vinculadas a la responsabilidad de documentar sin revictimizar, y de construir una narrativa que, más allá del horror, afirme la dignidad de los cuerpos ausentes.

El libro concluye con un epílogo del escritor Jorge Volpi (México), quien, a través de veinte anotaciones, repasa su propia producción literaria de corte documental. En este ejercicio introspectivo, Volpi revisa su trayectoria como autor que transita entre la ficción y la no ficción, a la vez que propone una mirada crítica y amplia sobre la compleja relación entre estos dos registros narrativos. Explora los límites siempre porosos entre ambos géneros, subrayando sus zonas de contacto, sus tensiones estructurales y las múltiples estrategias narrativas que hacen posible una escritura documental que no renuncie a la invención, pero que se comprometa con la realidad. Este epílogo, al mismo tiempo personal y teórico, cierra el volumen con una invitación a seguir pensando lo documental no como un territorio fijo o puramente referencial, sino como un campo dinámico de experimentación ética, estética y política.

A través de este itinerario crítico, nuestro libro ofrece una muestra actual de las narrativas documentales en la ficción, en el teatro, en la poesía y en el ámbito fílmico, cuyo lenguaje contestatario cuestiona en todo momento el devenir de la historia, transformando sus discursos hegemónicos, las convenciones, las formas heredadas, la oficialidad. Los archivos y documentos que encontramos en una obra narrativa, poética, teatral o cinematográfica, son, en los mejores casos, pistas, posibles mapas, indicios de una historia en proceso de ser. Rechazan las fórmulas hechas de un mundo cerrado, instalando a cada paso las semillas de la transgresión, creando fisuras, necesarios quiebres, para abrir nuevos espacios de conocimiento. Porque la realidad no quiere ser contada, diría Juan Villoro, y las buenas narrativas —en cualquiera de sus formas— son líneas de investigación. Nos invitan a indagar en los misterios de lo real o lo posible, y nosotros aceptamos el reto, aun sabiendo que el fracaso nos acecha.

---

## Bibliografía

- Benvenuti, G. (2012). *Il romanzo neostorico italiano*. Roma: Carocci editore.
- Bessièrre, J. (2006). «Littérature: l'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer)». *Communications*, 79, 319-335.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Donnarumma, R. (2014). «Massime al minimo. *Fame di realtà* di David Shields». *Le parole e le cose*. [www.leparoleelecose.it/?p=15999](http://www.leparoleelecose.it/?p=15999).
- Dorfman, D. (2022). «'Denied in toto'. Documental Poetry and Archive Collectivization in Chile». *Aisthesis*, 72, 359-82. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.72.19>.
- Ema Llorente, M. (2020). *La patria en fuga: violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Fernández, N. (2016). *La dimensión desconocida*. Santiago: Penguin Random House.
- Ferraris, M. (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Bari: Laterza.
- Foster, H. (2004). «An Archival Impulse». *October*, 110, 3-22.
- García Canclini, N. (2003). «Un objeto de estudio que desafía a las disciplinas». *Renglones*, revista del ITESO, 53, 6-17, <http://hdl.handle.net/11117/355>.
- González Echevarría, R. (1990). *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP.
- Klein, P. (2019). «Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente». *Cuadernos LIRICO*, 20, 1-13.
- Kohut, K. (2000). «El nuevo realismo: temas y conceptos». *América. Cahiers du CRICCAL*, 24, 9-21.
- Martín Rodrigo, I. (2016). «Elena Poniatowska: 'En América Latina no puedes quedarte al margen, la realidad te saca a la calle'». *ABC*, 24 junio 2016. [https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elena-poniatowska-america-latina-no-puedes-quedarte-margen-realidad-saca-calle-201606241815\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elena-poniatowska-america-latina-no-puedes-quedarte-margen-realidad-saca-calle-201606241815_noticia.html).
- Menton, S. (1993). *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Moraña, M. (1997). «Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX». En Moraña, Mabel: *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*. Caracas: Ediciones eXcultura, 113-50.
- Nash, M. (2008). «Reality in the Age of Aesthetics», *Frieze*, 114. <https://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics>.
- Quintana, C.; Coudassot-Ramírez, S. (2019). *Ficción-no ficción del 68 en México*. Ciudad de México: Ediciones y Gráficos Eón.
- Rey Rosa, R. (2009). *El material humano*. Barcelona: Anagrama.
- Rivera Garza, C. (1999). *Nadie me verá llorar*. Ciudad de México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- Rodríguez-Luis, J. (1997). *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana: estudio taxonómico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruffel, L. (2012). «Un réalisme contemporain: les narrations documentaires», *Littérature*, 166(2), 13-25.

- Segade, L. (2018): «El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina». *Cuadernos de Literatura*, 22(44), 77-100.
- Shields, D. (2010). *Reality Hunger. A Manifesto*. New York: Knopf.
- Soto Román, C. (2016). *Chile Project: [Re-Classified]*. Chile: Pez Espiral.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+.
- Villoro, J. (2013). “La desaparición de la realidad (II)”. *CineReverso*, 5 diciembre. <https://cinereverso.org/la-desaparicion-de-la-realidad-ii-por-juan-villoro/>.
- Von Tschilschke, C., and Dagmar Schmelzer (eds.) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en La cultura español actual*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Zenetti, M. J. (2014). *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris: Classiques Garnier.



**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Exordio

## Los archivos de la respiración: afecto, escritura y desahogo

Cristina Rivera Garza  
University of Houston, USA

**Abstract** In this personal reflection, Mexican author Cristina Rivera Garza discusses how her book *El invencible verano de Liliana* engages with documentary writing. She reflects on the careful intersection of archival research and affect, personal experiences and historical information, to create a corporal text: a literary composite that, without sacrificing its aesthetic qualities, denounces femicides, gender discrimination, misogyny, racism, and violence.

**Keywords** Documentary writing. *El invencible verano de Liliana*. Cristina Rivera Garza. Femicides. Affection.

**Índice** 1 Figuras de origami. –2 La casa del tacto. –3 El archivo de los afectos. –4 No puedo respirar. –5 El aparato respiratorio. –6 Insuflación. –7 Desahogo.

## 1 Figuras de origami

A inicios de enero del 2019, decidí viajar a casa de mis padres para buscar una libreta de direcciones o algún indicio que me permitiera localizar a los viejos amigos de Liliana Rivera Garza, mi hermana menor, víctima de feminicidio el 16 de julio de 1990 en la Ciudad de México, cuando estaba por cumplir veintiún años.<sup>1</sup> Meses antes, había empezado a considerar seriamente la idea de volver a abrir un caso judicial que, con el paso de los años, se había desvanecido sin lograr dar captura a Ángel González Ramos, el exnovio de mi hermana, sobre quien todavía pesa hoy una orden de aprehensión por el delito de homicidio.<sup>2</sup> Nada podría empezar otra vez sin nombres exactos, direcciones específicas, y un nuevo recuento de los hechos.

Sabía a la perfección dónde se encontraban las cajas donde habíamos guardado las pertenencias de mi hermana, pero recordaba poco de lo que había quedado ahí, mudo e intacto por al menos treinta años. No sé qué pasaba por mi cabeza cuando coloqué la silla para alcanzar la repisa alta del clóset, ni cuando fui bajando, una a una, las cajas de cartón y los huacales pintados de color lila que todavía portaban el nombre de Liliana. Sé que no esperaba que, tan pronto destrabé las solapas de la primera caja, sobre la cual no habíamos colocado ni siquiera cinta adhesiva, los papeles empezaran a saltar hacia mí. Pronto me di cuenta de que había una cantidad enorme de documentos -cartas, notas, recados, cuadernos, planos- y que, además, algunos de los papeles habían sido doblados con mucho cuidado, formando delicadas figuras de origami que, al liberarse de las construcciones del espacio, se desplegaron en la atmósfera con una energía nueva, del todo inusitada, dando la impresión de que volaban. Tal vez solo saltaron porque sí, tal vez se dirigían a todos lados y a ninguno en particular, pero todavía me recuerdo estupefacta ante la animación que, no pude evitar pensarlo así, mi hermana había preparado específicamente para mí con tanta antelación. Una broma festiva de Liliana; una celebración. Su regreso.

Dice la filósofa belga Vincent Despret, que la primera pregunta que nos obligan a considerar los muertos no es sobre el tiempo sino acerca del espacio: ¿Dónde están? ¿Dónde podremos encontrarlos para continuar nuestra relación con ellos? «Hay que situar al muerto», asegura Despret, «es decir, ‘hacerle’ un lugar. El ‘aquí’ se vació y hay que construir el ‘allá’ [...] Esto exige otras cosas más: cuidados, atención, actos, un medio, si no propicio o acogedor, por lo menos no demasiado hostil» (2021, 23-5). Al muerto no solo hay que instaurarlo,

---

1 Esta historia es el eje de *El invencible verano de Liliana* (Rivera Garza 2021).

2 El archivo de Liliana Rivera Garza, incluidos los documentos judiciales, se encuentran en la Benson Collection, University of Texas, Austin, desde otoño del 2024.

es decir, acoger su llamado, sino también instalarlo para que tanto ellos como nosotros podamos consumir «aquello para lo que estamos hechos». La apertura de las cajas desde donde brincaron esos papeles celosamente preservados fue, en este sentido, el primer paso de esa ‘instalación’ que no solo responde al deseo de los vivos, sino también al de los muertos. ¿Qué quiere Liliana? Me pregunté y le pregunté varias veces, honestamente intrigada. ¿Qué quieres ahora, después de treinta años?

Estaba lista para escucharla.

## 2 La casa del tacto

Esa tarde leí tanto como pude. Pronto, sin embargo, tuve que darme cuenta de que lo que me proponía era descabellado. No podría leer todo lo que encerraban las cajas en una semana entera, mucho menos en una tarde apresurada. Me detuve y, observando el estudio a mi alrededor, comprobé que, aunque todo estaba en su sitio, nada se veía igual. Los libros y los retratos eran los mismos, como eran las mismas las ropas que colgaban estáticas de los ganchos detrás de las puertas del clóset y, sin embargo, todo parecía distinto. Me encontraba rodeada de papeles, algunos yacían todavía dentro de las cajas, pero muchos se desparramaban sobre mi regazo y otros permanecían todavía pegados a mis manos. Observé, de inmediato, mis manos. Esto que toco ahora, me dije, fue tocado por Liliana treinta años atrás. No hay nada entre ella y yo ahora mismo. Sus huellas y las mías, juntas, recibíendose una a la otra. La sensación de su presencia fue incontestable y abrumadora. Liliana estaba ahí, conmigo. Sin duda alguna. No hablo metafóricamente ni recurro a las estrategias del pensamiento o realismo mágico. No me convence el lenguaje del *New Age*. La presencia de Liliana en ese cuarto de estudio en la ciudad más alta de México era material y concreta, estaba ahí, incontestable, en los restos que su cuerpo había irradiado en las hojas de papel sobre las que ahora colocaba yo mis propias manos. Un saludo a través del tiempo. Un apretón de manos. En geología, el concepto de tiempo de residencia remite al tiempo que tarda una sustancia en degradarse y desaparecer de la superficie de la tierra.<sup>3</sup> ¿Cómo permanecen los muertos con nosotros, alargando su existencia en nuestro medio? Mientras les guardemos luto.

El tacto fue, desde el inicio, el espacio donde nos instalamos Liliana y yo para convertirnos otra vez en lo que siempre fuimos: hermanas. Tocándonos a distancia pudimos reconocernos otra vez. El

---

**3** Para una meditación sobre el tiempo en términos geológicos, ver Marcia Bjornerud, *Timefullness: How to Think as a Geologist Can Help Save the World* (2018).

tacto, que nos recuerda de manera indefectible al cuerpo, lo produce como efecto a su vez. El tacto es nuestra casa.

Mi tarea era simple y espectacular al mismo tiempo, y las palabras del poeta Kaveh Akbar en su «Letanía para G» lo expresan mejor: «Me entrego a todo lo que ha sido tocado por ti» (2017, 80. Trad. de la Autora).

### 3 El archivo de los afectos

He trabajado a lo largo de los años con una variedad amplia de archivos. Para *Nadie me verá llorar*, la novela que publiqué en 1999, consulté los documentos del archivo de Manicomio General de La Castañeda que, por aquel entonces, estaba en proceso de organización en el Archivo de la Beneficencia Pública de la Ciudad de México, todavía sobre la calle de Donceles, en el centro histórico de la Ciudad de México (Rivera Garza 1999). Gracias a la generosa y bien informada guía de los archivistas, pude localizar de manera más o menos inmediata los expedientes de los internos (todavía no se les llamaba pacientes) de inicios de siglo. Aunque todo archivo institucional carga con el mandato de legitimación de las autoridades en turno, es del todo posible leer sus documentos a contra pelo, si se quiere al revés, resaltando las voces de los marginales y débiles, en lugar de repetir las declaraciones de los poderosos. Así leí los expedientes médicos de inicios de siglo XX, cien por cada una de las primeras tres décadas del nuevo siglo, buscando las palabras de los locos y sus familiares justo en el momento en que se entrelazaban con los conceptos esgrimidos por psiquiatras, policías y administradores en el interrogatorio oficial de uno de los hospitales más paradigmáticos del porfiriato (1870-1910). Así saltaron a la luz no solo las dramáticas historias de vida de los pacientes, casi todos habitantes muy pobres de la capital y del país entero, sino también los titubeos y discusiones de esos médicos que intentaban afanosamente transformar a la psiquiatría en una ciencia respetable.

Para escribir *Autobiografía del algodón* (2020) el libro en el que exploré la experiencia migrante de mis abuelos y su relación con el algodón, específicamente con el experimento social y agrícola que dirigió el ingeniero Eduardo Chávez en la frontera entre Texas y Tamaulipas durante los años treinta, recurrí a los archivos estatales, ubicados en Ciudad Victoria, Tamaulipas, donde quedaron muchos de los documentos relacionados con el régimen de Marte R. Gómez, el gobernador que apoyó esta iniciativa. También utilicé el ramo de telegramas del Archivo Histórico de Nuevo León, ubicado en el parque la Fundidora en Monterrey, Nuevo León, para documentar la intervención del escritor José Revueltas en una huelga agrícola de la región. La investigación de archivos institucionales estuvo en este

caso acompañada por viajes a través de la zona y entrevistas con antiguos piscadores de algodón, complementando así la información generada por las agencias del estado con información científica y las versiones directas de los trabajadores del proyecto.

He llamado archivo de los afectos a la colección de documentos personales que Liliana produjo y preservó a lo largo de sus días en la tierra porque, a diferencia de los archivos institucionales, estos papeles no la retratan como un sujeto de Estado, ligada a las identidades y deberes (o desobediencias) civiles del caso, sino como integrante de una comunidad que afectó y fue afectada por ella. Como los archivos institucionales, éste tiene un domicilio –hasta hace poco la casa familiar, y desde finales del 2024 los estantes de la Benson Collection en la Universidad de Texas, Austin– y un índice que, en este caso, responde al principio organizativo de lo extraordinario, como lo definía el autor francés Georges Perec: lejos de los grandes acontecimientos históricos que aparecen en los diarios, pero profundamente enraizados en el hacer cotidiano, la minucia y lo sobrante, incluso lo vulgar, que le da forma al mundo de los afectos (2008). La cuestión de lo nimio, lo pequeño, las naderías de lo diario, además, no es cosa vana. Sergio Villalobos-Ruminott ha argumentado con convicción que, en la época de la desaparición generalizada, es necesario lanzar «la pregunta por los restos y los desperdicios que la misma producción de mercancías va generando en su despliegue, pues la historia natural de la destrucción no ha cesado en su infinita producción de muerte» (2016, 213).

Finalmente, a diferencia de los documentos que preservan los archivos institucionales, que suelen ser manipulados por empleados asalariados, ya sea en el servicio público o en las administraciones privadas, los papeles de Liliana llevan en sí, cargan consigo, la marca material de su propio tacto, recordándonos la presencia transversal del cuerpo en el lenguaje.

El archivo de los afectos de Liliana complementó y compitió contra las narrativas oficiales de la violencia de género y el feminicidio, posibilitando nuestra comprensión de su historia como una historia de vida y no solamente, como suele ser el caso cuando la violencia se hace presente, como relato de muerte. Estos papeles restauraron y reinstauraron la complejidad de su experiencia en la tierra, aproximándola a nuestros sentidos y poniéndola a nuestro alcance. Compuesto por materiales tocados por ambas, el archivo de Liliana preparó el escenario para un encuentro material con ella.

Me llevó semanas enteras leer y, luego, transcribir todos y cada uno de los documentos de Liliana, puesto que no solo quería leer con los ojos sino también con las manos. Quería, como con los ejercicios de transcripción de autoras admiradas o con otros documentos de archivo, que esos textos pasaran también por la materialidad de mi propio cuerpo, incluida mi respiración. Solo así pude estar segura de

que percibía adecuadamente el lenguaje de Liliana con la atención del caso. Luego, me di a la tarea de organizar los documentos de varias maneras: cronológicamente, con base en las tintas utilizadas, de acuerdo con el tipo de letra. Al final, repartidos en varios montículos sobre la mesa de trabajo, y concatenados con las transcripciones de las entrevistas que conduje entre amigos y familiares, las notas de periódico, y mis propias apreciaciones durante el proceso de investigación, me convencí de que ya podía formarme una idea más o menos sensata, que nunca acabada, de las relaciones de Liliana con el lenguaje de fines de siglo XX en México. De las relaciones de Liliana con la violencia.

#### 4 No puedo respirar

En el capítulo cuatro de *In the Wake: On Blackness and Being* (2016), la pensadora africano-americana Christina Sharpe explora lo que denomina el 'clima total' del racismo que caracteriza la vida contemporánea en Estados Unidos. El racismo, y yo añadiría aquí a la misoginia también, no son construcciones culturales sino operaciones materiales que conforman un medio ambiente letal para los cuerpos no normativos, especialmente los de los negros y las mujeres. No son pocos los repositorios a donde van a dar las evidencias de la calidad mortífera del capitalismo contemporánea. De hecho, son bastantes los archivos institucionales donde se guarecen los muchos 'no puedo respirar' que solo algunas veces logran articular aquellos que están a punto de caer ante la violencia de estado, a manos del cuerpo policiaco, o ante la violencia del patriarcado, a manos del feminicida. Sharpe llama «the archives of breathlessness» a estos repositorios estatales o, lo que en español podríamos denominar los archivos del ahogo, la asfixia, o del desaliento.

El aire, después de todo, no nos toca a todos por igual ni se reparte equitativamente. La atmósfera, como parte del territorio mismo, es una contestación continua.

En los varios instrumentos que, tales como el violentómetro en México, permiten medir el grado creciente de peligrosidad de la violencia contra las mujeres, el estrangulamiento ocupa un papel primordial.<sup>4</sup> En las definiciones legales, el estrangulamiento ocurre

---

<sup>4</sup> Diseñado por el Instituto Politécnico Nacional, el violentómetro es una herramienta gráfica que ayuda a visualizar las diferentes manifestaciones de la violencia de contra las mujeres: <https://www.ipn.mx/genero/materiales/violentometro.html>. En *No Visible Bruises: What We Dont Know About Domestic Violence Can Kill Us* (2019), Rachel Snyder describe cómo la enfermera Jacqueline Campbell desarrolló el protocolo que permite identificar 22 señales de peligro en casos de violencia doméstica en los Estados Unidos.

cuando, de manera intencional, una persona impide la respiración o la circulación de la sangre, usualmente aplicando presión en la garganta o el cuello, o tapando la nariz y la boca. En muchos casos, las mujeres no llegan ni siquiera enunciar el ‘no puedo respirar’ antes de perder la vida y, en tantos otros, esas alocuciones se desvanecen en el olvido, sin conseguir formar parte de la memoria colectiva y del registro público.

El acta de defunción de mi hermana muestra que la causa oficial de su deceso fue asfixia por sofocación. Según los peritos, Ángel González Ramos colocó una almohada sobre la cara de mi hermana hasta que dejó de respirar. Como en tantos otros casos de violencia de género, la falta de aire se confabuló aquí con el patriarcado para terminar con la vida de una mujer de manera violenta. ¿Pudo Liliana enunciar ese ‘no puedo respirar’ que hemos oído de bocas como la de George Floyd antes de fenecer? No lo sabemos. Pero en las cartas y las notas personales de su archivo, Liliana dejó registro de la creciente asfixia que le provocaban los celos y el afán de control de su exnovio. Sus visitas intempestivas y nunca anunciadas. Sus amenazas de suicidio. Esa falta de aire, real y metafórica, no solo era un tema en sus escritos, sino también una forma. Como lo era, también, su defensa de la autonomía personal y su convicción de que el amor no tenía que convertirse en una condena.

El clima, después de todo, también es «una condición atmosférica del tiempo y del lugar capaz de producir nuevas ecologías» (Sharpe 2016, 76 ). Y por eso, para citar a Christina Sharpe una vez más, vayamos hacia el aliento. Recurramos a la respiración.

## 5 El aparato respiratorio

Inhalamos, conducimos aire a los pulmones, y ahí ocurre el intercambio gaseoso al que llamamos respiración. También exhalamos. Los signos de puntuación constituyen el sistema respiratorio de un texto. Si bien las raíces de la puntuación nos remiten a la práctica oral, las universidades del mundo han utilizado tradicionalmente tres sistemas diferentes para enseñar esta materia: el sistema de respiración y pausa, el sistema gramatical, y el sistema de los efectos retóricos. Recurramos, ahora, al aliento. La puntuación reintroduce en la escritura información contenida en las pausas, gestos e inflexiones de la comunicación oral. Las comas, como lo argumentó famosamente Gertrude Stein (1975), encarnan las pausas, recordándonos la lentitud de los carruajes del siglo XIX; mientras que los puntos y seguido, y las frases cortas que elaboran, aceleran la lectura y, con la lectura, nuestro pulso, al igual que los automóviles lo hicieron en el siglo XX. La puntuación, junto con la aliteración o la simple repetición, ofrecen

a los lectores amplio espacio para respirar o, por el contrario, los dejan jadeando por aire.

Leer es respirar al unísono.

Los papeles del archivo de los afectos de Liliana no solo ponen de manifiesto información sobre su vida sino también, acaso sobre todo, nos acercan al sistema respiratorio único que ella construyó con las herramientas propias del oficio de escritor: pausas, comas, espacios en blanco, dos puntos, puntos y coma, puntos suspensivos. ¿Podrían esos papeles afectivos ayudarme a traerla de regreso de la sofocante burocracia que la había borrado? ¿Podrían estos documentos conformar un archivo de la respiración capaz de restituir la memoria de mi hermana en el presente? Si el patriarcado había enmarcado la historia de Liliana dentro de la narrativa del crimen pasional, que implícitamente culpa a la víctima y exonera al depredador, ¿podrían estos papeles sacarla de ahí y dejarla respirar otra vez? Si el feminicida había logrado quitarle el aire, ¿podrían estos papeles llenar de aire sus pulmones y los nuestros?

El término, en español, es insuflación.

## 6 Insuflación

Del latín *insufflare*, que significa soplar hacia adentro, la insuflación es el acto de soplar algo (como gas, polvo o vapor) dentro de una cavidad corporal. ¿Serían las cartas y notas de Liliana el mecanismo necesario para insuflar el aire que le fue arrebatado? ¿Podrían esos documentos ayudarme a instalarla entre nosotros, haciéndole un lugar propio en una atmósfera compartida?

Liliana no solo escribía cartas, sino que era además una escritora en ciernes –y los hallazgos recientes de al menos dos publicaciones en periódicos y revistas culturales de la época confirman este hecho.<sup>5</sup> Quiero decir que, al escribir esas misivas, Liliana se expresaba, ciertamente, pero sobre todo interactuaba crítica y lúdicamente con el lenguaje y con la forma, especialmente con la tradición de la escritura epistolar en este caso. A menudo en su correspondencia, Liliana subvertía el cuerpo de la carta, empezando, por ejemplo, con la despedida. O colocando la posdata en medio de su narración. No era raro que su escritura sustituyera los puntos y aparte por los puntos suspensivos, otorgándole al párrafo una vida más larga, apenas sugerida en transiciones menos definitivas. Liliana también

---

<sup>5</sup> Hace no mucho, el colectivo El Salón de la Fama, @MPDSalonFama, encontró un artículo escrito por Liliana en una revista *Cuadernos del Centro Toluqueño de Escritores* de enero-febrero de 1986. El título del artículo es: «La música negra, antecesora musical y social de los años más románticos de todo el mundo y todos los tiempos: los felices sesenta». Liliana tenía entonces diecisiete años.

utilizaba con habilidad el espacio en blanco para ralentizar la narración, y luego entonces darnos un respiro a sus lectores, o para enfatizar algún concepto o escena, exigiendo más atención de ese modo. En alguna de sus cartas más festivas, que dirigió a Ana, su mejor amiga, Liliana escribió 'de atrás para adelante', iniciando la carta con la última frase y siguiendo así hasta llegar a la primera. Ana no tardó en hacer lo mismo.

Como tantos escritores de vanguardia, Liliana subvertía y resignificaba a cada paso, en toda decisión escritural, aunque guiada menos por principios dogmáticos o formales y más por el humor y la complicidad. En cada giro y en cada desobediencia, en toda provocación, brilla la mente de esa 'cábula' irónica y relajienta que tanto impactaba a sus amigos y que, intuitivamente o no, antepone a la autoridad.<sup>6</sup>

En una de sus notas más impactantes, Liliana decidió omitir toda separación entre palabras, así como todos los signos de puntuación, produciendo así un efecto de continuidad y de aglomeración que genera, en quien decida leerla en voz alta, un efecto inmediato de asfixia. Los signos de puntuación y la finitud de las oraciones nos permiten detenernos y tomar aire, añadiendo ritmo a la lectura. No así en el escrito con el que Liliana inició el 1989 que tantos cambios trajo al mundo y a su vida. Es imposible, además, leer de prisa o distraídamente un texto así. El ojo avanza y retrocede al mismo tiempo frente a una escritura que se resiste a la absorción, es decir, al entendimiento fácil o al consumo inmediato. Leer esa carta personal requiere tiempo y convicción: uno tiene que querer leerla para poder hacerlo. Uno tiene que necesitar leerla. Leer esa carta precisa de solidaridad, esa condición que queda al otro extremo de la indolencia.

## 7 Desahogo

En español, desahogarse no solo significa mejorar el estado de ánimo de alguien o poner de manifiesto algún sentimiento o aliviarse de algún problema económico. En los juicios orales, las partes en litigio participan del desahogo de pruebas al mostrar las evidencias que pueden verificar la veracidad de los hechos o probar su dicho, para así influir en el fallo o sentencia del juez. Pero cuando se refiere a una persona, desahogarse también quiere decir expresar un sentimiento o una queja, así como hacer una confidencia, refiriendo una pena o

---

<sup>6</sup> El término 'cábula', que usualmente se refiere a una persona burlona de no buenas intenciones, fue utilizado por Othón Santos, integrante del círculo de amigos cercanos de Liliana, en las entrevistas que sostuvimos como preparación para *El Invencible verano de Liliana*.

una fatiga. Desahogarse significa, luego entonces, poner una asfixia en lenguaje.<sup>7</sup>

Si aceptamos que *Pedro Páramo* es la novela paradigmática del siglo XX mexicano, tendremos que reconocer que la narrativa mexicana moderna inicia con la falta de aire, o con lo que Juan Rulfo también llamaba el desaliento.<sup>8</sup> De la mano de Juan Preciado nos adentramos en Comala, un necro-pueblo donde él espera encontrar a su padre, pero donde en su lugar se topa con un montón de almas en pena. Pronto, la falta de comprensión y el bochorno insoportable del lugar lo hacen sentir la falta de aire: «Salí a la calle para buscar el aire, pero el calor que me perseguí no se despegaba de mí. | Y es que no había aire; solo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. | No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que caía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos, hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. | Digo para siempre» (2020, 155).

Juan Preciado, quien trató de reciclar su propio aire hasta el final, muere en estas páginas, en efecto, aunque no para siempre, puesto que sus lectores lo revivimos una y otra vez en cada lectura. Acaso esa lectura insistente, esa respiración que emprendemos al unísono autores y lectores a través del sistema respiratorio de la escritura, forme parte de un desahogo que no solo es cultural sino también político.

Al poner la falta de aire en lenguaje, la desahogada pone también de manifiesto e implícitamente cuestiona las condiciones materiales de la asfixia y el desaliento. En casos de muertes violentas, no se puede volver a respirar sin justicia. Tal como lo manifiesta la Ley General Víctimas de 2013, las víctimas tienen derecho a la reparación integral del daño, que incluye «las medidas de restitución, rehabilitación, compensación, satisfacción, y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica» («Ley General» 2013). La justicia no solo es legal o punitiva, sino que también se cifra en la verdad y en el quehacer de la memoria colectiva.

Desahogarse significa también recobrase del calor y de la fatiga. Recuperarse. Restituirse. Instaurarse e instalarse en un aquí que compartimos con otros, vivos y muertos.

Hace no mucho, el poeta japonés-americano Brandon Shimoda, quien ha meditado y escrito sobre la producción de ancestridad en

---

**7** Agradezco la mención del término ‘desahogo’ durante la conferencia que impartí, como parte de la Bedri Distinguished Writers Series, en el Departamento de Inglés de la Universidad de California, Berkeley, abril 2024.

**8** En *Textos desconocidos: Juan Rulfo* (1977), Jorge Ruffinelli sostiene que «El hijo del desaliento» fue el título de una novela que el autor mexicano nunca publicó.

relación a la experiencia de los japoneses-americanos que fueron privados de su libertad en los campamentos de internamiento durante la Segunda Guerra Mundial, publicó esto en twitter: «Por mucho que quiera que los muertos –los asesinados, los mártires– persigan eternamente a sus asesinos, deseo para ellos un futuro mejor que ése: una vida en la que estén completamente libres de tener que escuchar, ver, sentir, pensar o incluso recordar a sus asesinos nunca jamás» (Trad. de la Autora). Yo también espero que la vida de Liliana de ahora en adelante esté rodeada de sus amigos de antes y de los de hoy. En las últimas páginas de *El invencible verano de Liliana* la describo retozando en un prado a las orillas del Pacífico mientras el sol se oculta tras el horizonte. El golpeteo rítmico de las olas se confunde con los acordes de la música, que se desvanece en el aire. Un gato lame los platos llenos de sobras. Y ella, junto con nosotros, puede respirar por fin. Respirar en paz.

## Bibliografía

- Akbar, K. (2017). *Calling a Wolf a Wolf*. London: Penguin Random House.
- Bjornerud, M. (2018). *Timefullness: How to Think as a Geologist Can Help Save the World*. New Jersey: Princeton University Press.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Trad. de P. Méndez. Buenos Aires: Cactus.
- «Ley General de Víctimas». *Diario Federal de la Nación*, 9 enero 2013. Available at: <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGV.pdf>
- Perec, G. (2008). *Lo extraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Rivera Garza, C. (1999). *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. México: PRH.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. México: PRH.
- Rivera Garza, L. (1986). «La música negra, antecesora musical y social de los años más románticos de todo el mundo y todos los tiempos: los felices sesenta», *Cuadernos del Centro Toluqueño de Escritores*, enero-febrero.
- Ruffinelli, J. (1977). «Texas desconocidos: Juan Rulfo». *Texto Crítico*, 7, mayo-agosto, 172-5. Available at: <https://cdigital.uv.mx/server/api/core/bitstreams/c22b75f4-c5e4-4851-b7d4-8e0e62b60048/content>
- Rulfo, J. (2020). *Pedro Páramo*. México: Editorial Catedra.
- Sharpe, C. (2016). *In the Wake. On Blackness and Being*. Durham and London: Duke University Press.
- Shimoda, B. (2024). «As Much as I Want the Dead...». X, @brandonshimoda, mayo 30.
- Snyder, R. (2019). *No Visible Bruises: What We Dont Know About Domestic Violence Can Kill Us*. London: Bloomsbury.
- Stein, G. (1975). *How Writing is Written*. Boston: Black Sparrow Press.
- Sharpe, C. (2016). *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.
- Villalobos-Rumminott, S. (2016). *Heterografías de la violencia: Historia, Nihilismo, Destrucción*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.



# Poéticas de la documentalidad en el siglo XXI en español: las teorías de Cristina Rivera Garza y Agustín Fernández Mallo en diálogo

Roberto Cruz Arzabal  
Universidad Veracruzana, México

**Abstract** *Los muertos indóciles* (2013) by Cristina Rivera Garza and *Teoría general de la basura* (2018) by Agustín Fernández Mallo, explore the relationships between literature and archive. Both works diagnose the current conditions of textual production and propose poetic paths for future literature. These works also pose reflections on the 'poetics of documentalality', through the lens of 'documentality' and the 'materiality of texts'. To understand the relevance of the documentary as a philosophical problem, the critic draws from Maurizio Ferraris and Katherine Hayles, to analyze textual materiality, the material conditions of contemporary digital and social world, 'geological writings', and 'complex realism'.

**Keywords** Documentality. Textual materiality. Disappropriation. Poetics of the Archive. Docufiction. Poetics of documentalality.

**Índice** 1 Introducción. – 2 El problema del documento. – 3 En torno de la materialidad del documento. – 4 Dos posibilidades teóricas de las poéticas de la documentalidad.

## 1 Introducción

La literatura latinoamericana vive desde hace algunas décadas una vuelta al archivo, entendido como el repositorio inmaterial de las historias fundacionales (González Echevarría 2011) y aún más como el repositorio material de los documentos que instituyen su historia.<sup>1</sup> Esto sucedió en los países sudamericanos y centroamericanos en buena medida por la relación crítica que establecieron con la memoria traumática luego de las transiciones que les permitieron abandonar las dictaduras y conflictos entre los años setenta y noventa. A la experiencia dolorosa le siguió el deseo por recuperar la memoria y con ello conjurar la violencia. En países que, como México, carecieron propiamente de un régimen militar, el potencial del archivo apareció casi de inmediato a las violencias espectacularizadas de la guerra contra los cárteles, así como a las migraciones que han definido la historia de no pocas poblaciones desde los años noventa. Esta vuelta al archivo no es por supuesto exclusiva de la tradición latinoamericana, sino que se enmarca en una mayor dentro de la cultura global, que a su vez responde a diversas visiones sobre la memoria colectiva, el olvido social, la violencia colonial o las mediaciones sobre la memoria personal.

El arte sobre los archivos sugiere Hal Foster oscila entre la producción e institución de estos (mediante procesos diversos como acumulación, selección, descarte, etc.) y el uso o recuperación de archivos previamente instituidos para desmontarlos, reacomodarlos o transgredirlos (2015). Aunque, como escribe, «the best examples overcome these oppositions as well» (2015, 35). Para superar estas oposiciones, es posible reconocer que las orientaciones identificadas –a partir del trabajo de Derrida entre institución y destrucción o legislación y trasgresión– están basadas en al menos dos posibles problemas. Uno, la documentalidad, está relacionado con la condición temporal del documento que se resguarda en el archivo. Al vivir en un mundo dominado por el registro y el ‘mal de archivo’ (Derrida 1996), nuestra historia personal y colectiva está delimitada por los registros sociales. Un documento se guarda en un archivo pero su vida está fuera de él: organiza, potencia, dota de existencia, substraer, elimina. La escritura, pensando en Derrida, está en la condición de posibilidad de nuestro mundo y los documentos son la máxima expresión de la escritura.

El segundo problema, la materialidad textual, comprende la existencia física de los documentos y los mecanismos tecnológicos que los hacen posibles. Este, sin que sea parte de la documentalidad

---

**1** Las primeras ideas de este escrito fueron pensadas en el seminario «Materialidades y materialismo en la literatura contemporánea: aproximaciones teóricas» que impartí en 2021 en la Universidad Iberoamericana. Gracias a las y los estudiantes participantes, pues su disposición y diálogo fue campo fértil para el pensamiento.

la hace posible. No la dota de existencia, pues esta reside en la convención humana de leer registros, pero todo registro debe existir en un soporte que lo haga reconocible y reproducible. La materialidad es la cara oculta de lo documental en la medida en que opera como un sustrato que sostiene la apariencia de éste.

Denominaré ‘poéticas de la documentalidad’ a las que se orientan en función de la memoria instituida o por instituir en los archivos, que se sirven de un trabajo artístico e interpretativo sobre la materialidad textual de los documentos archivados. No incluyo las huellas más bien metafóricas de lo textual en otros elementos textuales, lo que en décadas previas tomó el nombre de ‘intertextualidad’ y que comprende las relaciones entre textos, de manera particular o general (Pfister 1994), sino en las que suceden mediante relaciones de otro orden, aunque concomitante, en la materialidad textual de los archivos. Las poéticas de la documentalidad son la formalización artística de la memoria social materializada en inscripciones y resguardada en archivos. Como se verá, siguiendo a Ferraris, dan forma artística a la ontología social de los documentos y explicitan su relación con la materialidad de manera singular. Memoria, documento y materialidad son algunas de las puertas de entrada a la labor artística contemporánea sobre los archivos. Las posibilidades teóricas de estas poéticas han sido desplegadas en su forma ensayística por dos escritores del siglo XXI, aunque no le llamen de la manera en que propongo.

Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) y Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967) son dos de los escritores y teóricos de la escritura contemporánea en español más relevantes del siglo que corre. Ambos son también autores reconocidos por sus respectivas obras literarias, que gracias al encuentro entre práctica, crítica y pensamiento literarios han intervenido en el panorama de la literatura actual. Ambos han dedicado sendos libros ensayísticos, *Los muertos indóciles* (2013) y *Teoría general de la basura* (2018), respectivamente, a los problemas de la literatura, su materialidad, su dimensión multimedia y su relación con la cultura del presente; una y otro desde perspectivas singulares pero con bases compartidas. En ambos libros es posible identificar intereses semejantes suscitados por movimientos en la práctica literaria mundial. Por ejemplo, la transición entre los modelos de escritura mecánica y la escritura digital, la relación con el archivo como paradigma de la memoria colectiva, el malestar ante las transformaciones del mundo literario tras las que la literatura dejó de pensarse como un modelo de conocimiento para integrarse en la cadena de producción de valor de las industrias culturales (Gallego Cuiñas 2022). También es posible identificar las singularidades que los animan y distinguen, como el que Rivera Garza sea una escritora migrante vecindada en Estados Unidos, socióloga e historiadora de formación que encontró

en el trabajo de archivo una vía para la escritura de ficción, o que Fernández Mallo sea un físico de formación que en su juventud destacó por su posición de vanguardia en los primeros años del siglo XXI, cuando formó parte del dueto de poesía y performance Fernández & Fernández, con Eloy Fernández Porta.

Las obras de ambos autores se relacionan críticamente con su tiempo de maneras diversas. Por ello, me acerco a su pensamiento a partir de un elemento anunciado previamente, primero fuera de sus obras y luego dentro de estas: la dimensión material –tecnológica y social– de la escritura a partir del concepto de ‘documentalidad’ acuñado por Maurizio Ferraris en su libro homónimo. Me interesa entender los paralelos entre la obra de Rivera Garza y Fernández Mallo mediante la estructura que ambas propuestas comparten y que nacen en torno del trabajo artístico con la materialidad de la memoria y las huellas. Así como suscitar movimientos entre teorías del archivo en el arte y la teoría sobre los modos de existencia de los documentos en la cultura contemporánea.

## 2 El problema del documento

El filósofo italiano Maurizio Ferraris ha escrito una teoría materialista de lo social que está basada en dos elementos: la posibilidad animal de dejar huella y la posibilidad humana, como especialización de lo animal, de leer huellas y con ellas producir documentos. La teoría de Ferraris, denominada ‘documentalidad’, está explicada en su libro *Documentality* (2013), cuya versión original en italiano (*Documentalità*, 2009), luego traducida al español (*Documentalidad* 2023), sistematiza en un cuerpo filosófico general, las ideas desarrolladas décadas antes por Jacques Derrida (1930-2004) sobre la escritura y la archi-escritura. El trabajo de Ferraris es una ontología social que asume la archi-escritura como la condición de posibilidad de lo humano.

Siguiendo a Derrida (1986, 83; 1989, 48-9), la archi-escritura es escritura entendida en su sentido más general, no la fonética que presuntamente transcribe la voz sino toda inscripción; es toda posibilidad de dejar rastro, de dejar huella, que la metafísica ha obliterado en su persecución de un sueño de presencia plena. La archi-escritura es simultáneamente la capacidad de escribir y la capacidad de leer; reconocemos algo como una huella de otra cosa porque la hallamos semejante a aquello a lo que remite, y porque ya hemos percibido previamente aquello que nos permite identificarlo como tal. Por ello, la archi-escritura niega la presencia plena como una aspiración metafísica o su fantasía; no solo hace posible la escritura –y con ello la literatura y la filosofía– sino también la memoria y el tiempo (Derrida 1996). Podemos asegurar que no hay algo como la memoria o el recuerdo trascendentes porque ambos son en realidad

registros y movimientos que producen archivos. Antes de que la memoria venga a nosotros, hay archivos. La archi-escritura no «está más *en* el tiempo que *en* el espacio, donde las diferencias aparecen entre los elementos o, más bien, los producen, los hacen surgir como tales y constituyen *textos*» (1986, 84), que al aparecer diferidos se muestran espectrales (Derrida 1995, 154); como el padre de Hamlet cuando reingresa a escena, el acontecimiento no aparece sino que vuelve sobre sí mismo para hacerse presente y consigo el elemento que nos permite reconocerlo.

Sobre esto es que Ferraris desarrolla su teoría. En ella, propone que los objetos sociales existen en la medida en que son actos inscritos (2013, 168-74); todo lo social existe porque los humanos tenemos la capacidad de leer inscripciones, huellas o rastros y porque hemos creado un mundo alrededor de ello. Ligeramente distinto del conocido y muchas veces mal entendido «*no hay fuera-del-texto*» («il n’y a pas de hors-texte») de Derrida (1986, 202, curs. orig.), Ferraris establece que más que no haber nada más allá del texto, lo que existe lo podemos reconocer porque lo leemos como texto (2013, 131-2).

Lo social, para Ferraris, es fundamentalmente textual. El mundo físico, lo que llamamos naturaleza, existe fuera de la textualidad y es de hecho su base. Pero lo textual se invierte y lo enmarca; al hacerlo, lo textualiza.<sup>2</sup> Todo en el mundo es susceptible de inscribir y de ser inscrito, no así de leer fuera de sí. Por ejemplo, las montañas son la inscripción de las fuerzas sobre la superficie terrestre, que la desgastan de tal modo que le dan forma; nosotros podemos leer ese encuentro entre superficies y su desgaste como inscripción, podemos leer el tiempo geológico en las huellas del viento; somos inscripción también, pero la montaña no puede leernos de vuelta. En un trazo de órdenes verticales, somos semejantes a los animales que mediante rastros marcan su territorio para su especie y para otras, pero en nuestro caso hemos especializado esa posibilidad con la formación de instituciones y redes simbólicas. Esto no implica una sujeción a la interpretación humana sino la restricción de esta. Podemos leer los hechos de la naturaleza, sus fuerzas, sus dinámicas, pero no podemos deconstruirlos; en cambio podemos deconstruir la textualidad con la que los hemos leído a lo largo del tiempo.

A la capacidad de organizar el mundo humano en redes simbólicas e instituciones hechas de inscripciones que refieren a actos sociales, Ferraris la llama ‘documentalidad’. Un documento es una inscripción especializada que contiene tiempo e historias humanas (2013, 249-52).

---

**2** Merece recordar una idea similar explicada en su momento por Terry Eagleton (2005, 606) sobre, en su caso, la realidad que solo podemos pensar mediante su textualización pues somos entes eminentemente lingüísticos y por ello históricos.

Para sistematizar su pensamiento, Ferraris establece once tesis sobre la documentalidad en las que expone la ontología social de lo humano. No es el lugar para resumir o explicarlas todas, pero me detendré en las que son por ahora suficientes para comprender el problema de los documentos. La diferencia entre ontología y epistemología es que la primera se ocupa del mundo de la vida y lo existente, independientemente de si lo conocemos o no; mientras que la segunda se ocupa de lo que conocemos o, como lo llama Ferraris, lo que estamos justificados a creer en un contexto dado (121-2). Mientras que lo segundo puede corregirse mediante el pensamiento, es decir corregirse a sí mismo, lo primero es el reino de lo 'inenmendable' (86-8); lo humano puede conocer tres tipos de objetos existentes: naturales, ideales y sociales, pero son estos últimos los que mayormente ocupan el interés de la epistemología. Por ello, lo humano gira alrededor de las inscripciones, porque somos seres naturales que se han especializado en registrar y en leer (225), esto se debe a que la mente, cualquiera, es una *tabula* en la que se recogen inscripciones (225). Los objetos sociales, que pertenecen al ámbito humano, son actos inscritos entre dos o más personas, independientemente del sitio de inscripción (43-4); un acto social puede quedar registrado en una mente si está solo disponible para ella, si lo está para más personas es que ha sido guardada como inscripción (160-1). El mundo social es uno hecho de inscripciones con fines prácticos o con fines evocativos, a estas inscripciones las llamamos documentos, por lo que la ontología social de lo humano es una documentalidad (249-71). De lo individual a lo colectivo a lo social suceden registros, inscripciones y documentos.

Las obras literarias, en particular, y las artísticas en general, son todas objetos sociales. Si las reconocemos de un modo particular no es porque posean una ontología específica sino porque las conocemos mediante instituciones que las han especializado (272), su definición es un problema epistemológico. Según Ferraris, uno de los paradigmas más relevantes de esta epistemología de los objetos artísticos es el 'arte encontrado' porque, más que hacer arte de cualquier cosa, demuestra que el arte es sobre todo una cosa, es decir, una inscripción convertida en documento (274-5). Lo que distingue a la cosa no artística de la artística es su re-inscripción en un fondo institucional, lo que Derrida llamaba *párergon* (2001).

Vale la pena insistir en que cuando con Ferraris hablamos de que las obras artísticas son documentos no significa que sean documentos 'de' algo, sino que son 'un tipo de' documentos. Son formas especializadas de las inscripciones con valor institucional que llamamos documentos. Ello implica que la obra literaria, por ejemplo, tiene todas las características de los documentos: posee un valor dentro de la institución que lo enmarca, no posee una definición estable sino que es un conjunto de relaciones. Las obras

son registros dotados de un valor social, tienen una existencia mental y una física. Finalmente, las obras son rastros materiales de cosas en el mundo. Es decir que aunque no todas las cosas en el mundo son reconocidas como arte, todas pueden llegar a serlo pues las obras son inscripciones especializadas de aquellas (276-7).

Epistemológicamente, en la modernidad reconocemos que una característica necesaria pero no suficiente de la obra artística es que es un documento que carece de fin práctico y que es un objeto físico sin valor instrumental. Su finalidad es su propia existencia (276-9). A diferencia de otros documentos que producen conocimiento sobre los objetos, las obras artísticas no, sino que solo producen conocimiento sobre sí mismas mediante experiencias sensibles.

Volviendo al *párragon*, la obra artística se inscribe en una institución al igual que otros documentos, pero no solamente ofrece conocimiento sobre los objetos de los que 'habla' sino sobre la institución que la acoge. Mientras que un acta de nacimiento ofrece información sobre aquel a quien nombra gracias a la institución que lo permite, la obra literaria ofrece información sobre la institución, sobre el marco en el que esa inscripción existe. Cuando leemos una carta como carta buscamos en ella información sobre el mundo que la rodea, sobre las redes simbólicas en las que esta fue escrita. Pensemos en la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés. Cuando el Rey la leyó buscó en ella información sobre lo que Cortés había observado y vivido, la leía como el registro de hechos y actos. Cuando la leemos como obra literaria, además de lo anterior, buscamos en ella también las formas de la literatura: su cadencia, sus figuras retóricas, su proceso de simbolización, la economía de significación de sus elementos. La primera lectura de la carta comunica con las herramientas de su momento histórico; la segunda, también con las del nuestro. Todavía más, pensemos en el uso del diario personal de Liliana Rivera Garza que su hermana, Cristina Rivera Garza, utiliza en *El invencible verano de Liliana* (2021); el diario adquiere consistencia literaria en la medida en la que es enmarcado dentro de la institución literaria. Se convierte en documento artístico.

Por lo anterior es que para Ferraris el arte encontrado supone una forma notable del arte, pues devuelve a los objetos artísticos a su estado documental (278), y al hacerlo muestra que el arte se inscribe en una institución. En el caso de la literatura, un tipo de paradigma serían las obras elaboradas a partir de inscripciones previas. Las poéticas de la documentalidad en particular y las poéticas de apropiación conceptual en general hacen evidente, por un lado, que la literatura es un acto de inscripción, una práctica especializada que consiste en inscribir institucionalmente; y por otro lado, que el material de las cosas que llamamos obras literarias son también otras obras y otras cosas. Como se verá más adelante, las teorías de Rivera Garza y Fernández Mallo se sitúan en el espacio liminar en el

que las inscripciones hablan desde y hacia su marco institucional; se mueven ambiguamente entre la literatura y la textualidad funcional.

Ferraris imagina una pirámide de rastros que va de lo general a lo particular. En la base está la posibilidad de la escritura cuando dos cuerpos se encuentran y se modifican; en lo más alto, nuestras redes simbólicas que sostienen instituciones, que a su vez enmarcan inscripciones para convertirlas en documentos. La literatura es una forma híperespecializada de los documentos que contiene los procesos previos y ofrece una imagen de la estructura general.

La literatura que se elabora con documentos produce a su vez una sintomatología de lo que toma como su materia. Esta apunta a las condiciones que permitieron la inscripciones, su resguardo y su interpretación. En este sentido, esta literatura opera en dos vías: primero, expone la dimensión material del documento -de la que nos ocupamos a continuación-; segundo, sus aspectos sociales y éticos. Aunque parezca que las poéticas de la documentalidad hablan 'de' las cosas a las que se refieren -por su condición de documentos-, en realidad hablan 'con' ellas. Las traen de vuelta como cosas - como rastros y huellas- y las enmarcan en un tiempo que llamamos historia. Al historizarlas, las leen leyéndose a sí mismas.

### **3            En torno de la materialidad del documento**

¿Qué clase de cosas son las inscripciones recuperadas en las poéticas de la documentalidad? Son documentos, por supuesto. Pero también tienen una naturaleza que las más de las veces permanece oculta: son materia sobre la que se ha inscrito. Los documentos que leemos además de ser actos sociales inscritos, son materia sobre la cual se inscriben.

Retomando a Derrida, se establece que el tiempo de la escritura es siempre el pasado. No existe la primera vez de la huella pues al leerla asumimos que hay una precedente y otra después. Los documentos hablan 'de' algo que ha sucedido como acto o como hecho. Nos remitimos a los documentos como si fueran la prueba de la existencia de las cosas porque confiamos nuestra percepción y consistencia del tiempo en ellos. Pero la materia que nos permite leer las inscripciones, lo que también se llama el soporte de la escritura, para que sea accesible debe estar en el mismo tiempo de quienes la leemos. Cuando Rivera Garza sostiene que recurrir a los archivos es escribir con el presente (2023), o cuando Fernández Mallo sostiene que los términos que entran en juego en lo actual nunca están en lo actual (2018) lo hacen porque la escritura trae a un tiempo actual del lector el tiempo pasado de la escritura, pues toda escritura es reescritura del tiempo.

Pero ¿cuál o cuáles es la materia de la escritura literaria? Las respuestas son, por supuesto, siempre particulares, pero la materialidad de la escritura existe en el conjunto que permite esas particularidades, no como la suma sino nuevamente como la condición que lo hace posible. A este respecto, recupero algunas de las discusiones sobre las materialidades de la literatura de las que me he ocupado en otros espacios (2016; 2019; 2021). Para definir la materialidad de lo que llamamos literatura, resulta conveniente hacerlo desde un enfoque pragmático. Este consiste en entenderla como interacción entre las distintas dimensiones de los signos: semiótica, tecnológica, sensible, ideológica, que sucede fundamentalmente sobre un soporte que denominamos medio (Rippl 2015). Como es de esperarse, esta definición es contingente y supone una simultánea convención social que la sostenga. No existen los signos sin soporte y no existen los soportes vacíos. Todo aquello que llamamos soporte lo pensamos en relación con una inscripción: incluso cuando esta no ha sucedido todavía, la vemos como posibilidad porque la vemos como repetición. Esta dimensión sensible depende tanto del signo como de lo que lo soporta, debido a su mutua influencia indecible. Las inscripciones más elementales se acotan al comportamiento del material que las aloja. Resulta difícil tallar una piedra por lo que el tipo de inscripciones son distintas que cuando se pinta sobre ella. La forma de la inscripción está en íntima relación con las cualidades de los soportes. Desde este enfoque identificamos la materialidad en relación con el signo porque lo leemos como signo soportado.

Desde un enfoque distinto, fenomenológico, Boris Groys desarrolló una teoría de los medios a partir de la sospecha que generan. La relación entre medios y significados es una basada en la dinámica entre ocultamiento y desvelamiento. Debajo de un signo debe haber un medio que lo soporte pero al que este oculta. Leer, entonces, es simultáneamente interpretar los signos y querer ver lo que se asoma detrás de sus fracturas. Por ello escribe el teórico que

la verdad mediática del signo solo se muestra cuando ese signo es eliminado y retirado, posibilitando así la visión de la forma del soporte. Alcanzar la verdad mediática del signo significa suprimir ese signo, apartarlo, borrarlo -como si fuera suciedad- de la superficie mediática. (2008, 29)

El dilema de buscar la verdad del documento es que para hallar la verdad del medio debemos borrar los signos inscritos en él. La pura superficie no puede ser leída a menos que sea como el resto futuro de un signo por desaparecer. Leer la verdad de los signos, leerlos como una verdad evidente corre el riesgo de convertirlos en esa superficie que será luego inscrita.

En las poéticas de la documentalidad vemos los dos aspectos de los fragmentos o restos utilizados, estos son simultáneamente soporte y signo, pero ambos remiten a otros que están en el pasado y que por ello resultan inalcanzables. Las poéticas de la documentalidad deben evitar la melancolía de quien lee buscando en el pasado una totalidad, irrecuperable. Para ello es necesario crear fragmentos documentales de tal manera que al intervenirlos brille en ellos un futuro posible. Escribir el futuro no implica negar el pasado, sino reconocer que uno y otro conviven potencialmente en el cuerpo del texto, en el desplazamiento entre signo y soporte.

La materialidad de los documentos se ha especializado aún más dentro de las poéticas de la documentalidad. Se vuelve una materialidad segmentada pero proliferante. Un fragmento incluido en una obra carga consigo el tiempo del documento del que proviene, lo incrusta en el tiempo y la materia de la obra nueva. Esta materialidad multiplicada se asemeja a la materialidad digital según la entiende Hayles.

El mundo digital parece no tener materialidad sino un fantasma de ella. Tanto los objetos digitales, que son mayormente textuales, como los que existen en interfaces gráficas, generan interacciones que parecen provenir de materialidades previas. Imitan otras formas para crear la sensación de continuidad entre medios. La percepción de lo digital como un medio sin materialidad es en parte consecuencia fenomenológica de nuestra sospecha sobre los medios, en parte consecuencia de la naturaleza peculiar de su configuración física. Y es que lo digital es más que un medio, es un conjunto de simulacros que operan para recordarnos otros medios. Es un texto en un soporte -un objeto con una consecuencia- y es también un conjunto de remediaciones -acciones que producen percepciones.<sup>3</sup>

A lo largo de varios artículos e intervenciones, N. Katherine Hayles y otros han ampliado la definición de materialidad para incluir, además de los soportes y los signos, las operaciones de interpretación y las relaciones entre todos los elementos. Estas operaciones son mecánicas y cognitivas (Hayles 2002; 2004; Hayles, Pressman 2013; Brown 2010a; 2010b); están determinadas por la configuración física de los objetos y la disposición visuoespacial de la escritura. Esta definición ofrece profundidad al análisis de la materialidad, de tal modo que no solamente es posible pensar en ella en una dimensión interactiva sino distribuida entre procesos,

---

**3** Se debe a Bolter y Grusin (2000) la explicación temprana de la ecología de medios digital como una basada en el binomio opacidad/transparencia -en este sentido, semejante a lo que hará Groy (2008)-, que a su vez está basada en la relación temporal entre medios en la que los nuevos imitan configuraciones de los anteriores. Los medios digitales son sumas de imitaciones que enmarcan operaciones cognitivas e interacciones de los medios antecedentes, a los que no sustituyen sino que actualizan.

herramientas y cuerpos que interactúan para producir sentido; es una materialidad distribuida.<sup>4</sup> No solamente se analizan los elementos por separado sino que se pone énfasis en sus relaciones, sus mutuas determinaciones y los procesos históricos que permiten reconocerlos.

Las definiciones de Hayles resultan iluminadoras para entender cómo es que los objetos digitales son entidades complejas que ocultan las interacciones mediante el ideograma de la inmaterialidad. Como el documento digital no carece de materialidad sino que está hecho de una de carácter difuso, distribuido entre un mayor número de agentes y elementos que participan en ella, podemos preguntarnos qué pasa con los textos cuya materialidad sí percibimos directamente, por ejemplo, un libro. Al extender esta metodología a los objetos textuales impresos cuestionamos esa otra materialidad que damos por sentada, aunque interactuamos físicamente con ella.

La materialidad del documento impreso también es profunda, para usar el adjetivo de Hayles (2004). Lo es porque un libro está igualmente hecho de elementos distribuidos que permiten la existencia de un objeto tecnológicamente diseñado para leerse mediante un conjunto estandarizado de movimientos corporales y prácticas interpretativas, a su vez basadas en acciones cognitivas. La materialidad es profunda y distribuida no por el tipo de tecnología que interviene sino por su condición documental, es decir, porque implica una red simbólica de interacciones e instituciones. Las diferencias entre medios textuales distintos –el escrito a mano, el texto impreso, el texto digital– más que oponerse se traslapan entre sí y en la historia. Eso permite que los medios textuales convivan e interactúen. Por ejemplo, en lo que se conoce como los medios posdigitales, en los que la condición digital no es más una novedad sino un elemento sobre el que se basan las demás posibilidades o contra la que reaccionan, pero integrándola (Cramer 2015).

La materialidad distribuida permite regresar a Ferraris y su explicación sobre las capas que la documentalidad guarda. Un documento, hecho de inscripciones sucesivas, no solo es un soporte, o una institución o una red simbólica sino todo ello más las operaciones interpretativas que realizamos. La mirada sobre los objetos digitales nos obliga a sospechar doblemente de ellos, esa misma sospecha nos hace mirar con ojos distintos los aspectos físicos de otras disposiciones materiales. En lugar de ver el documento como una sucesión lineal y acumulativa de materialidades –de la más superficial a la menos material–, podemos pensarlo como una hecha de estratos textuales y

---

**4** Aunque en otras publicaciones he utilizado el término ‘extendida’ para referirme a esta concepción de la materialidad, considero que es más apropiado usar el término ‘distribuida’, que tomo de Vicente Luis Mora (2022), quien a su vez retoma la definición de cognición distribuida de la neurociencia y las poéticas cognitivas, y se refiere a la capacidad de la mente de actuar de modo descentralizado.

de capas geológicas que se superponen e interactúan entre sí. Si un documento es una inscripción enmarcada, ese marco no solo contiene lo humano sino todo lo que coexiste para que eso suceda. De allí que los documentos contengan el tiempo de los materiales. La relación aparece entonces más claramente a partir de las consecuencias de las interacciones y superposiciones, en las fracturas y resultados.

No es que las ideas sobre materialidad de los textos y los documentos sean consecuencia exclusiva del contraste con lo digital, pero se hicieron más comunes con el dominio de esta, que activó ideologemas residuales, algunas veces presentados como soluciones opuestas a la reproducción digital, como la edición artesanal, colectivizada, en tipos móviles, la reproducción risográfica, etc. Estas prácticas no son en sí mismas conservadoras -no pocas veces suponen una organización colectiva que se opone a la concentración del poder en empresas de desarrollo tecnológico-, pero por su asociación con prácticas sociales de siglos previos pueden presentarse como un escape a la modernidad, sin serlo.

En el centro de esto hay una paradoja muy sugerente. Los medios digitales se basan en el ocultamiento de los procesos de mediación, se presentan como entidades inmediatas aun cuando son consecuencia de una cantidad mayor de mediaciones. Esto reproduce la ideología que considera lo digital como inmaterial -es la misma ideología que permite que la obsolescencia programada de los dispositivos digitales sea vista como inevitable o que los objetos digitales sean vistos como algo que debe ser actualizado permanentemente, no para mejorar sino para seguir funcionando (Chun 2016)-. Este ocultamiento, una vez develado, permite ver también las capas de mediación de los demás medios. La misma ideología que permite que la escritura sea vista como algo exclusivamente textual -un tejido de códigos que interactúan entre sí-, una vez desmontada, muestra al texto como dependiente de un objeto material.

Ya que el soporte material se ha desocultado e integrado explícitamente en los mecanismos de escritura y lectura de las obras, es posible pensar los procesos de producción textual con atención distinta. La apropiación textual puede dejar de pensarse como la interacción puramente textual de fragmentos de código -algo que como mencioné antes es mejor denominar 'intertextualidad'- y puede ser vista como una labor sobre un soporte material que contiene un texto. Cuando recontextualizamos un texto es posible también llevar con la materialidad que lo presentaba, la que interfiere con la materialidad que lo recibe, así sea como una huella. En esa intersección entre materias, aparecerá una falla que hará funcionar el mecanismo de la obra. No importa si en el proceso de apropiación no es obvia la materialidad de origen; el soporte y el texto que sean resultado de la recontextualización tendrán consigo la historicidad de los soportes de los fragmentos usados. Con ello, las prácticas

de copia y reproducción artística pueden esquivar el esteticismo posvanguardista. Reproducir textos no es solo un proceso de acumulación, tampoco es solo la proliferación de códigos sino que es una forma de la historización. Las poéticas de la documentalidad son una forma recursiva más aguda que la literatura como la reconocemos porque muestra la dimensión material de las inscripciones y permite leerlas. El documento no posee leyes sino condiciones de registro, las poéticas de la documentalidad operan sobre estas condiciones de registro; estas son finalmente la inscripción de los registros en el marco de la historia. No la historia como la progresión lineal de hechos humanos, sino como el cruce de tiempos, espacios y profundidades geológicas.<sup>5</sup>

Alrededor de esta paradoja y alrededor de las posibilidades que abre la conciencia sobre la materialidad, han surgido durante el siglo XXI algunas obras que se ocupan de la dimensión material y la documentalidad para problematizar la escritura, su lugar en la ecología mediática y artística contemporánea, así como sus posibilidades críticas en función de su dimensión material. Hay obras que han reaccionado contra el dominio de la técnica digital, otras que sin ser explícitas en su rechazo han explorado las dimensiones que lo digital tiende a dejar fuera. Otras han explorado de lleno las posibilidades de lo digital, sin dejar de advertir los aspectos oscuros de su existencia. De estas, me interesa comentar dos que considero particularmente relevantes para la manera en la que se escribe y se piensa sobre la literatura en español en el siglo XXI.

#### **4 Dos posibilidades teóricas de las poéticas de la documentalidad**

*Los muertos indóciles* (2013) de Cristina Rivera Garza y *Teoría general de la basura* (2018) de Agustín Fernández Mallo son dos libros reconocidos en los campos culturales de América Latina y España. Ambos comparten horizontes aunque son distintos entre sí. Mientras que el primero es un conjunto de ensayos en torno de varios temas que van avanzando conceptos y problemas literarios, el segundo es un sistematizado ejercicio de teoría cultural. Ambos responden a una misma encrucijada de la literatura, en particular, y

---

**5** Aunque no me refiero al llamado 'giro geológico' que ha ocupado las humanidades en general y a los estudios latinoamericanistas en particular en relación con la crisis ambiental (Quintana Navarrete 2023) y del que también participa Rivera Garza (2022), no es difícil trazar la relación entre documentalidad, inscripción y los principios geológicos de ambas. Desde el punto de vista de la geología y la icnología, cuando Ferraris escribe que «The passage from nature to history is thus nothing but the recognition of an inscription and the request to know what it means» (198).

la cultura, en general, de nuestros tiempos: el dominio irrecusable del mundo digital, sus posibilidades y contradicciones. Ninguno de los dos se sirve propiamente de las ideas de Ferraris o Hayles. Pero en ambos libros encontramos rutas parecidas para atajar las preocupaciones comunes -incluso autores recurrentes como Walter Benjamin o Jacques Derrida. En lo que sigue, presento resúmenes de las propuestas teóricas relacionadas con los aspectos de la materialidad y la documentalidad. No me propongo conformar un sistema común ni tampoco identificar las aporías que los alejen, sino delimitar una estructura de pensamiento común en la que destellen los elementos previamente expuestos.

Durante los años que mantuvo la columna «La mano oblicua» (2006-13) en el diario *Milenio*, Rivera Garza fue desarrollando varias ideas sobre la escritura contemporánea, desde los problemas de la autonomía estética, los usos del mundo digital y la vocación política de la literatura. Muchas de esas ideas fueron luego retomadas en *Los muertos indóciles*, uno de los libros más influyentes de los últimos años en la discusión literaria y artística en América Latina. Aunque se trata de un ensayo heterogéneo que identifica problemas y fuentes del malestar de la literatura actual, Rivera Garza se centra especialmente en dos conceptos que han sido muchas veces citados desde entonces: las necroescrituras y la desapropiación.

Ambos conceptos son las dos caras de una misma idea: la crisis de la autonomía literaria, que la autora ataja mediante el uso de la posautonomía de Josefina Ludmer. Las necroescrituras son en parte un diagnóstico de la escritura literaria en tiempos de violencia extrema y necropolítica y también una respuesta que imagina una salida a estas condiciones; más que una categoría aglutinante, son estrategias frente a una condición crítica de vulnerabilidad social que en México se acrecentó a partir del 2007. La desapropiación, por otro lado, es un *ethos* que cuestiona doblemente la forma de la autoría industrial o neoliberal al mismo tiempo que ofrece una salida a esta mediante la actualización política de las prácticas citacionistas de la segunda mitad del siglo XX. La llamo *ethos* porque su formulación no refiere solamente a una práctica literaria, ni a un método de composición, sino sobre todo a una disposición autoral y política de quien escribe hacia las herramientas de escritura y sus consecuencias sociales. Se trata de una conciencia situada sobre la escritura mediante la crítica de los elementos que la definen.

Aunque se basa en el concepto de ‘comunalidad’ de Floriberto Díaz, antropólogo mixe que la usó para teorizar la forma de organización colectiva de su pueblo, Rivera Garza retoma dos de los cinco puntos fundamentales de esta para postular la desapropiación como la escritura posautónoma que se caracteriza por «desposeerse del dominio sobre lo propio» en tanto que «lleva consigo las marcas del tiempo y el trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo

de distribución de otros, es decir del trabajo colectivo» (2019, 76). La autora es clara con respecto a la dimensión ética de la desapropiación: no se trata solamente de citar otros textos o de mezclarlos, sino de reconocer en ello el valor de lo colectivo que se juega en cada obra. La autoría no se presenta como origen de los textos, sino como acto de responsabilidad sobre lo que se escribe en relación con quienes lo leerán y sobre todo con quienes proveen los materiales; reconoce el tiempo futuro de la lectura como utopía de justicia y el tiempo pasado del fragmento reutilizado como deuda. Para Laura Alicino «la función del documento es aún más devolvernos la huella de los cuerpos que ya no están» (2022, 204). A partir de lo cual explica «la reelaboración última del archivo como frontera misma, que nos convoca para invitarnos a descubrir qué hay en el más allá de las palabras escritas» (2022, 204).

A pesar de que son lo más reconocido de su proyecto hasta ahora, tanto las necroescrituras como la desapropiación forman parte de un programa más amplio de crítica y poética para la literatura en el siglo XXI. Esto es lo que la autora llama las «escrituras geológicas». Explica en *Los muertos indóciles*:

Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas. Por eso, su forma de ‘aparecer’ suele conseguirse a través de diversas estrategias de re-escritura. (2019, 100)

Retomo a Ferraris para insistir en los elementos que la autora explica: la desapropiación no consiste en tomar un fragmento y trasladarlo hacia otro texto sin más. Desapropiar es excavar en la historicidad de los documentos que está formada de capas de inscripciones y de interacciones entre ellas y con otros cuerpos y procesos cognitivos. Al excavar en la geología de la escritura, la desapropiación es también una inscripción. Una que se hace a sí misma marco y contenido.

Luego de *Los muertos indóciles*, los libros siguientes de Rivera Garza han sido simultáneamente un despliegue artístico de los postulados de las escrituras geológicas y también su refinamiento teórico. A diferencia de los ensayos del libro citado, en los libros posteriores -*Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017), *Autobiografía del algodón* (2020), *El invencible verano de Liliana* (2021)- la clave teórica se trama con las posibilidades artísticas de la ficción, la crónica y la investigación forense. Así, pasa del apropiacionismo y la cita recontextualizada a la des-sedimentación, un procedimiento crítico de base geológica. La autora lo explicó en una entrevista: «Escribir ... es des-sedimentar. Las herramientas de la escritura nos sirven para hurgar en esas capas que conforman lo ‘natural’» (Trigo 2021, 124).

Como escribí antes, para Rivera Garza la escritura por venir no puede ser puramente estética, una que no actúe ante el mundo con una disposición situada en las condiciones de quien escribe. Por ello, la inscripción sobre la historia se acompaña de un gesto de acuerpamiento del pasado. Escribe la autora: «Pertener es re-habitar. Negar el origen abstracto o puro del universo y abrazar su materialidad: eso es pertenecer. La primera habitación, por lo tanto, es la huella» (2020, 90-1). Si la huella es habitación, también es, como sostiene Ferraris, carácter que la hace posible. Escribimos para habitar y con ello ser en las huellas. Habitamos el tiempo histórico al excavar la superficie de los relatos mediante las ficciones críticas. La huella no es la escritura del pasado sino la posibilidad del presente, o mejor, del tiempo. Rivera Garza dota a aquella de una escala temporal que rebasa lo contemporáneo y lo humano. «La escritura, que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre sí la posibilidad de la habitación y, aún más, de la cohabitación» (2020, 92), escribe Rivera Garza en un tono que recuerda sin duda a Derrida. A propósito de ello, enmarco la escritura de *Los muertos indóciles* en el amplio campo de la ontología social centrada en la documentalidad para dibujar un esquema de su pensamiento.

En una síntesis teórica de su trabajo, propongo entender la arquitectura de las escrituras geológicas como sigue: las necroescrituras son una manifestación de la literatura posautónoma, el extremo violento que obliga a tomar partido y cuestionar la autonomía artística; la desapropiación es un método de trabajo pero sobre todo un *ethos*, una disposición a la otredad en la escritura que hace patente su pertenencia a la inteligencia colectiva, la des-sedimentación es una estrategia que hace visible la intersección entre tiempo y materialidad de la escritura mientras que la resuelve en una forma. Finalmente, las escrituras geológicas son una forma literaria -que sin embargo reniega de la estética literaria para fundar un afuera concomitante y contradictorio- en la que es posible especular sobre la espacialidad de lo humano: no a lo ancho, sino hacia abajo, hacia la profundidad de los materiales y de la huella. La autora escribe en *Escrituras geológicas*:

El que escribe geológicamente inacaba el pasado: no confirma el estado de las cosas, sino que las interroga, no perpetúa los vectores del poder, sino que los desvía. Una cita, después de todo, es una cosa de más de uno. Una cita es una mutación que contiene ya, en sí, otro futuro. (2022, 15)

Situándola en relación con la documentalidad y la materialidad, la escritura geológica es la excavación que despliega el tiempo que vive en los documentos, en las interacciones que le dan soporte; quien escribe geológicamente produce una forma intersticial entre la

institución literaria y la intervención forense. La escritura geológica es una ética de la poética documental.

Por su parte, el libro *Teoría general de la basura* de Agustín Fernández Mallo es uno de los ensayos más ambiciosos y heterogéneos sobre la crisis y forma del arte actual. Como lo hizo en su libro de ensayos *Postpoesía* (2009), el autor parte de la premisa, entre otras, de que la crisis de las artes está fundada en una transformación lenta pero radical de la materialidad de los objetos, lo que le permite vislumbrar la copia como producción de diferencias entre ellos. (2018, 235-46)

Su teoría mezcla reflexiones sobre la forma artística, la subjetividad del mundo digital, las migraciones contemporáneas, la ubicuidad de los sistemas de control y la supervivencia de las ruinas del tiempo pasado. Los ejes son la fragmentación como forma social mediante las figuras del exiliado y el nómada (134-43), la espacialización definitiva del tiempo en internet con una topología que posee una dimensión fragmentada y otra constante (155-75), el apropiacionismo como respuesta estratégica al tiempo topológico (208-14), una doble constitución de lo Real lacaniano mediante partículas de prueba - unidades que existen para verificar la existencia de un hecho- y partículas de apantallamiento -cuya función es ocultar el medio detrás de la magnificación de un detalle- (320-7), y la ruina -o basura- como resto constitutivo de la obra artística y elemento que organiza el libro. A partir de este apretado esquema me detengo en lo que por ahora encuentro más sugerente de la teoría de Fernández Mallo para leerlo en paralelo con Rivera Garza, enmarcado en el problema de la documentalidad y la materialidad: lo que llama 'docuficción' y el 'realismo complejo'.

A semejanza de Rivera Garza, Fernández Mallo también hace un diagnóstico de las condiciones materiales de producción artística pero, a diferencia de ella, se basa casi exclusivamente en la dimensión tecnológica. Hay, sí, reflexiones sobre la violencia del mundo actual pero casi todas parten de su fuente tecnológica -la representación televisiva, el dron- y de participaciones más abstractas como la apropiación por parte del poder de las herramientas técnicas para la vigilancia de los sujetos: «la técnica sirvió como herramienta de confrontación con el poder, hoy le llamaríamos una herramienta política, que luego fue reabsorbida por el poder como instrumento de control social» (226). Sin querer pecar de determinista, quizá haya una relación entre las diferencias teóricas y las materiales entre una autora nacida en México, migrante altamente calificada e intelectual pública de un país en crisis de violencia y un autor español, artista e investigador científico con pasaporte europeo. Con todo, ambos diagnósticos convergen en la radical importancia que ha tenido

la integración de la experiencia sensible y el mundo digital en la hechura de arte.<sup>6</sup>

Para Fernández Mallo el mundo puede ser entendido a partir del modelo subatómico de partículas en el que lo Real se define en el sentido lacanianiano: lo inaccesible del inconsciente que sin embargo se muestra textualizado:

lo Real, lo que lo define como tal, es que nunca se deja atrapar del todo bajo alegorías, representaciones o metáforas superadoras. Lo Real es lo que en un momento determinado no admite una representación convincente, lo que, en definitiva, de momento no puede ser superado por mecanismo alegórico ni tradición alguna. (327-8)

Lo Real, en tanto inalcanzable, tiene dos estados simultáneos y alternativos: un estado empírico y uno en representación digital, sin jerarquía entre ellos. El mundo de internet, sostiene el autor, es un mundo topológico que se desdobra en múltiples dimensiones simultáneas que rompen con la linealidad del mundo empírico. La consecuencia del tiempo topológico en internet es que en estas historias no se 'cuentan' sino que se construyen: se arman mediante residuos de otras historias sin un despliegue lineal. Este procedimiento es lo que el autor denomina 'apropiaciónismo':

Todo esto... opera importando materiales ajenos para mezclarlos con los propios, deformar productos originales o de segunda generación, sacarlos de quicio, desviarlos y enchufarlos a otras corrientes, que no son casi nunca temporales sino espaciales. (163)

Lo que en Rivera Garza es excavación en Fernández Mallo tiende a la acumulación; para la primera la huella hace posible el relato mientras que para el segundo, el relato opera sobre la huella como horizonte inalcanzable.

La estrategia formal que responde a esta condición del espacio-tiempo, y que al hacerlo la expone, es lo que el autor propone llamar 'docuficción'. El término es esquivo pues debe deslindarse de la ficción documental cinematográfica, pero en su ambigüedad pretende dar cuenta de la articulación de lo Real contemporáneo. Explica el autor:

Y es que toda ruina deja inaccesible el escombros que oculta. Es en

---

**6** Es relevante recordar, además, que Fernández Mallo es una de las bases de Rivera Garza para los primeros ensayos de *Los muertos indóciles*, especialmente las ideas de *Post poesía* y su trabajo en el dueto Fernández & Fernández; en cambio, Fernández Mallo no refiere el trabajo de la autora, aun cuando circuló en América Latina con profusión -si bien *Los muertos indóciles* se publicó en España en 2020.

la emersión de ese escombros, en sacarlo a la luz, en lo que trabaja la docuficción. ... algo mucho más general a toda clase de obras, algo tan aparentemente sencillo como complejo: exponer los materiales y el trayecto mediante el cual el artista, tras escarbar en una ruina, alcanza el correspondiente escombros que problematiza esa ruina, y con todo ello construir su obra sin que esos materiales, ese trayecto, ese camino, sean expulsados de la obra final. (365-6)

Fernández Mallo añade otro concepto que adquiere una forma aglutinante: a la suma de docuficciones singulares con las que se puede dilucidar la complejidad del mundo mediante una red de nodos enlazados aleatoriamente la llama realismo complejo. En una versión quizá reductiva de los postulados, asocia el modernismo estético con la dialéctica -como su base ideológica que se manifiesta formalmente- y el posmodernismo con la diferencia, ante los que propone una forma estética que supere la oposición entre ambas mediante una «convergencia compleja» (302) que narra el mundo. Por ello, sostiene que

todo creador resulta una anécdota que documenta ese tránsito, su propio tránsito, y que vendrá a sumarse al conjunto de anécdotas para formar un solapamiento interactivo de 'tránsitos individuales' que se ven, se reconocen. (302)

En mi síntesis teórica, en paralelo a la estructura con la que expuse las escrituras geológicas, puedo resumir que el nomadismo digital y el tiempo topológico de internet son la condición de posibilidad de las escrituras contemporáneas, el apropiacionismo es el procedimiento que hace patente la simultaneidad temporal de la ruina y la escritura; la docuficción es la estrategia formal que responde a las condiciones de posibilidad y las hace presentes como manifestaciones de lo Real. Finalmente, el Realismo complejo es la forma artística que contiene las dinámicas sociales y las experiencias espaciales del mundo contemporáneo, mediante alternancia entre las pruebas y las pantallas. Me interesa reducir las categorías de ambos -dejando de lado un enorme número de sutilezas, diferencias y relaciones- para mostrar que participan de un edificio de pensamiento semejante, que puede organizarse como sigue: de los procedimientos singulares a las formas generales y finalmente a una disposición contemporánea ante la literatura, que pretende alejarse de ella al tiempo que la recupera como manifestación crítica del lenguaje en nuestros días.

Además, noto en ambos una pulsión indudable a llevar más lejos el malestar social generalizado ante las transformaciones del mundo digital y el horizonte que este ha abierto en la relación que tenemos con la materialidad textual. Una y otro observan los documentos como problema, pero no ven su resolución en la contradicción entre indicio

y hecho, sino en el conjunto de relaciones y prácticas históricas que lo dotan de existencia. Uno y otra también reparan en que la dimensión material del texto conjuga sus otras dimensiones. Para Rivera Garza las escrituras geológicas excavan y habitan la huella, para Fernández Mallo, el residuo –la basura– es la insurgencia del pasado que la ruina del presente oculta.

Tanto las escrituras geológicas como el realismo complejo son formas artísticas que intentan responder a la condición residual del presente, es decir al archivo hiperinflacionario que cubre mediante capas de experiencias mediadas los procesos de despojo y dominio constitutivos del mundo humano en el colapso medioambiental que acompaña el ascenso de los autoritarismos mundiales y la violencia extractiva. Ambas respuestas son también principios para la imaginación de mapas cognitivos para un tiempo estratificado y enredado. Al reunir ambas propuestas dentro de las poéticas de la documentalidad intento establecer puentes entre ellas mediante la exposición de bases compartidas. Tanto la documentalidad como la materialidad textual permiten hacerlo. En la producción de formas artísticas que sirvan como pivote y herramienta para la discusión teórica se juega la posibilidad contemporánea de que las ficciones, las artes y la literatura por venir sean incisivas maneras de entender el mundo; al estudiar las teorías de una y otro, y al reconocerlas como parte de manifestaciones generales es posible también vislumbrar maneras distintas de habitar nuestras huellas.

## Bibliografía

- Alicino, L. (2022). *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Valencia: Albatros.
- Bolter, J.D.; Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Brown, B. (2010a). «Introduction: Textual Materialism». *PMLA*, 125, 24-8. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197516485.003.0003>.
- Brown, B. (2010b). «Materiality». Mitchell, W.J.T.; Hansen, M.B.N. (eds), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 49-63.
- Chun, W.H.K. (2016). *Updating to Remain the Same. Habitual New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Cramer, F. (2015). «What is 'Post-digital'?». Dieter, M.; Berry, D.M. (eds), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*. London: Palgrave Macmillan, 12-26.
- Cruz Arzabal, R. (2017). «Objeto, materialidad, archivo». *Revista 404*. <https://www.centroculturaldigital.mx/revista/objeto-materialidad-archivo>.
- Cruz Arzabal, R. (2019). «Necroescrituras fantológicas. Espectros y materialidad en *Antígona González* y *La sodomía en la Nueva España*». *iMex Revista*, 8(16), 68-83. <https://doi.org/10.23692/iMex.16.5>.
- Cruz Arzabal, R. (2021). «Materialidad». Cruz Arzabal, R.; González Aktories, S.; García Walls, M. (eds), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 61-74. [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/5830](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830).
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Trad. de Ó. Del Barco; C. Ceretti; R. Potschart. México: Siglo XXI. Trad. de: *De la grammatologie*. París: Les éditions de minuit, 1967.
- Derrida, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Trad. de C. González Marín. Madrid: Cátedra. Trad. de: *Marges de la philosophie*. París: Les éditions de minuit, 1972.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trad. de J.M. Alarcón; C. de Peretti. Madrid: Trotta. Trad. de: *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Éditions Galilée, 1993.
- Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. de P. Vidarte. Madrid: Trotta. Trad. de: *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*. París: Éditions Galilée, 1995.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Trad. de M.C. González; D. Scarvino. Barcelona: Paidós. Trad. de: *La Vérité en peinture*. París: Editions Flammarion, 1978.
- Eagleton, T. (2005). «Hacia una ciencia del texto». Cuesta Abad, J.M.; Jiménez Heffernan, J. (eds), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Trad. de V. Carmona. Madrid: Akal, 592-625.
- Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura. (Cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ferraris, M. (2013). *Documentality. Why it is Necessary to Leave Traces*. Trad. de R. Davies. New York: Fordham University Press. Trad. de *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma: Editori Laterza, 2009.
- Foster, H. (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso.
- Gallego Cuiñas, A. (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. Berlin: De Gruyter.

- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Trad. de M. Fontán del Junco; A.M. Navarro. Valencia: Pre-Textos. Trad. de: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München: Carl Hanser Verlag, 2000.
- Hayles, N.K.; Pressman, J. (2013). «Introduction. Making Critique: A Media Framework». *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press, VIII–XXXIII.
- Hayles, N.K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.
- Hayles, N.K. (2004). «Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis». *Poetics Today*, 25(1), 67-90. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67>.
- Mora, V.L. (2022). «Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 38, 97-110. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2022386899](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022386899).
- Pfister, M. (1994). «Concepciones de la intertextualidad». *Criterios*, 31(1-6), 85-108.
- Quintana Navarrete, J. (2023). «Geology». Andermann, J.; Giorgi, G.; Saramago, V. (eds), *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlin: De Gruyter, 203-14. <https://doi.org/10.1515/9783110775907-012>
- Rippl, G. (2015). «Introduction». Rippl, G. (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 15-44.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. 2a ed. México: Debolsillo.
- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. Barcelona: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- Rivera Garza, C. (2023). *Escribir con el presente: archivos, fronteras y cuerpos*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Trigo, N. (2021). «Hacia una escritura geológica: Entrevista con Cristina Rivera Garza», en “Conciencia”, núm. monogr. *Revista de la Universidad de México*, 869, 122-5.

# Documentalidad, virtualidad y memorias del dolor en *La imaginación pública* de Cristina Rivera Garza

Laura Alicino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In recent years, theoretical debate around the so-called 'documentary turn' has intensified within Latin American literature. In this context, the reappropriation of archives and the political implications of their literary use have become increasingly important. This analysis focuses on the aesthetic and political role of the interplay between virtual documents, such as Wikipedia, and poetry in constructing memories of pain and gender-based violence in Mexico, as depicted in Cristina Rivera Garza's poetry collection *La imaginación pública*. The critic shows how the virtual archive effectively embodies intimate experiences through a social language that both amplifies and condenses the text with lyrical undertones.

**Keywords** Mexican contemporary poetry. Documentary poetry. Archive. Gender-based violence. Cristina Rivera Garza.

**Índice** 1 La poesía de Cristina Rivera Garza y el paradigma documental. –2 *La imaginación pública*: documentalidad, virtualidad y cuerpo-memorias del dolor. –3 A manera de conclusión.

En todo vientre existe una cuna en olvido. Mucho dicen sobre el hambre, pero el hambre que desgarrar es de palabras. Cuando alguien las descubre, los hombres se lanzan a ellas para dejarlas como mujerzuelas.

(Guadalupe Dueñas, «Caso clínico», 1958)

## 1 La poesía de Cristina Rivera Garza y el paradigma documental

Cristina Rivera Garza representa desde hace muchos años una de las voces más prolíficas, problemáticas y perturbadoras de nuestro presente, tanto en el marco de la literatura mexicana como a nivel internacional.<sup>1</sup> Acercarse a su obra significa enfrentarse a un cruce constante de límites tanto desde el punto de vista de los muchos y varios temas que atraviesan sus obras - relacionados con la migración, la violencia extrema y de género, las repercusiones sociales del capitalismo, las políticas del cuerpo - como en la forma de sus textos, donde la autora desestructura, destruye y de-construye todo tipo de convenciones. Por esta razón es imposible encajar su obra en una dimensión normativa definitiva. Solo podemos hundirnos en el universo de sus palabras para ver qué queda de nosotros mismos cuando terminamos la lectura. Su escritura «no-consumible» (Hind 2005, 35) es una escritura entendida mejor como «campo de acción» que como norma (Quintana 2016, 13), una escritura en la que trabajan «poéticas de resistencia» (Alicino 2022, 22), que contribuyen a minar constantemente nuestras convicciones.

Sin embargo, desde la publicación de la novela histórica *Nadie me verá llorar* (1999) resulta claro que una de las constantes de la escritura de Rivera Garza es la problematización de la relación con el archivo, con el documento y con todos esos soportes desde donde muchas veces gritan los otros, gritan los muertos. No para que podamos apropiarnos de su miseria y tomarnos la libertad de hablar por ellos, sino para que podamos liberar los rastros de sus infinitas resistencias. De ahí que su obra tanto narrativa como poética se ha medido siempre con lo que ella misma ha llamado «escritura documental», un concepto que ha venido teorizando incesantemente a lo largo de sus ensayos

---

Financiado por la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie Action Grant Agreement n. 101061978. Las opiniones aquí expresadas no necesariamente reflejan las de la Unión Europea y la Autora se queda única responsable de las mismas.

**1** Entre los muchos premios y reconocimientos que Cristina Rivera Garza ha recibido a lo largo de más de treinta años de carrera, recordemos el Premio Pulitzer en la categoría “Memoire”, recibido en el 2024 por el libro documental *El invencible verano de Liliana* (2021); los premios Sor Juana Inés de la Cruz recibidos en 2001 por *Nadie me verá llorar* (1999) y en 2009 por *La muerte me da* (2008); El Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, recibido en 2021; la prestigiosa beca MacArthur recibida en el mismo 2021. Además, desde el 2023 forma parte de El Colegio Nacional, siendo la primera escritora mexicana que ingresa a esta magna institución.

teóricos, desde *Los muertos indóciles* (2013) hasta *Escribir con el presente* (2023), pasando por *Escrituras geológicas* (2022). Se trata de un tipo de escritura que utiliza, o re-utiliza en el cuerpo del texto, y a través de varias técnicas –cita, collage o yuxtaposición, entre otras–, documentos de naturaleza variada que no han sido creados por el autor. Algunos ejemplos son los reportes etnográficos, los documentos de archivo tanto como los audiovisuales o virtuales. Si bien la relación con los documentos y con el archivo siempre ha sido propia de la literatura, Cristina Rivera Garza subraya que la novedad de la escritura documental del siglo XXI es que el documento ya no se toma en cuenta solamente por la información que conlleva, sino que interactúa en el interior del texto como una materialidad, como un lugar de enunciación, abriendo no solamente cuestiones de tipo estético, sino también ético y político, puesto que se trata de problematizar justamente la relación del escritor con las demás autorías que emergen del documento mismo (2013, 119).

Las teorizaciones de Cristina Rivera Garza se insertan en un debate teórico complejo y articulado alrededor del *archival turn* que las humanidades han conocido en los últimos años (Foster 2004; Tello 2018), dentro del cual se mueve también el así llamado *giro documental*. Éste último se ha consagrado como patrón de las artes visuales al principio del siglo XXI (Nash 2008), pero su problematización a nivel sistémico ha empezado a delinearse ya desde finales del siglo XX. En este sentido, fundamentales han sido los primeros acercamientos teóricos de Mabel Moraña, quien analiza la tendencia documentalista de la narrativa testimonial del siglo XX, en tanto canalización de una denuncia de acontecimientos relevantes hecha por sujetos marginalizados, a través del testimonio de estos actores sociales, o a través de la mediación de otro autor (1997, 120). Junto a Moraña, también cabe mencionar el aporte de Julio Rodríguez-Luis (1997), quien proporciona un primer acercamiento taxonómico a la narrativa documental del siglo XX, haciendo hincapié en el modo en que los textos mantienen un mayor o menor apego al documento y cómo funciona la instancia narrativa con respecto a esto.

En lo concerniente a la poesía, se ha intensificando más el debate sobre lo documental a nivel inter- y transnacional. A partir del momento en que Edward Sanders ha teorizado el paradigma de la poesía investigativa, cuyo compromiso radica en el hecho de que «poetry should again assume responsibility for the description of history» (1976, 3), muchas han sido las teorizaciones desarrolladas por poetas y críticos estadounidenses, sobre todo en las páginas de la *Poetry Foundation* (Metres 2007; Earl 2010; Nowak 2011) y de *Jacket2* (Harrington 2011), acerca de este renovado compromiso de la poesía no solamente con la realidad, sino que también con sus huellas materiales, o sea los documentos. En la dimensión latinoamericana, el trabajo de Cristina Rivera Garza, a partir de *Los muertos indóciles*

(2013), ha promovido un avance crítico notable acerca del estudio sistémico del fenómeno documental en la literatura hispanoamericana contemporánea. Su trabajo figura como referencia de cabecera en varios estudios que intentan reconstruir el recorrido del paradigma documental tanto en la narrativa (Segade 2018; Klein 2019) como en la poesía, desde el reconocimiento del trabajo precursor de Raúl Zurita (Delgado Garaycochea 2023), hasta ahondar en la peculiaridad de la poesía documental del siglo XXI en Chile (Dorfman 2023) o en Colombia (Hoyos Guzmán 2020).

La novedad del trabajo de Cristina Rivera Garza, con respecto a las teorizaciones provenientes de los EE.UU., es superar una dimensión meramente material que haga hincapié en el mayor o menor grado de verosimilitud de la poesía. Aprovechando los planteamientos de Marjorie Perloff (2010) y Kenneth Goldsmith (2011), entre otros, Rivera Garza explora la importancia que ha adquirido el archivo y el documento contenido en éste también a la luz de los retos de la tecnología y de la virtualidad, en tanto desafío de los conceptos tradicionales de autoría y genio creativo. De hecho, la poesía documental es cada vez más relevante y está empezando a difundirse como uno de los espacios privilegiados para investigar las contradicciones en la reconstrucción de eventos traumáticos de naturaleza individual o colectiva, que se enmarcan en formas de violencia muy variadas, como la violencia institucional o la violencia de género.

Este uso masivo del archivo y del documento en la poesía parece mucho más chocante con respecto a la narrativa, porque estamos lidiando con un medio por su naturaleza fuertemente no-mimético e intimista. La interacción entre documento y texto poético produce un poderoso cortocircuito estético, que problematiza el valor social y político de la poesía, en tanto forma de escritura y agencia comunitaria. El cuestionamiento del concepto todopoderoso de autoría, que Rivera Garza propone, encaja también en un debate internacional fuertemente interdisciplinario sobre la necesidad de regresar al problema de la colectividad y de sus varias y nuevas formas de organización. Para quedarme con el caso italiano, en noviembre de 2022 desde el blog de crítica literaria *Le parole e le cose*<sup>2</sup>, los poetas Lorenzo Mari y Gianluca Rizzo lanzan una indagación titulada «Poesía, prima persona plurale», donde varios poetas internacionales, del calibre de los estadounidenses Charles Bernstein y Paul Vangelisti, de la francesa Nathalie Quintane y de la canadiense Rachel Lamoureux, entre otros, discuten el valor social de la poesía, armando un discurso que se mueve más allá de la pura lírica.<sup>2</sup> En la presentación del proyecto Mari y Rizzo construyen los

---

**2** Todas las intervenciones de los poetas entrevistados se pueden consultar en el blog *Poesía, prima persona plurale* al siguiente enlace <https://www.leparoleeleecose.it/?p=45566>.

prolegómenos de su investigación y uno de los más relevantes es reconocer cómo el hecho de identificar el discurso poético con la lírica *stricto sensu* ha representado la doble condena de la poesía misma, la cual se ha vuelto o bien un producto elitista, de difícil acceso y opaco, o bien un lenguaje exclusivo de las almas que saben apreciarla. Para Mari y Rizzo esta tendencia es un síntoma mismo de la enfermedad de nuestra realidad, «una figura de ese Real suprimido por el Capital, hecho de atomización, aislamiento, alienación, y fracaso de las estructuras sociales destinadas a organizar a los ciudadanos en interés del bien público» (2022, trad. de la Autora). De ahí que algunos meses después, en diálogo con Mari y Rizzo, Charles Barnestein declarara que la poesía no es ‘una’ voz sino que «existe en forma de constelaciones» (Mari, Rizzo 2023).

En este sentido, encuentro que la poesía de Cristina Rivera Garza también existe y se desarrolla justamente en forma de constelaciones de voces, de sensibilidades, de subjetividades cuya autonomía y agencia se libera a través de la página escrita y luego vive más allá de ésta. La reciente publicación del volumen *Me llamo cuerpo que no está* (2023) por la editorial Lumen, dedicado a la poesía completa de Cristina Rivera Garza, ofrece finalmente la posibilidad de apreciar su trayectoria poética de modo unitario, considerando el valor que su poesía desempeña en toda su escritura y cómo ésta representa a menudo una clave para comprender también su prosa (Luna, Samuelson 2022). La lectura del volumen de poesía completa ayuda a percibir en qué manera, desde *Los textos del yo* (2005), donde trabaja con los expedientes médicos del aneurisma padecido por su madre, hasta *La imaginación pública* (2015), lo documental interviene para cuestionar la poesía en tanto normatividad, para cuestionar la autoría en tanto ‘autoridad’. Se trata de una poesía, como arguye Sara Uribe en el prólogo que abre el volumen, capaz de transformar a los lectores en traductores, detectives y cómplices de una escritura que se mueve mucho más allá de la página impresa, justamente mostrando «la deuda que toda escritura tiene con el lenguaje de los otros» (2023, 11). Si hasta la fecha muchos son los críticos que se han dedicado al análisis de su vasta obra, pocos son los estudios que se dedican expresamente a investigar cómo funciona la estética documental. Si encontramos algunos acercamientos expresamente dedicados a lo documental con respecto a la narrativa de Rivera Garza (García Sánchez 2018; Alicino 2022; Ritondale 2022), mucho menos son los estudios que se dedican a investigar el mismo tema en su relevante y desafiante producción poética (Cruz Arzabal 2017; 2019; Ema Llorente 2020).

Por esta razón, en este ensayo investigo el tema de la reapropiación del archivo y del documento en sentido amplio, discutiendo las implicaciones políticas de su uso literario en la poesía de Cristina Rivera Garza. En particular, ahondo en el papel estético y político que

existe entre documento, archivo virtual y poesía en la construcción de una memoria sobre el dolor y la violencia de género en México, como lo vemos en el poemario *La imaginación pública* (2015). Si algunos críticos han explorado el tema centrándose sobre todo en el tercer apartado del poemario, «Me llamo cuerpo que no está» (Prieto Rodríguez 2017; Ema Llorente 2020), en este capítulo analizo el poemario en su totalidad, tomando en cuenta la estrecha relación que hay entre sus apartados. Si bien son relevantes los acercamientos críticos proporcionados por Roberto Cruz Arzabal, quien analiza el tema de la relación entre cuerpo, enfermedad y lenguaje (2019), así como el modo en que funciona la teatralización del yo poético (2022), hago hincapié en el modo en que lo documental se vuelve un dispositivo material que engloba al 'yo', y por ende lo testimonial, pero también lo excede, proporcionando un acercamiento inédito a la violencia de género como una tragedia a la vez individual y colectiva. No hace falta recordar la catástrofe social de la violencia de género en México, pero sí me interesa subrayar con qué relevancia estética muchas autoras siguen enfrentando esta guerra contra el cuerpo de las mujeres, para decirlo con las palabras de Rita Segato, intentando alejarse del peligro de la espectacularización de la violencia y de la reificación del dolor. Cristina Rivera Garza es una de esas autoras que sigue analizando esta realidad abrumadora desde la literatura, desde el lenguaje, en modalidades inéditas que incluyen lo documental. Me interesa, entonces, ampliar el conocimiento acerca de cómo la poesía de Rivera Garza sigue produciendo «cortocircuitos» estilísticos y temáticos en la producción poética mexicana del siglo XXI (Sánchez Prado 2010, 280), abriendo brechas de significado en el lenguaje con el que nos relacionamos con el dolor de los demás, cuestionando las implicaciones éticas de apropiarnos de su voz.

## 2 ***La imaginación pública: documentalidad, virtualidad y cuerpo-memorias del dolor***

*La imaginación pública* (2015) puede considerarse uno de los poemarios más interesantes y experimentales de la producción poética de Cristina Rivera Garza. En sus páginas se discute la relación que existe entre el cuerpo, el dolor, la enfermedad y el lenguaje, a la vez íntimo y colectivo, a través del cual decidimos verbalizarlos. En particular, me interesa analizar el modo en que el poemario se acerca a la violencia de género sobre el cuerpo de la mujer, el duelo colectivo y la necesidad del yo poético de cuestionar su presencia textual en relación con la voz de los demás, las mujeres en este caso, que ya no pueden hablar, que nunca pudieron hablar. Rivera Garza lo hace a través de una forma de escritura que aunque mantiene la materialidad del texto en forma de libro, en la construcción de sus poemas desafía los límites textuales constituyéndose como un ejemplo de «materialidad extendida», puesto que los poemas de los tres apartados textualizan una escritura a través de dispositivos automáticos virtuales, buscadores web u otras formas de escritura condicionados por la tecnología como los telegramas (Cruz Arzabal 2021, 69). El poemario se divide en tres apartados: en el primer apartado se encuentran poemas producidos a partir de las definiciones de Wikipedia sobre varias enfermedades que el cuerpo de Rivera Garza padeció a lo largo de un año; el segundo apartado construye poemas a partir del cuento «Caso clínico» de la autora mexicana Guadalupe Dueñas (1958) y el poemario *Cunt Ups* de Dodie Bellamy (2001) reescritos a través del programa de escritura automática Lazarus Corporation; el tercer apartado construye poemas aprovechando la forma de comunicación del telegrama y lleva como tema la historia de la búsqueda de dos mujeres fugitivas.

En el acercamiento crítico a los modos de escritura en una contemporaneidad afectada por la necropolítica (Mbembe 2003), Cristina Rivera Garza se pregunta incesantemente acerca del modo en que la estética va con la ética. Según la misma autora declara, en una realidad en que nos percibimos constantemente en riesgo, escribir dolientemente resulta en «una escritura formalmente arriesgada, estéticamente innovadora» (Azcona 2018, 163). De hecho, la puerta de ingreso a *La imaginación pública* está representada por un poema-epígrafe que versifica el muy famoso ensayo de Josefina Ludmer acerca de la necesidad de cuestionar las lecturas demasiado literarias de las escrituras postautónomas, de establecer si representan realidad o ficción, y de la función que tienen no solamente de representar el presente sino también de producirlo (2009). En su función de umbral (Genette 1987), este poema-epígrafe debería dirigir nuestra lectura, pero en realidad lo

que hace es derrumbarla desde el principio: ¿qué es lo que vamos a leer, si no es literatura y tampoco es pura realidad? Y, sobre todo, ¿quién es la voz que puede hablar en estos poemas no autónomos?

Para dar cuenta de estas preguntas, en el primer apartado, «INTERPRETACIONES CATASTRÓFICAS DE LOS SIGNOS DEL CUERPO», la autora construye una compleja relación entre el yo poético y la voz pública, partiendo desde un peculiar diálogo intertextual con las páginas de Wikipedia, un trabajo enciclopédico colectivo, desde donde la autora toma el lenguaje para describir las pequeñas enfermedades padecidas por su mismo cuerpo a lo largo de un año:

De la familia de los Orthomyxoviridae, las palabras  
gripe o gripa proceden de la francesa

grippe; procedente  
del suizo alemán grupí  
[...]  
de los Orthomyxoviridae proceden  
de la francesa palabra  
del suizo del alemán procede del italiano  
influenza la infección de las palabras (13)

El poema verbaliza una de las más básicas acciones de nuestras vidas diarias, o sea buscar en el internet, a veces de una forma extremadamente hipocondríaca, los síntomas que padecen nuestros cuerpos. Sin embargo, si las páginas de Wikipedia tuvieran que producir un conocimiento científico y aclarar los signos del cuerpo, la versificación que desestructura este lenguaje revela el permanente estado de riesgo del cuerpo, también cuando busca explicaciones de su realidad dolorosa. El dispositivo estético de la repetición, con referencia a las etimologías de la palabra ‘gripe’ en varias lenguas, subraya cómo este estado de riesgo le pertenece a una comunidad global. De hecho, el poema podría leerse como una puesta en escena del estado en el que vivimos, puesto que el lenguaje de la enfermedad es, en realidad, «la infección de las palabras» (13).

Esta puesta en escena se aprecia de una manera más poderosa en el siguiente poema:

## II. LAS CARIES

Es una enfermedad multifactorial, es la destrucción de los tejidos es la desmineralización, son los ácidos que genera la placa bacteriana. Son las bacterias que producen ese ácido son los restos de alimentos donde ocurre es la dieta que se les queda expuesta. Es exponer es la destrucción química dental, es la ingesta de azúcares y ácidos.

Es la desmineralización.

Son los errores en las técnicas de higiene son los errores en las pastas dentales inadecuadas, es la falta de cepillado dental o es no saber usar bien es la falta son los movimientos del lavado bucal; es la ausencia de hilo dental; es una etiología genética.

Es la destrucción.  
son los tejidos donde se fabrica el error.

Es la influencia del pH de la saliva. Tras la destrucción es la desmineralización del esmalte es lo que ataca a la dentina y alcanza es el ataque; es la pulpa dentaria que produce su inflamación, es la destrucción es la falta es la pulpitis; es la posterior necrosis (es la muerte pulpar).

Es la muerte.

Si el diente no es tratado es lo que lleva a la inflamación; es la falta multifactorial, es la inflamación del área que rodea el ápice (es el extremo de la raíz) es la desmineralización; es lo que produce una periodontitis apical, es la destrucción son los ácidos y lo que generan los ácidos es un absceso, una celulitis o incluso una angina de Ludwing. es la falta.

Es la necrosis. Es lo que

no. (15-16)

A través de un giro inherentemente irónico, el proceso de versificación con el uso obsesivo del encabalgamiento y de la repetición transforma el lenguaje de una enfermedad casi insignificante en las huellas trágicas que se imprimen en los cuerpos afectados por la violencia de la necropolítica: «es la destrucción | son los errores | es la falta | es la muerte | es la necrosis» (15-16). A partir de este proceso muy personal de investigación sobre las pequeñas enfermedades que padecemos diariamente, que muchas veces resulta innecesario cuando no psicológicamente peligroso por crearnos más ansiedad, la desterritorialización de las palabras invita a la página a un 'yo' doliente inusual, construido a través del lenguaje social y colectivo de un archivo digital de conocimiento del dolor, o sea Wikipedia. Como bien señala Roberto Cruz Arzabal, este 'yo' no proviene de un proceso de autofiguración, sino más bien de un proceso de teatralización, donde el lenguaje re-utilizado se vacía de su significado técnico, se vuelve un cuerpo aludido, pero de todas formas ausente en la página escrita (2022, 53). Elegir el lenguaje de Wikipedia y no un tratado científico significa también recurrir al lenguaje poroso de los medios digitales, un lenguaje que puede ser engañoso y sin embargo accesible. Se trata de un procedimiento que contribuye a verbalizar la manera tan contradictoria con la que construimos y re-construimos memorias, a través de un lenguaje muchas veces falible y desde un 'yo' también falible.

Si leemos desde esta perspectiva los nueve poemas que conforman este primer apartado, el nuevo texto que se produce, interviniendo el lenguaje social de la enfermedad, es emblemáticamente un cuerpo sufriente construido a través de un archivo colectivo del dolor. Estos poemas funcionan como un esqueleto de significantes a los que les podemos dar el significado que queramos, desde el dolor aparentemente más insignificante hasta la verbalización de un cuerpo, también social, que «se compone de muertas | células | muertas» (Rivera Garza 2015, 45) y de un «traumatismo a repetición. | A repetición. | A repetición. | A repetición» (47). Lo que estos poemas son capaces de devolver es el más allá de la literalidad de las palabras, visibilizando todo lo que en el sustrato del texto estaba ausente, o sea el temor de vivir como sujetos en riesgo. Cuando nos movemos en la realidad mexicana, estamos lidiando con un estado de alerta constante provocado también por lo que Achille Mbembe (2003) llama necropolítica, o sea formas de violencia política de control que aprovechan dinámicas de fragmentación del territorio, del derecho de matar sin hacer una distinción precisa entre enemigo interno y externo, de la lógica de los flujos de capital en las zonas con materias primas (21-2). Un constante estado de asedio, en el que se ofuscan las líneas de separación entre Estado y derechos humanos (30) y desde donde de todas maneras es necesario hablar, poniendo en marcha la escritura, la imaginación, como forma de resistencia y de cura. De

hecho, en su último ensayo Rivera Garza sostiene que la escritura es un producto de la imaginación, pero de «una imaginación acuerpada que nace, se complica o desfallece gracias a, o en contra de, los mismos vectores de poder que estructuran nuestras vidas» (2023b, 18). En este sentido, el primer apartado de *La imaginación pública* se vuelve el proceso de de-construcción de un archivo compartido del dolor que muestra cómo la imaginación siempre es un campo de batalla donde luchan los lenguajes que construimos en nuestras relaciones con los demás.

Lejos de representar el encuentro de un lenguaje metódico y estructurado, este archivo del cuerpo enfermo parece desestructurarse infinitamente, hasta que el mismo lenguaje pierde también su orden semántico volviéndose «el pronombre montaña [...] el | adverbio castillo [...] la preposición humanamente» (Rivera Garza 2015, 56). Más que representar un archivo, entonces, este apartado representa más bien un ‘anarchivo’ colectivo del dolor, en el sentido que Andrés Maximiliano Tello le da a este concepto, en tanto práctica que desestabiliza cualquier sueño de «ordenamiento orgánico de los registros y de los regímenes sensoriales que delimitan los modos de vida en un espacio tiempo determinado» (2018, 10). La poesía de Rivera Garza crea «archivos potenciales», como los llama Roberto Cruz Arzabal, o sea espacios que no pueden ser libres del dominio, pero pueden criticarlo trabajando con su misma materialidad (2017, 43). En este sentido, se mide con el cuestionamiento del archivo contemporáneo, con la acción de anachivar (Tello 2018), o sea desordenar su sistema clasificatorio dominante, desafiarlo, volverlo un cuerpo textual en riesgo.

En el caso de la poesía, el proceso anachivista se refleja también en el cuestionamiento del ‘yo’ poético, que aquí pierde su identidad, su ser reconocible, volviéndose un archivo de subjetividades otras, de las muchas individualidades que físicamente escriben en Wikipedia. Este concepto es retomado desde un punto de vista metadiscursivo en el segundo apartado, sugerentemente titulado «LO PROPIO DE LA MÁQUINA ES CORTAR». Aquí la autora interviene a través del programa digital de recorte lingüístico Lazarus Corporation<sup>3</sup> dos evocativos textos literarios. El primero es el cuento «Caso clínico» (1958) de la escritora y ensayista mexicana Guadalupe Dueñas (1910-2002). El segundo está representado por algunos versos, traducidos al español por la propia Rivera Garza, del poemario feminista experimental *Cunt-Ups* (2001) de la poeta estadounidense Dodie Bellamy, que reutiliza en clave feminista la técnica del recorte literario, introducido por los dadaístas y retomado por el autor estadounidense William Burroughs. Esta forma de escritura a través

---

3 <https://www.lazaruscorporation.co.uk/cutup/links>.

de la máquina digital se configura como una recombinación de varios textos, y por ende de voces, que desestabilizan la construcción de un sujeto único y heteronormativo:

En la sangre siempre es de noche  
ritmos de fósforo; danza  
los huesos se ajan adentro. En todo  
vientre cuna olvido.

El hambre que desgarras es de palabras. Alguien  
la culpa: el eco,  
cada convulsión.  
este temblor,

el deshielo.

Las arterias sueltan sus papalotes y mi cabeza  
se eleva, golpea el firmamento.  
no estoy, no: mis brazos vienen  
a mi encuentro y me empujan;  
mis piernas huyen, son ellas  
las que viajan. Cuando regresan  
mi memoria parda y exprimida  
no reconozco mi cuerpo. Prefiero  
un puñado de luciérnagas; el resplandor  
su vuelo sobre mi asfixia.

[...]

En la sangre siempre es desayuno y pensé  
mi cuerpo debía poseerte.

Prefiero un puñado.

En el afuera todo cambia; ahora  
las alquimias. Usted debe saber  
esto: vientre cuna olvido

El hambre que desgarras es de palabras. Alguien  
la eleva, golpea el firmamento.  
No estoy, (Rivera Garza 2015, 61-6)

Lo que el dispositivo tecnológico de la máquina de cortar nos ofrece es, metafóricamente, la fabricación de un cuerpo nuevo, desintegrado porque se vuelve huesos, piernas, brazos, arterias, sangre, pero definitivamente presente e indócil. Establecer un diálogo con

Guadalupe Dueñas, una de las voces más relevantes de la Generación de Medio Siglo en México que seguramente hace falta revalorar, y ponerla en relación directa con la poeta estadounidense Dodie Bellamy no tiene la función del 'rescate', sino de mostrar un legado literario transnacional que no conoce confines. La manipulación de un canon literario escrito por mujeres, a través de una tecnología que usa expresamente una herramienta virtual de escritura, es también una práctica política porque cuestiona la agotada categoría de genio creativo exclusivo, para recordarnos que siempre el lenguaje nos proviene de los demás, que hablamos siempre a partir del otro. Desestructurar no solamente el cuerpo sufriente, como sucede en el primer apartado de *La imaginación pública*, sino también la voz que lo enuncia y el soporte desde donde pretende hablar, como pasa en el segundo apartado, tiene la función de mostrarnos las entrañas del poema, o sea, en palabras de Sara Uribe, «los residuos que deja la escritura del poema tras de sí en las tecnologías que lo procesan» (2023, 18). Son residuos que se articulan a través de una sintaxis cortada que sugiere la infinidad de sus posibilidades, como muestra el último verso citado en el pasaje precedente, que termina con una coma. Se trata de elecciones estéticas que encajan también en la categoría de *tecnopoética* acuñada por Claudia Kozak (2012), que describe los modos inéditos en que literatura, arte y tecnología trabajan juntas para crear territorios donde es posible medirse con lo social, experimentarlo, volverlo materialidad.

Justamente estos residuos que deja el poema tras de sí, residuos de lenguaje que representan «un resto no domesticado» (Uribe 2023, 14) abren el tercer y último apartado de *La imaginación pública*, titulado «ME LLAMO CUERPO QUE NO ESTÁ: LOS ENCLÍTICOS», dedicado explícitamente a ahondar en el trauma de la violencia de género. Se trata de restos en forma de sustantivos, «sueño. lugar rocas color piezas concreto [...] carretera desierto sensación otro país otro continente» (Rivera Garza 2015, 77), o de verbos «Escribo se esfume retengo Estoy parecen [...] pasa desaparecen preocupa estén estoy corriendo [...]» (78), que nos muestran verbalmente en qué manera el poema es el residuo de una escritura social. De hecho, solamente después de haber cuestionado su mismo cuerpo sufriente haciendo desaparecer no solamente su individualidad, sino también la unidad formal del poema, en este apartado Cristina Rivera Garza reconstruye un territorio textual nuevo que convoca finalmente al cuerpo deshecho y desaparecido de las mujeres:

La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra.  
Partirse en dos o en tres. Quebrarse en muchas.

[...]

La súplica se hace en la inmensidad del muro. La súplica se hace bajo tu mano. La violencia del capital financiero nos hace llorar.

[...]

Me llamo cuerpo que no está. Me llamo Agua Bendita. Me llamo Salario de Dios. Vivo dentro de un fresco que ha sobrevivido cientos de años. Dentro de un frasco con salmuera y formol. Recordar no pasa de ser eso

[...]

Perder el camino, equivocarse la salida, desviar la mirada. Eso es el aquí: un hueco

[...]

El que continúa rezando a través del cuerpo, bajo la bóveda, dentro del cejo. Véase genuflexión, adoración, reverencia. Véase miedo. Siéntase el terror. Habría que entender algo mirar las manos vacías, por ejemplo. Sentir el peso del cuerpo que no está. (79-100)

Aquí el cuerpo se vuelve presencia a través del lenguaje, a través de un trabajo peculiar con el pronombre en primera persona y en todas sus variantes enclíticas. Su grito es aquí posible porque el sujeto enunciante, el sujeto poético, se ha vaciado de su 'yo', se ha vuelto un contenedor lleno de varios significantes, que ahora pueden volverse su significado primordial, o sea el peso de su misma ausencia. Ausencia de los cuerpos, que no es ausencia de lenguaje, sino un hueco que también es un lenguaje.

En el interior de esta puesta en escena de un cuerpo-lenguaje desarticulado, desempeña un papel fundamental lo documental, representado por cinco «poemas-telegramas» (Uribe 2023, 16) donde una voz poética no identificada intenta comunicarse con dos mujeres fugitivas, las 'dos increíblemente forajidas':

[El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúsculas sostenidas/ [...] Se usarán términos enclíticos, como "solicítote", "agradecémosle"/ Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que no pasen de los 10 caracteres.]

SOLICÍTOLES INFORMES PARADERO. ¿VOLVIÉRONSE FORAJIDAS? VIVEN EN MUNDO SIN TRENES, AVISOLES. LAS FOTOGRAFÍAS ERAN MENTIRAS LA DISTANCIA NO HACE MÁS QUE CRECER. GUARECERSE EN LA NOCHE: BIEN. EL CAMINO AMARILLO, SÍGANLO. PLATIQUEN CON EXTRAÑOS: ÚNICA FORMA DE LLEGAR. QUIÉROLAS. CUIDENSE MUCHO. EL PAÍS POR DESAPARECER. (Rivera Garza 2015, 81)

La inserción de estos poemas-documentos en la obra desempeña una función hermenéutica cabal, porque coloca las fracturas del lenguaje y del cuerpo en el texto, mostrando en él las huellas del pasado y del presente. Sin embargo, aquí no se trata de documentos reales de archivo, sino de una recreación que tiene la función de poner en escena la inscripción documental de la búsqueda de una ausencia corporal y textual: «no piense, ni por un minuto, que los documentos duran aquí para siempre», escribe la autora (2023b, 3). Si la violencia de género y la desaparición en México están constantemente marcadas por la impunidad, que también viene desde la falta de documentación meticulosa, estos poemas funcionan como una puesta en escena de la huella del acto social de la búsqueda de las mujeres desaparecidas.

Para comprender mejor este punto, me apoyo aquí en las teorías del filósofo italiano Maurizio Ferraris acerca de la ontología del documento que, en su dimensión ambigua, no solamente tiene la función de representar un hecho dado, sino también de inscribir actos sociales que pueden ser mutables en el espacio y en el tiempo (2009, 281). Hay documentos que no tienen solamente una finalidad descriptiva sino también una finalidad performativa, o sea la de producir un efecto (301). En otras palabras, un documento no es solo un objeto material sino también un acto performativo que produce un efecto político en la sociedad. En este sentido, la incorporación de estos telegramas en una obra como *La imaginación pública* tiene la función de restituir presencia a lo ausente, a través de lo que Paula Klein llama «efecto de documento» (2019, 5). Como bien explica la semióloga italiana Cristina Demaria, el efecto principal de la representación no es solo restituir la realidad gracias a varios medios expresivos, sino también mostrar el potencial de «volver presente» lo que está ausente a través de una selección de formas y fuerzas que pueden producir nuevos cuadros de significado (2011, 157). En este sentido, la puesta en escena de la documentalidad de los telegramas, a través de los cuales se da cuenta del acto de buscar a las dos increíblemente forajidas, expone la necesidad de devolverle a todas las mujeres desaparecidas de México su presencia en el mundo y en la memoria.

Al hacer esto, *La imaginación pública* se puede leer como lo que Adlin de Jesús Prieto Rodríguez ha denominado un «poema-cuerpo» (2017, 1). Aquí el archivo virtual del dolor público, que es Wikipedia, crea colectivamente una cuerpo-memoria del dolor que luego se textualiza a través de la documentalidad del telegrama y da forma y voz a las mujeres en tanto sujetos jurídicos, no solo restituyendo la huella material de su desaparición sino también el acto colectivo que es la búsqueda incesante y la demanda de justicia. Eso muestra, por ejemplo, el poema «QUE DESPAVORIDAS NO» (Rivera Garza 2015, 99-101), dedicado a la memoria de Marisela Escobedo, madre de Rubí Marisol Frayre Escobedo, víctima de feminicidio a los 16

años y activista en contra de la impunidad, asesinada por su lucha incansable. El paratexto funciona aquí como marca referencial que asalta al poema, para que se queden grabados en la materialidad del lenguaje y de la página, y entonces se vuelvan cuerpo: «El que pide o los que piden. Los que se unen para tomarse de las manos y orar [...] La madre que ve a través del velo de su hija. La hermana que espera. Un tío o un primo que se parten» (100).

### 3 A manera de conclusión

Como bien señala Sara Uribe, la poesía de Cristina Rivera Garza es un espejo del mundo donde «el lenguaje es corporeidad, y ésta, producción de sentido y de comunidad» (2023, 13) o sea siempre un acto ético y político a través del cual la autora nos pone dentro de las heridas de nuestra realidad. Primero expone los efectos de su dolor, y luego las nombra para que quede viva su memoria a pesar de la impunidad y el olvido. Se trata de un procedimiento que se da a menudo a través de lo que Rivera Garza misma llama una «estética forense» que hace hincapié en el uso del documento en su dimensión más amplia, en tanto materialidad apta para comprender el mundo (Azcona 2017, 162). Así, Cristina Rivera Garza se inserta de una manera inédita en el panorama de la poesía mexicana actual: interrogando su función cultural (Sánchez Prado 2010, 288) y la «puesta en crisis» (Aguilera López-Castañeda Barrera 2018, 88) de la obra de arte y, sobre todo, problematizando la relación política que la poesía tiene con su contexto.

En *La imaginación pública*, en particular, lo virtual y lo documental interactúan en un discurso poético que intenta alejarse de los límites mismos del poema para volverse una escritura capaz de ‘fabricar presente’ (Ludmer 2009). El poemario de Cristina Rivera Garza semióticamente interroga al archivo virtual del lenguaje social del dolor, representado por la interacción entre las páginas de Wikipedia y la forma del poema, en tanto metáfora de una memoria en continua construcción que, al mismo tiempo, es una huella depositada en el mismo lenguaje. Su contenido se convierte en la otra materialidad del poema: es la cuerpo-memoria de un dolor a la vez privado y colectivo que también es testimonio. Recurriendo a las huellas engañosas y tan accesibles de un conocimiento colectivo como el de Wikipedia, Cristina Rivera Garza expande lo lírico y expone lo íntimo en una poesía hecha de un lenguaje social que se presenta como «una forma de producir tiempo. Ésta es la cera con la que rehago tu cuello, tu boca, tu pelo» (Rivera Garza 2015, 101).

## Bibliografía

- Alicino, L. (2022). *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Valencia: Albatros Ediciones.
- Aguilera López, J.; Castañeda Barrera, E. (2018). «La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético». *América sin Nombre*, 23, 85-96. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.06>
- Azcona, T. (2018). «Entrevista a Cristina Rivera Garza». *Letras Femeninas*, 43(2), 161-4.
- Bellamy, D. (2001). *Cunt-ups*. New York: Tender Buttons Press.
- Cruz Arzabal, R. (2017). «Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza». *Letras Femeninas*, 42(2), 35-43.
- Cruz Arzabal, R. (2019). «La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza». R. Cruz Arzabal (ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 137-65.
- Cruz Arzabal, R. (2021). «Materialidad». S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls (eds), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 61-74.
- Cruz Arzabal, R. (2022). «Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza». *Visitas al Patio*, 16(1), 44-66. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3789>
- Delgado Garaycochea, C.P. (2023). «Entre el desierto y el cielo: 'Purgatorio' de Raúl Zurita como un antecedente de la poesía documental en Latinoamérica». *Sapientia: International Journal of Interdisciplinary Studies*, 4(4), e23057, 1-6. <https://doi.org/10.51798/sijis.v4i4.714>
- Demaria, C. (2011). «'Documentary turn'? La cultura visual, el documental y la testimonianza del 'real'». *Studi Culturali*, 8(2), 155-76.
- Dorfman, D. (2022). «'Denied in toto'. Documental Poetry and Archive Collectivization in Chile». *Aisthesis*, 72, 359-82. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.72.19>
- Dueñas, G. (1958). «Caso clínico». Guadalupe D., *Tiene la noche un árbol*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 122-4.
- Earl, M. (2010). «Documentary Poetry and Language Surge». *Poetry Foundation*, 13 de abril. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/documentary-poetry-and-language-surge>
- Ema Llorente, M. (2020). *La patria en fuga: Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*. Ciudad de México: Bonilla Artigas.
- Foster, H. (2004). «An Archival Impulse». *October*, 110, 3-22. <https://direct.mit.edu/octo/article/doi/10.1162/0162287042379847/55948/An-Archival-Impulse>
- García Sánchez, N. (2018). «Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental». *Acta Poética*, 39(1), 45-65. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.1.814>
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuils.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press.
- Harrington, J. (2011). «Docupoetry and Archive Desire». *Jacket2*, 27 de octubre. <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>
- Hind, E. (2005). «El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza». *Filología y Lingüística*, 31(1), 35-50.

- Hoyos Guzmán, A. (2020). *Una generación emboscada: la emergencia de la poesía testimonial frente a la violencia en Colombia*. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Klein, P. (2019). «Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente». *Cuadernos LIRICO*, 20, 1-13.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lamas, M. (2020). «El estamento ontológico de la poesía documental». *Guaragua*, 24(63), 83-100.
- Leong, M. (2020). *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Ludmer, J. (2009). «Literaturas postautónomas 2.0». *Propuesta Educativa* 32, 18(2) 41-5.
- Luna, I.; Samuelson, C. (2022). «Breathing in Tandem: Notes on Co-Translating Cristina Rivera Garza's Poetry». *Berkeley Review of Latin American Studies*. <https://clacs.berkeley.edu/brlas2022/breathing-tandem-notes-co-translating-cristina-rivera-garzas-poetry>
- Mari, L.; Rizzo, G. (2022). «Poesía, prima persona plurale». *Le parole e le cose*<sup>2</sup>, 24 de noviembre. <https://www.leparoleelecose.it/?p=45566>
- Mari, L. y Rizzo, G. (a cura di) (2023). «Poesía, prima persona plurale / 2: Charles Barnstein». *Le parole e le cose*<sup>2</sup>, 15 de marzo. <https://www.leparoleelecose.it/?p=46357>
- Mbembe, A. (2003). «Necropolitics». *Public Culture*, 15(1), 11-40.
- Metres, P. (2007). «From Reznikoff to Public Enemy. The Poet as Journalist, Historian, Agitator». *Poetry Foundation*. [www.poetryfoundation.org/articles/68969/fromreznikoff-to-public-enemy](http://www.poetryfoundation.org/articles/68969/fromreznikoff-to-public-enemy)
- Moraña, M. (1997). «Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX». Moraña, M. *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*. Caracas: Ediciones eXcultura, 113-50.
- Nash, M. (2008). «Reality in the Age of Aesthetics». *Frieze*, 114, 1 de abril. [frieze.com/article/reality-age-aesthetics](http://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics)
- Nowak, M. (2011). «Documentary Poetics». *Poetry Foundation*. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/documentary-poetics>
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Prieto Rodríguez, A.J. (2017). «La escritura doliente de Cristina Rivera Garza: *Me llamo cuerpo que no está* o de cómo convocar el cuerpo a la página», Actas de la I Jornadas Internacionales «Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas», Universidad de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/825/192>
- Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2015). *La imaginación pública*. Ciudad de México: Conaculta.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Rivera Garza, C. (2023a). *Me llamo cuerpo que no está: Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.

- Rivera Garza, C. (2023b). *Escribir con el presente. Archivos, fronteras y cuerpos*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Rosado Marrero, J.R. (2019). «Las palabras de los otros: la poética postautónoma de Cristina Rivera Garza». En Palma Castro, A; Quintana, C. (eds), *Deconstrucción del espacio literario en América Latina 1996-2016*. Paris: Editions des archives contemporaines, 277-86.
- Sánchez Prado, I.M. (2010). «El fin de la memoria: 'Tercer mundo' de Cristina Rivera Garza». Estrada, O. (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. Ciudad de México: Ediciones Eón, 279-89.
- Sanders, E. (1976). *Investigative Poetry*. San Francisco: City Lights.
- Segade, L. (2018). «El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina». *Cuadernos de Literatura*, 22(44), 77-100.
- Segato, R.L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Tello, A.M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.
- Uribe, S. (2023). «Prólogo». C. Rivera Garza. *Me llamo cuerpo que no está: Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 9-20.
- Zaldívar, F. (2023). «*Me llamo cuerpo que no está*: entrevista a Cristina Rivera Garza». *Revista rúbrica de Radio UNAM*, 5(155), 3-15.



# Testimonio y mediación en la literatura mexicana de ficción documental: *Silencio*, de Cloy Mendoza

María Ema Llorente

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

**Abstract** This essay analyzes *Silencio* (2018) by Cloy Mendoza. After a brief overview of the concept of documentary literature, this chapter discusses some precedents of this genre in contemporary Mexican literature. It also provides an analysis of Mendoza's work within the framework of ideas from authors such as Ana María Amar and Beatriz Sarlo, among others. The critic argues that Mendoza simultaneously acts as both a witness and a mediator of her experiences, which she expresses through the fictional construction of various testimonies. Her work thus addresses the fundamental issue of how to give voice to the disappeared.

**Keywords** Documentary literature. Fiction. Missing persons. Mediation. Testimony. Violence.

**Índice** 1 El giro documental. –2 El giro documental en la poesía mexicana contemporánea. –3 *Silencio*, de Cloy Mendoza. Hibridismo genérico y carácter documental. –4 El vínculo con la realidad y la investigación autoral. –5 Los elementos paratextuales y autobiográficos. La autora como testigo. –6 Enunciación y polifonía. Subjetividad, participación y distancia. –7 La esvástica. Usar la voz de un muerto. –8 El discurso del soldado. La crítica de la ironía y el estilo indirecto libre. –9 La cosmovisión indígena. Animismo y unidad. El «mundo de su propio idioma». –10 Conclusiones.

## 1 El giro documental

En los últimos años, las relaciones entre la literatura y la realidad, entre lo ficcional y lo factual, en la forma de distintos tipos de interacciones, hibridismos, trasvases y entrecruzamientos, parecen haber aumentado de manera significativa. Los límites entre la realidad y la ficción resultan cada vez más difusos, lo que ha llevado a hablar de un 'giro documental', según lo propuesto por Mark Nash (2004; 2008) para la producción artística del siglo XXI. Esta idea ha sido aplicada a las literaturas de América Latina (Klein 2019, 1) y extendida a la producción literaria global.

En el ámbito de los estudios críticos, numerosos autores se han acercado a esta relación entre lo literario y lo no literario, formulándola de distintas formas y con distintas denominaciones que, sin ser exactamente equivalentes, hacen referencia, cada una desde su especificidad, a estos cruces cada vez más frecuentes. Entre estos términos se encuentran los de 'autoficción' (Alberca 2007, 479); 'literaturas postautónomas' (Ludmer 2007); 'docuficción' (Tschiltschke, Schmelzer 2010, 16); 'facciión' (Chillón 2014, 65); 'ficción documental' (Rivera Garza 2013; 2015); y 'ficción-no ficción' (Quintana, Coudassot-Ramírez 2019, 10).

En los textos literarios, la presencia de este 'giro documental' puede advertirse en el vínculo que mantiene la obra con lo real y lo histórico, que se manifiesta tanto en los temas tratados – sucedidos u ocurridos, y que demandan una labor de investigación y documentación por parte de los creadores– como en la inclusión de distintos tipos de documentos, entre los que se encuentran fragmentos de obras de otros autores, discursos orales y escritos, notas de prensa, fotografías, informes, manuales y entradas de blogs.

Ambos tipos de documentos, los que se consultan y los que son apropiados, pasan a formar parte de las obras literarias, dando como resultado, en palabras de Paula Klein, textos que pueden considerarse tanto documentales como documentados (2019, 1). Los productos de esta forma de composición son obras de carácter híbrido, que desafían los límites convencionales de los géneros, al encontrarse a medio camino entre lo histórico, lo periodístico y lo literario, y combinar lo ficcional con lo no ficcional.<sup>1</sup> Lo documental se relaciona

---

**1** Beatriz Sarlo advierte de esta proliferación de narraciones 'no ficcionales' en el periodismo, la etnografía social y la literatura, manifestaciones en las que la autora incluye «testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios» (2006, 49). La obra de Mendoza guarda relación con este tipo de discursos y podría considerarse, como se verá, una novela lírica o un extenso poema novelado que recrea, desde el punto de vista de varios personajes, y combinando lo ficcional y lo no ficcional, el fragmento de una 'historia de vida' correspondiente a los dos años anteriores a la desaparición de Águeda.

así muchas veces con el testimonio o con el término más abarcador de 'lo testimonial', tal como lo entiende Renato Prada (1986, 11). En este contexto, el propósito de este trabajo es el análisis de los elementos documentales de la obra *Silencio* (2018), de Clio Mendoza, prestando especial atención a las ideas de testimonio y mediación.

La idea de la mediación plantea una cuestión fundamental que se encuentra en la base de las reflexiones que dan lugar a esta investigación, que tiene que ver con la forma en la que se realiza esa interacción entre la información presente en el material de partida -la realidad vivida, presenciada, recordada, oída y escuchada en conversaciones por la propia autora y también la que aparece en los documentos empleados- y la recreación ficcional que supone la obra; entre los hechos y su distorsión estética. Se trata de observar cómo se inserta lo subjetivo y la subjetividad en las obras documentales; cómo se produce la alternancia entre la presencia de la autora y su latencia en el texto, entre su compromiso ético y las formas de narración polifónica y desapropiada. En definitiva, cómo se combina el giro documental con la vuelta o la revaloración de la experiencia y de lo subjetivo en la literatura testimonial (Sarlo 2006).

## **2 El giro documental en la poesía mexicana contemporánea**

El giro documental señalado para la literatura contemporánea en general y para la producción de América Latina en particular se confirma también en la escritura mexicana reciente. Además de novelas y obras documentales en prosa, existe una producción poética documental, que plantea una serie de cuestiones particulares que tienen que ver, entre otras cosas, con el hibridismo genérico, las formas de enunciación, la presencia de la subjetividad, la importancia y función de los paratextos y la relación con lo extratextual o lo referencial. En este último grupo pueden incluirse obras como *Bulgaria Mexicalli* (2011), de Gerardo Arana; *Magnitud/e* (2012), de Sara Uribe y Marco Antonio Huerta; *Antígona González* (2012), de Sara Uribe; *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza; y *Sicarii* (2014), de Esther García. A estas pueden añadirse poemas aislados como «Comarca de San Fernando», de Juana Adcock, (*Manca* 2013), así como dos textos de Cristina Rivera Garza, incluidos en el libro *Dolerse*: «El domingo más largo» (2015, 129-39) y el poema «La reclamante» (2015, 29), entre otros.

Lo que tienen en común todas estas composiciones es el uso de distintos documentos, que confirman esa conexión con la realidad señalada como rasgo característico de este tipo de textos. René Jara hace referencia al carácter indicial de la literatura testimonial, en la que el testimonio funciona, más que como una interpretación del

hecho en sí, como una huella de lo real, como un vestigio material del sujeto que lo enuncia (Jara, Vidal 1986, 2). La misma idea ha sido formulada también por autoras como Lara Segade (2018, 80).

En este caso, la realidad a la que hacen referencia los textos tiene que ver con las condiciones de vida en el país y con las violencias provocadas por el narcotráfico, la pobreza y las diferencias de género, unido a cierto deseo de reescritura, corrección, denuncia, reivindicación y memoria, tanto individual como colectiva. Considero que este vínculo y esa visión de los textos documentales y testimoniales como huella resulta determinante en la consideración de las obras mexicanas dentro de esta categoría y puede servir para distinguirlas de obras literarias ficcionales convencionales.<sup>2</sup>

### 3 ***Silencio*, de Cloy Mendoza: hibridismo genérico y carácter documental**

*Silencio*, una de las obras mexicanas más recientes que puede incluirse dentro de ese ‘giro documental’, fue publicada en 2018, después de resultar ganadora del Premio Internacional de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz en 2017. La obra ha sido reeditada en 2023. En su primera edición, *Silencio* consta de siete apartados, un epílogo y una nota final aclaratoria. Estos dos últimos elementos, junto con las entrevistas y declaraciones de la autora y las citas o epígrafes iniciales, conforman un marco paratextual que será decisivo para la consideración de esta obra dentro de lo documental o testimonial y tendrá implicaciones también en la duplicación de las funciones autorales y en las formas de enunciación del texto.

La reconstrucción analéptica de los hechos y las circunstancias que rodearon la desaparición de Águeda, una chica de quince años amiga de la autora, constituye la trama de la historia, el componente narrativo que supone el eje vertebral o hilo conductor del relato. Partiendo de esa desaparición histórica o real, la obra se remonta hasta la muerte de la madre de Águeda, de veintinueve años, que se suicida tomando un veneno y es desmembrada y arrojada al mar por su marido; continúa con el encierro de Águeda durante un año en una casa de un rancho fantasma, como castigo por preguntar a su padre por el cuerpo de su madre desaparecida, el día en que

<sup>2</sup> Como ejemplo, puede mencionarse el poemario *Este cuerpo no soy* (2015), de Verónica González. En este libro, que trata igualmente el tema de las mujeres desaparecidas, las figuras femeninas que aparecen en los poemas funcionan, como ocurre de manera general en la poesía, a modo de símbolo, alegoría o metáfora, y no están asociadas o vinculadas directamente a casos particulares. Aunque la obra pueda estar inspirada en sucesos reales, el texto ha roto o no mantiene ese hilo del vínculo con lo real, como en los otros casos mencionados.

este se casa con su segunda esposa, una joven de catorce años embarazada. Finalmente, y tras mantener una relación con Pedro, Águeda es vendida a un jefe del narco, y después de dar a luz sola a su hijo en medio del campo, desaparece sin que se vuelvan a tener noticias suyas. Los intentos de reconstrucción de los hechos y circunstancias que rodean la desaparición de Águeda, conducen a la recreación de toda una historia familiar y grupal, que da cuenta de otras desapariciones y silenciamientos, convirtiendo la obra en un testimonio colectivo.

Sobre el eje o el esqueleto narrativo de la historia, relatado en su mayor parte por una voz narradora externa, se superpone el discurso lírico, presente en las formas de prosa poética y verso libre. Estos pasajes, enunciados desde las primeras personas de cada uno de los personajes principales, contienen y transmiten el aspecto emocional de la historia. Se alternan así los discursos y los géneros para marcar una diferencia entre lo explicativo y lo emotivo, tal como declara la propia autora:

construyo los libros caracterizando las voces líricas como si fueran personajes de una novela. En *Silencio*, cuando hay verso es porque la madre es la que canta, o son los muertos, o son voces colectivas. El verso es más contundente y, como es obvio, la prosa es más explicativa. Ni la madre muerta, ni los muertos mismos, ni las voces de las mujeres que lloran en grupo a sus hijos podría ser explicativa, su dolor sólo puede ser descrito en algo que se aproxime al canto. (Ballester 2019 párr. 3)

Como confirman las palabras anteriores, el uso de la prosa se enfoca sobre todo en proporcionar los detalles necesarios de la historia que se cuenta, como puede verse, por ejemplo, en uno de los pasajes iniciales de la obra, que contextualiza los hechos e informa del episodio del suicidio de la madre de Águeda, punto de partida de la composición:

A esa hora en todas las grandes ciudades del mundo, en la prisa y en el anonimato, se desplazan cientos de personas arrulladas por el ruido del motor, cabeceando contra los cristales. A esa hora en todos los campos del mundo el viento dobla la hierba hacia la misma dirección y pareciera que ésta respirase [...]. En este país, en este mundo, la sed y el hambre se volvieron un arma. De norte a sur algún ser vivo busca dónde ocultarse. El cielo trae soldados. Los hombres platican: a qué sabe el pulmón de este animal sangrante. Ella, un punto diminuto en una sierra, toma el veneno y se sienta para esperar a la muerte. (Mendoza 2018, 16)

Además de la diferencia de funciones y contenidos mencionada para estas dos formas de expresión, el uso alterno de estas dos

modalidades genéricas afecta de manera especial a los diferentes sujetos de enunciación y a los cambios que se producen entre ellos. Para señalar las intervenciones de personajes centrales, realizadas en primera persona, y procedentes de voces enunciativas que funcionan como correlatos o representaciones de personas reales, se recurre al uso de la letra cursiva, que coincide en muchos casos con una expresión en prosa poética o verso libre. Eso es lo que sucede en el siguiente pasaje, precedido en el texto por una esvástica, donde la madre de Águeda, ya fallecida, hace referencia a su propia muerte:

*Qué densa era la carne.*

*Adiós piedra, adiós altares confusos, adiós masa, adiós animal testigo.*

*Después de tantos estallidos necesitaba despedirme en silencio.*

*Qué pesado era llevar la sangre a todas partes.* (Mendoza 2018, 22)

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en los pasajes en los que la misma Águeda se expresa, como cuando hace referencia al sueño que tuvo con su madre desaparecida:

*Mi madre: pezón de negra fruta, semilla para el precipicio. Nadé hacia su esqueleto de leche, nadé sin miedo, aunque la noche estaba oscura como un voladero nadé, guiada por el albor lácteo de sus ámpulas. La noche era un embudo, un ombligo.*

*Al despertar perdí lo que había ganado en el sueño, lo perdí todo. Pero entonces, recuerdo, me pegué a las ruinas de mi madre y dormí, dormí más cansada que nunca.* (Mendoza 2018, 59)

Lo que ponen de manifiesto estas alternancias genéricas y tipográficas es la dificultad que entraña el uso de la primera persona en los textos de carácter documental y testimonial, algo que se aprecia especialmente en el caso de la voz directa de Mendoza que aparece en el epílogo, y en las voces de las dos mujeres anteriores. Las intervenciones de estas mujeres –Águeda y su madre– se escriben en letra cursiva para señalar su carácter híbrido, a medio camino entre lo real y lo ficcional, y su diferencia con lo que serían los parlamentos o enunciaciones de los personajes de una novela ficcional convencional.

El carácter documental de esta obra se sustenta en tres aspectos interrelacionados. El primero de ellos es, como se adelantó, la conexión o el vínculo que mantiene con la realidad, que se manifiesta tanto en el tema tratado como en los documentos utilizados. Entre estos documentos, y como segundo aspecto fundamental, se encuentran las vivencias, experiencias y opiniones personales de la autora, que funcionan a modo de archivo y se plasman parcialmente en los paratextos. A este grupo, en el que puede verse el componente autobiográfico de la obra, pertenecen, entre otros elementos, las entrevistas mencionadas, las conversaciones que mantuvo Mendoza

con las tres mujeres inmigrantes, Edna, Laura y María, como se explica en una de las citadas entrevistas (Ballester 2019), así como el epílogo que aparece al final. Se trata de un breve fragmento en el que se produce un salto hacia el afuera del texto; ya no se trata únicamente de la historia de Águeda, sino de la historia personal de la autora. Este texto está enunciado desde una primera persona que se presupone propia o coincidente con la figura autoral y que, a modo de testimonio directo, hace referencia a esas circunstancias históricas y esos recuerdos que funcionan como un archivo personal o diario no escrito:

Quién soy para usar la voz de un muerto. No soy quién para creer que entiendo el hambre, pero he sentido al estrujar un fruto maduro que aprieto un corazón y he corrido junto a niños desnudos que ríen aunque les punce un mal, una dolencia. He jugado con esos niños, nos han lamido los perros flacos el agua que se secaba en nuestra cara después de nadar. Supe lejos de la muerte de alguno, porque montados en el carro viejo de mi padre me sacaron de ahí una vez tras otra, y en cada lugar encontré otra vez amigos para correr a un río o un árbol, para no pensar en esos otros, ahora muertos, con los que nadé un arroyo de lluvia en una calle, de los que recibí siempre una ciruela, un corazón, una mano [...]. Cuántos de mis amigos han muerto. (Mendoza 2018, 177)

Por último, y este es el aspecto que analizo a fondo en este trabajo, la conexión o vinculación con la realidad y el carácter documental de la obra tiene como consecuencia una duplicación de figuras, que afecta de manera especial a la autora, que funciona, por un lado, como testigo y testimoniante directa -en los paratextos- e indirecta -en la ficción- de los hechos, y, por otro, como mediadora de esos sucesos y experiencias, que se canalizan y se transmiten a través de los testimonios ficcionalizados y los parlamentos de los personajes.

#### **4 El vínculo con la realidad y la investigación autoral**

Como ya he dicho, en las obras mexicanas de carácter documental el vínculo con la realidad se advierte en el tema y los personajes tratados, que aluden a referentes extratextuales reales, y también en el uso y la inclusión de una serie de documentos de distintos tipos, extraídos de la realidad, que pueden aparecer aislados o combinados, como ocurre en la obra de Mendoza.

Como declara la propia autora en una entrevista (Cantorán 2023), *Silencio* está basada en hechos reales. Se trata de una obra de ficción que incluye elementos no ficcionales y recrea los hechos y circunstancias que rodearon la desaparición de Águeda, ocurrida

en un pueblo de la sierra de Oaxaca. El marco de esta desaparición lo constituyen, entre otras cosas, los procesos de legalización y adquisición de licencias para el cultivo de mariguana que tuvieron lugar en la región, lo que llevó también a la militarización de los territorios, con las consecuencias negativas que esto tuvo para esa zona en particular. La motivación de la obra reside en esa voluntad de saber, de acercarse a esa ‘verdad histórica’ oculta, desconocida o silenciada. El título mismo hace alusión a esos múltiples vacíos, huecos y silencios, en los que podría incluirse también la ausencia de los cuerpos desaparecidos.

Para realizar la reconstrucción de los hechos que rodearon la desaparición de su amiga y construir parte de esa ‘historia de vida’, la autora lleva a cabo una serie de tareas de investigación y documentación, que acercan la figura del autor convencional a la de un investigador o un periodista. Sobre esta idea han llamado la atención autores como José Martínez (2014) y Paula Klein (2019). La propia Mendoza declara de forma explícita la vinculación de su labor creativa con estas funciones y su filiación con una tradición determinada, al considerarse a sí misma como un ‘corresponsal’, en este caso literario:

Mi primera intención, cuando era pequeña, era la de ser corresponsal de guerra. Estaba muy influida por la obra de Ryszard Kapuscinski y Henri Cartier-Bresson, por el ambiente político de Oaxaca (sobre todo en 2006), por Atenco, por mi madre que volvía de las protestas a la casa con los ojos irritados por el gas lacrimógeno [...]. Yo me he impuesto el hecho de ser corresponsal para mi obra, porque no puedo evitarlo. Y no quiero. (Ballester 2019, 5)

A pesar de esta intención y de las investigaciones efectivamente realizadas, y aunque el contenido de la obra concuerda con el tratamiento de «hechos violentos, crímenes irresueltos, abusos y otros casos judiciales» (Klein 2019, 2), *Silencio* no se ajusta al modelo de la novela policial o de investigación criminal; no se trata de seguir pistas ni de reunir pruebas que conduzcan a una resolución o a la determinación de un culpable, sino más bien de reconstruir el escenario general en el que esa desaparición tuvo lugar para plantear una serie de problemas sociales y lograr una comprensión más amplia y abarcadora del suceso, tanto para la autora misma como para los lectores. La escritura de Mendoza podría verse así como un intento de paliar o contrarrestar los vacíos y los silencios mediante una versión personal de los hechos, a medio camino entre la ficción y la realidad. Como menciona la autora en la entrevista citada: «para mí, escribir este libro es la salida que yo tengo también para poder responderme qué pasó con ella». (Cantorán 2023).

Se ponen así de manifiesto los cambios que tienen lugar en la figura del autor en esta escritura documental y testimonial, cuyas atribuciones y funciones se ven ampliadas, en relación con las de un escritor convencional. Su implicación en lo contado suele ser también mayor en estos casos y revela el compromiso ideológico y ético que supone muchas veces esta escritura. El uso de la ficción, o la ambigüedad entre la ficción y la no ficción, no resta valor a este compromiso, sino que, contrariamente, puede servir para modular el relato e incidir en determinados aspectos, lo que acerca al autor a la figura del intelectual contemporáneo, tal como sugiere José Martínez:

La ambigüedad emplea la ficción para incidir, resaltar, cuestionar y repensar precisamente la realidad y la 'verdad' de los hechos. Ciertamente existe un trabajo de distorsión estético, pero esa operación ambigua no da como resultado una manipulación ética. Bien al contrario, la implicación ética de estas novelas es palpable, y el compromiso con la verdad por parte de los escritores, aun desde la escritura ficcional, es absolutamente firme. (2014, 34)

Se destaca de esta forma la importancia que adquiere lo subjetivo en muchas de estas obras, donde lo objetivo -los datos, los hechos, los nombres, los lugares, las fechas- se combina con la subjetividad de quien lo experimenta y lo relata. Como señala Ana María Amar, en este tipo de composiciones los hechos «pasan a través de los sujetos», dando lugar a relatos contados «desde dentro», que llevan al lector al «centro» de los acontecimientos (1990, 450-1). Podría decirse así que la dificultad y el valor de esta obra reside, entre otras cosas, en el equilibrio entre estos aspectos, y en la forma en la que la autora se desplaza entre estos distintos niveles, voces y personajes.

El uso y la inserción de diferentes tipos de documentos constituye también una característica central de los textos documentales. En la nota aclaratoria final de la obra se mencionan cuáles son los elementos, textos y discursos tomados o apropiados directamente de la realidad, que pueden entenderse en este caso como 'documentos'. Entre ellos se encuentran dos canciones populares de autores desconocidos, una atribuida a Venezuela o Colombia, y una canción de cuna zapoteca; pasajes de los manuales y leyes oficiales del Ejército Mexicano, que se reescriben en letra cursiva, y citas textuales de una nota periodística publicada en el diario *Sin Embargo*, el 12 de abril de 2016, que alude al tema de los desaparecidos y las búsquedas de sus familiares. Y finalmente, aparecen a lo largo de la obra algunos pasajes en lenguas originarias como el zapoteco y el mixteco que resultan congruentes con la cosmovisión indígena que la obra transmite.

## 5 Los elementos paratextuales y autobiográficos: la autora como testigo

Además del epílogo y la nota aclaratoria final, ya mencionados, la obra está rodeada de otros elementos paratextuales que permiten entender los desdoblamientos de la figura autoral y su participación dentro y fuera del texto. Entre ellos se encuentran las tres citas que encabezan el libro, que hacen alusión a los temas centrales del silencio y la desaparición. Se trata de fragmentos de los textos «Nosotros dos aún», de Henri Michaux; «Canto a su amor desaparecido», de Raúl Zurita; y la «Elegía a Ramón Xijé», de Miguel Hernández (Mendoza 2018, 9). Al inicio de otros apartados de la obra se incluyen también citas de autores como Museo, Wajdi Mouwad, Chuang Tzu, Theodor Shanin, Raúl Zurita, Roberto Juarroz y Donald Wood Winnicott. De la misma forma, también pertenecen a lo paratextual las dedicatorias de algunos fragmentos, como, por ejemplo, la que hace referencia a las dos personas asesinadas por el ejército: «A Nano, a Silvio» (2018, 99). La identidad de los nombres propios confirma la referencia extratextual e insiste en el vínculo con lo real mencionado. Se incluye igualmente en esta categoría el epílogo que aparece como cierre, en el que se ofrece una reflexión de la autora sobre la adopción de las voces de los otros. Este epílogo, que inicia, como se adelantó, con una pregunta fundamental: «Quién soy para usar la voz de un muerto» (Mendoza 2018, 177), reflexiona de manera directa sobre la misma idea que se expresará en la nota aclaratoria, donde se justifica el uso de la esvástica ante los parlamentos de la madre muerta de Águeda, aspecto sobre el que se insistirá en el apartado siguiente. Unido a lo anterior, existen otros elementos que, sin estar presentes físicamente, también rodean el texto y condicionan su lectura y su interpretación. Me refiero a las declaraciones hechas por la autora en torno a la creación de la obra, su contexto y sus motivaciones, que aparecen en distintas entrevistas, entre las que se encuentran las realizadas por Ignacio Ballester (2019) y Josué Cantorán (2023). Finalmente, considero que también la experiencia personal de Clio Mendoza y sus vivencias en relación con el contexto y los hechos que se relatan puede considerarse como un 'documento' o un 'elemento paratextual'. Estas experiencias podrían entenderse como parte de los episodios y momentos que conforman el archivo personal de la autora, en el sentido en el que lo entiende Paula Klein. Esta autora distingue entre los archivos oficiales, que sirven de documentación y actúan como 'recuerdos externos', y los archivos personales y familiares, que son más permeables a la sensibilidad y la afectividad de lo cotidiano (2019, 3).

Aunque no se trata en este caso de un diario real, físico o escrito, puede considerarse que estas experiencias, vivencias y recuerdos, asociados a lo familiar y al círculo de lo cotidiano,

forman parte también de un tipo de archivo y memoria que revela cierto componente o material autobiográfico de la obra. La autora reelabora ese material y se convierte en mediadora y transmisora de estos hechos. Funciona, así, como la observadora o la testigo que los presencié o los experimentó o es conocedora de lo sucedido y proporciona esa información, aspecto que Mabel Moraña menciona precisamente como primera característica de lo testimonial (1997, 121). Se confirma de esta forma que la obra testimonial no solo la compone el texto, sino todo el conjunto de soportes textuales que la limitan y la rodean.

## 6 Enunciación y polifonía: subjetividad, participación y distancia

A pesar de que las fuentes principales de la obra provienen de las experiencias y vivencias de la autora en las comunidades a las que se hace referencia, *Silencio* no está contada en primera persona. La autora no elige esta forma de enunciación, puesto que su experiencia no constituye el centro del relato, sino que se proyecta o se diversifica en las voces de los otros. Este ocultamiento de su testimonio directo le permite, como señala Sarlo, incluir no únicamente su experiencia, sino su juicio sobre lo contado, de forma que la dimensión autobiográfica deja paso a la dimensión argumentativa (2006, 120). Aunque la biografía o lo biográfico puede estar en el origen del texto, no lo está en el modo retórico ni en el expositivo (2006, 115). Con esto se consigue contar no solo lo que experimentó ella, sino lo que les pasó a muchos otros y mostrar al mismo tiempo una postura de cercanía o distancia de participación o exclusión en relación con los personajes y acontecimientos.

Como se dijo, en *Silencio*, la presencia de una voz narradora mayoritariamente externa, que narra en tercera persona, se combina con los parlamentos de la madre de Águeda y de ella misma, enunciados en primera persona. A estas voces y enunciaciones se suma la voz del soldado y las de las tres mujeres inmigrantes con las que la narradora -autora desdoblada o narradora interna y testigo en este caso- mantiene sendas conversaciones en la obra. A estas voces se añadirán, finalmente, las voces de los animales -el perro y el caballo-, así como las de algunos elementos de la naturaleza que aparecen animados o personificados. La enunciación en primera persona de muchos de estos pasajes reaviva la reflexión en torno al valor testimonial de esta forma de enunciación (Sarlo 2006) y en este caso pone en evidencia la labor de mediación autoral y la alternancia ya mencionada entre la distancia y la participación; entre la identidad y la diferencia.

Como ha señalado acertadamente Mijail Lamas, la poesía documental problematiza la presencia del uso del yo y sus variedades en las composiciones poéticas. Lo documental en poesía, con la integración del lenguaje historiográfico, periodístico o ensayístico, permite enriquecer las posibilidades enunciativas y desmarcarse del yo tradicional del Romanticismo. Esto va a ser fundamental en el caso de la obra de Mendoza y de los desdoblamientos de las figuras y funciones señaladas, pues como menciona el autor:

en el poema documental la conciencia se multiplica o se refleja a la manera de un juego especular en otras conciencias, o mejor aún, a la manera de la ventriloquia, en un enunciador que cede la voz a otros. Por lo que vale decir que el poema documental busca restituir la voz de aquellos sin voz, aquellos sin la posibilidad de redimirse, ya sea porque no se les permitió tomar la palabra, o no sabían cómo; aquellas voces que corren el riesgo de ser arrasadas por el olvido o el silencio. (2020, 86)

La búsqueda de familiares y amigos que realizan tantas mujeres en México, obligadas a convertirse temporalmente en Antígonas, y los intentos de reconstrucción de las circunstancias concretas de su muerte, se transmuta aquí en un ejercicio de encarnación o animación de las personas desaparecidas. Pues, como menciona Beatriz Sarlo: «la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona [...] Lo que no ha sido dicho» (2006, 164).

La obra se convierte de esta forma en un conjunto de voces, en una enunciación polifónica. Noemí Acedo hace referencia a este uso de las voces ajenas en los relatos testimoniales, que en ocasiones se incorporan sin explicar su procedencia, lo que destaca la superioridad que adquiere lo denunciado y lo colectivo, que resta importancia a la identidad y la individualidad de la persona que denuncia:

Esta estrategia puede interpretarse, como se ha hecho con los testimonios mediatos, como una apropiación de la voz subalterna, o, siguiendo otra dirección, como un modo de señalar el alcance colectivo de lo sucedido, de manera que no importa quién habla ni quién escribe, sino la realidad plural que surge en la lectura de la narración testimonial. (2017, 51)

En este proceso de construcción o reconstrucción de las voces de los otros se hace necesaria una estrategia que señale el paso de la identidad a la otredad, y que permita, como mencionaba Sarlo, el dominio o el manejo argumentativo del relato.

El uso del verso y la poesía y sus enunciados en primera persona impropia, a modo de máscaras y monólogos dramáticos, sería uno

de esos elementos distanciadores; también, la alternancia entre la letra cursiva –para los parlamentos de personajes y para los fragmentos textuales apropiados– y la redonda –para lo ficcional o inventado y para lo paratextual–. Pero en los apartados siguientes me detendré especialmente en tres estrategias o mecanismos textuales que considero fundamentales para señalar esa diferencia de enunciaciones, que son la presencia de marcas como la esvástica, que antecede los parlamentos de la madre de Águeda; el uso del estilo indirecto libre y la introspección psicológica, en el caso del soldado; y la recreación de la cosmovisión indígena de las localidades en las que transcurrieron los hechos y en las que se sitúa la obra.

## 7 La esvástica: usar la voz de un muerto

El signo de la esvástica avisa en el texto del cambio de la voz enunciativa y el inicio de un discurso o un testimonio ficticio en primera persona. Este signo resulta importante en relación con el tema de la mediación. La autora lo utiliza para señalar que es otra la que habla y para advertir, al mismo tiempo, que se trata de la emulación o la atribución del discurso a una persona real fallecida.

La elección de la esvástica remite, además, a significados y connotaciones asociadas antiguamente a este signo, relacionadas con la vida, la muerte y la resurrección, tal como se indica en la nota aclaratoria final:

En la antigüedad, la esvástica fue un símbolo que representaba, entre otras muchas cosas de carácter positivo, la buena suerte, la fertilidad, la puerta al nacimiento y a la muerte. [...] en este libro la esvástica está antepuesta a las enunciaciones de la madre de Águeda. Quizá a causa de mis supersticiones, no quería atreverme a hablar por alguien muerto sin que nos deseara buena suerte en la formación de ese discurso: el no fácil ejercicio de ponerse en los zapatos de los desaparecidos. (Mendoza 2018, 182)

El uso de este signo se convierte, como se menciona en la nota, en una forma de augurio para que la voz de esta mujer desaparecida, que representa a una persona real extratextual, pueda ser atendida y escuchada, aunque sea a través de la figura desdoblada de un personaje literario. Su presencia denota, precisamente, el carácter híbrido de esta figura textual, diferente a un personaje novelesco convencional, y podría verse, así, como la marca que avisa de la cualidad indicial del personaje; como una huella de la realidad con la que se vincula.

## 8 El discurso del soldado: la crítica de la ironía y el estilo indirecto libre

El personaje del soldado resulta especialmente interesante por la superposición de voces y perspectivas que contienen sus enunciados. Como se menciona en el texto: «El soldado se acompaña con su propia voz, su voz está plagada de instrucciones» (2018, 108). La caracterización de este personaje –un joven de una familia pobre de un entorno rural, con una madre enferma– ayuda a entender sus motivos para alistarse en el ejército y obedecer las órdenes que recibe. La labor de vigilancia y control del territorio de cultivo de mariguana que le es asignada conduce a la muerte de un niño, vecino del pueblo, por la que el soldado es condecorado. A través de esta figura y de su discurso, entreverado de los discursos de los manuales y leyes oficiales del Ejército Mexicano y de las voces de los mandos y superiores, puede verse el conflicto interno que padecen los individuos aislados, sometidos a los intereses del poder.

El apartado dedicado a este tema –«Las espuelas que hacen cantar de llanto al hombre y al caballo»– está encabezado por una cita de Theodor Shanin, del libro *La clase incómoda*, que resulta bastante elocuente: «Ejército significa jóvenes campesinos de uniforme, armados y dirigidos por hombres diferentes» (2018, 101). La inserción del personaje del soldado en la obra sirve para manifestar una crítica al problema social de la militarización de los territorios ocurrida en Oaxaca en 2006, problema al que alude Mendoza en una de las entrevistas indicadas (Cantorán 2023).

El uso del estilo indirecto libre permite mostrar un discurso atravesado por los discursos del poder y por las opiniones de los mandos y superiores. La distancia que existe entre ambas mentalidades revela un discurso irónico –mediado– por parte de la autora, que permite decir sin decir y realizar una crítica contra el sistema militar y la obediencia ciega que demanda, que conduce a identificar este poder absoluto con la idea de Dios:

Dios hablaba como el escuadrón cuando se alineaban perfectamente sus voces y le enorgullecía que ahí fuera también su propio clamor.

Dios podría ser Supremo Gobierno, Dios podría ser Ejército Militar, Capitán General, Dios podría ser la fuerza rugiente del plomo. (2018, 103)

Esta obediencia no significa convicción, sino simplemente acatamiento obligado de esa autoridad que intenta transformarlo: «Empuñaba su pistola para recordarse lo que la deidad en un sargento le escupía: eres alguien, soldado, eres alguien» (2018, 104). Sin embargo, el soldado no llega a fusionarse del todo con este discurso militar y la

superposición de voces e ideas -propias y ajenas- revela ese conflicto o esa tensión de fuerzas mencionada, que se hace evidente en la diferencia de lecturas que hacen soldado y mando ante la muerte del niño. Las citas que realiza el texto al Manual del soldado, convertido en un 'salmo marcial' que este repite, y la ética que proclama, resultan así irónicas, al contrastarse con el contexto que describe la obra:

Y aunque en el fondo de su cuerpo supiera que haber matado a un niño para colgarse una medalla no era terminar la guerra [...] persignaba su pistola y rezaba su salmo:

*Por ningún motivo manifestaré en mis conversaciones repugnancia en obedecer las órdenes superiores. De ninguna manera, mientras esté en servicio, daré mal ejemplo con mis murmuraciones revelando mi disgusto; y si lo hiciere que sea severamente castigado. Jamás me sentaré en el suelo, y en todas las ocasiones de mi vida, hasta en los actos más naturales, procuraré no cometer acción alguna que pueda traducirse en el desprestigio del Ejército y el menosprecio a mi persona.* (2018, 105)

A lo largo de todo este apartado se van entreverando así las opiniones del soldado con las de la autora, que interviene a través de la voz narradora por medio del discurso indirecto libre, para ir matizando veladamente lo dicho, como ocurre, por ejemplo, con la desmitificación de elementos patrios como la bandera o el águila que tiene lugar en el siguiente pasaje:

Cuánta devoción la del soldado. Debía sentir amor ciego por el animal alado que ondeaba en el satén. Ella era Dios, decía el sargento. Debía creer, así se le demandaba, que esa bandera al ondear a salvo era Dios diciendo:

*Cuando  
a algún militar se le marque el  
¡ALTO!  
¡QUIÉN VIVE!  
por un centinela,  
se detendrá  
y contestará:  
¡MÉXICO!  
(2018, 106)*

El último fragmento de este apartado, que combina los pensamientos del soldado con los de Silvio, otro hombre asesinado por el ejército, propone una reflexión sobre la culpabilidad individual

de este personaje. Su responsabilidad queda desdibujada por sus circunstancias, que lo convierten también a él, de alguna manera, en víctima de una autoridad superior:

Y así él hubiera dicho: culpo de mi posible muerte a este hombre y a su ejército, así nada hubiera pasado [...]. Todos tenían miedo entonces, todos tienen miedo ahora. Incluso el soldado que gatea para atravesar la fisura del resguardo tiene miedo. A veces se desconoce y se teme, pero otras, las más, teme del ariete, del proyectil, del otro soldado. Podría llamarse Hombre, podría llamarse Mujer, podría llamarse Aullido. Da igual, le llaman soldado, perro, maldito, marica, entrenado para responder sin pensar un SÍ a la orden. (2018, 114-5)

La inclusión de estos pensamientos y el conflicto interno que presentan, permiten conocer el punto de vista de este personaje y entenderlo, no solo como un victimario o un perpetrador, sino como una víctima más.<sup>3</sup>

## 9 La cosmovisión indígena. Animismo y unidad. El «mundo de su propio idioma»

La labor de mediación que se realiza en la obra no solo se aprecia en las formas de enunciación, sino también en los contenidos que se transmiten y la diferencia de mentalidades. La autora, inmersa temporalmente en ese contexto –«hija adoptiva (o bastarda) de las comunidades indígenas», como ella misma se declara (Ballester 2019, párr. 1)–, proyecta en sus personajes la forma de ver el mundo propia de la cosmovisión indígena de las comunidades a las que se alude en la obra. Esta cosmovisión afecta especialmente a una determinada manera de entender la naturaleza y las relaciones con ella. Se trata de un mundo en el que todo está vivo y conectado; un mundo en el que los muertos están presentes, y en el que los animales y los elementos de la naturaleza hablan, observan y participan en los acontecimientos. La identidad individual, separada de ese todo unitario, pierde importancia. Esto puede comprobarse, por ejemplo, en el caso de la madre de Águeda, a quien la muerte le ha despojado de su nombre propio, que ya no recuerda, y ha pasado a formar parte de una naturaleza en la que todo es uno y lo mismo: «*Aquí estoy, éste es el mar [...]* No recuerdo

<sup>3</sup> Este modo de presentación de los hechos se acercaría a lo que Hans Hansen denomina el 'modo agonista' de hacer memoria, que problematiza las categorías de víctimas y victimarios y sus responsabilidades respectivas y enfoca su interés en el entendimiento de los motivos que llevan a cometer determinadas acciones (2018, 152).

*mi nombre | No importa mi nombre | Podría llamarme tierra | Podría llamarme florecida árbol leño orquídea*» (2018, 26).

Lo mismo ocurre con el pensamiento del caballo del soldado, que participa inevitablemente en el asesinato del niño, y que confirma la idea de la unidad con la naturaleza y la falta del sentido de lo individual o lo propio: «Puedo oler en los hombres esa sustancia a la que somos ajenos, la sustancia que los atrae y los separa, la que los hace decir: él, el otro; ella, la otra; esto: lo que es mío» (2018, 116). Igualmente, en el apartado «Canto del perro negro que mira oculto una catástrofe», se escucha la voz de un perro en primera persona, cuyas ideas resultan coherentes con la de otros animales. Desde su perspectiva, se transmite lo que piensa el animal de los hombres y su idea de la muerte, que constituye uno de los temas centrales del libro:

Escuché de los hombres que los que mueren sin paz no mueren. Los escuché decir que a veces ni siquiera basta el deseo de morir para que se muera rotundamente. Cuentan historias de gente que todavía muerta recuerda lo que amaba [...]. Otros animales dicen que los difuntos sueñan la vida en la muerte, dicen que hablan, que gritan, que los escuchamos. [...] el tiempo no reconoce la voz de esos muertos. Parecen estar condenados al mutismo en la historia del mundo, pero logran que algunas noches huelan a su sangre. Porque, dicen, la sangre de los muertos sin paz sigue oliendo y los salvajes que fuimos se despiertan. (2018, 118)

Junto a los animales, los elementos de la naturaleza también están vivos y hablan, como es el caso del viento, e incluso de las piedras, que, en la mentalidad de Águeda, tienen una existencia animada y son testigos de los acontecimientos: «las rocas me decían: *Me llamo tal, he visto aquello*». (2018, 147)

La dificultad para la autora, en este caso, reside en conseguir adoptar y transmitir –mediar– esa mentalidad, con sus creencias particulares; ese ‘ponerse en los zapatos del otro’, que implica la recreación y simulación de otros discursos y formas de entender el mundo. En esta diferencia de cosmovisiones desempeña un papel decisivo el bilingüismo de estas comunidades y de la propia Águeda, que se contaba «los mismos sucesos» en «sus dos idiomas» (2018, 36). La superposición de registros lingüísticos implica también una superposición cultural, como se hace evidente, por ejemplo, en la valoración que los distintos personajes hacen del suicidio de la madre. Mientras la religión católica muestra su rechazo y genera el miedo al infierno al que se condena a los suicidas, la visión indígena acepta este hecho de una forma natural:

Para cada idioma hay una idea de la muerte. No muy convencidos, los campesinos gritaban: *La suicida no merece la tierra*

*bendecida* [...]. Tanto, tanto habían insistido en recalcar en el templo la existencia del infierno, durante cuántos años, cuántas generaciones se habían reunido ahí para escuchar que había piras esperándolos después de su muerte si se rendían ante las cosas que los abuelos decretaron como suyas [...]. Si volvían al mundo de su propio idioma la muerte no daba tanto miedo, la muerte ahí era el fin natural, fuese cual fuese la vía. Su definición no implicaba una hoguera infinita, ni la claridad suprema de un Dios con vestido. (2018, 30)

La utilización de distintas voces y perspectivas permite introducir diferentes puntos de vista y mostrar las relaciones que existen entre los discursos de los personajes, mostrando la coherencia, semejanza, tensión o diferencia que existe entre ellos. El uso de la polifonía en esta obra supone así un ejercicio complejo de mediación. Aunque el contenido de lo expresado está adaptado o acercado a esa cosmovisión indígena, no ocurre lo mismo con la forma de expresión y su registro, que no sigue una intención realista o verosímil, sino que se sustenta sobre la deformación artística y estética que realiza la autora, que deja advertir su presencia y su participación, además de lo ya señalado en los apartados anteriores, en la recreación metafórica que realiza del mundo que presenta.

## 10 Conclusiones

Según todo lo anterior, puede decirse que los distintos tipos de documentos que aparecen tanto en el interior de la obra como en los paratextos, y la conexión con la realidad que evidencian, permiten considerarla una obra documental, que manifiesta en este caso una complejidad particular. Por un lado, igual que ocurre con otras obras mexicanas recientes englobables dentro de esta misma categoría, *Silencio* se presenta como una obra mixta o híbrida, que supera las convenciones genéricas, en la combinación de la prosa y el verso; lo narrativo y lo lírico. Por otro lado, la consideración del carácter testimonial de la obra está estrechamente ligada a las alteraciones que se producen en relación con la figura del autor -autora en este caso- y su grado de intervención y participación en lo contado. Si bien se cumplen algunos de los postulados señalados por estudiosos del género testimonial, como el ser conocedora de los hechos, señalado por Mabel Moraña (1997, 121), o el carácter indicial y el funcionamiento de algunos pasajes y signos como huella de lo real, señalado por René Jara (Jara, Vidal 1986, 2), la obra no deja de ser una interpretación personal de lo sucedido; una recreación, en la forma de una novela lírica testimonial o un extenso poema testimonial novelado. Se trataría en este caso de un tipo particular de testimonio,

que la autora no ofrece de manera directa –salvo en los paratextos–, sino que se ficcionaliza y se dispersa en una multiplicidad de voces y perspectivas que vehiculan las vivencias y experiencias particulares de Mendoza y otras personas reales cercanas a ella. Se pone de manifiesto de esta forma el carácter mediador de la autora y las decisiones y modificaciones que debe realizar sobre el material real para convertirlo en literario, mostrando distintos grados de cercanía y distancia, que se manifiestan, entre otros, a través de los tres mecanismos analizados. Lo testimonial distingue así la figura del testificante –quién testimonia– del testimonio ofrecido –lo que se testimonia–, en una mediación que evidencia, como mencionaba Sarlo, la complejidad que entraña el manejo de la subjetividad y la primera persona en los textos documentales y testimoniales (2006, 162), y que resulta, en este caso concreto, en una propuesta original y novedosa, que enriquece las posibilidades del género.

## Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Acedo, N. (2017). «El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía». *Latinoamérica*, 64, 39-69.
- Adcock, J. (2013). *Manca*. México: Conaculta.
- Amar Sánchez, A.M. (1990). «La ficción del testimonio». *Revista Iberoamericana*, 151, 447-61.
- Arana, G. (2011). *Bulgaria Mexicalli*. Querétaro: Herring Publishers.
- Ballester, I. (2019). «Entrevista a Clio Mendoza». *Bitácora de Vuelos*, 23 de abril. <https://www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2019/04/entrevista-clio-mendoza-construyo-los.html>
- Cantorán, J. (2023). «Entrevista a Clio Mendoza sobre Silencio». *Revista Lumberas*, 7 de agosto. <https://www.youtube.com/watch?v=AORZX16PyoY>
- Chillón, A. (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- García, E.M. (2014). *Sicarii*. Coahuila: Instituto Municipal de Cultura de Saltillo.
- González, V. (2015). *Este cuerpo no soy*. México: Universidad Nacional de Zacatecas.
- Hansen, H.L. (2018). «Modos de representación literaria de la zona gris. Una lectura de dos novelas chilenas». *Memoria y Narración*, 1, 150-66.
- Jara, R.; Vidal, H. (eds) (1986). *Testimonio y literatura*. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.
- Klein, P. (2019). «Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente». *Cuadernos LIRICO*, 20, 1-13.
- Klein, P.; Quintana, C. (2019). «Poéticas del archivo en las narrativas documentales del Cono Sur: ¿Un modelo extensible a las escrituras mexicanas de la 'posmemoria' del 68?». Quintana, C.; Coudassot-Ramírez, S. (eds), *Ficción no ficción del 68 en México*. México: Ediciones Eón, 46-65.
- Lamas, M. (2020). «El estamento ontológico de la poesía documental». *Guaraguao*, 63, 83-100.

- Ludmer, J. (2007). «Literaturas postautónomas». *Ciberletras*, 17(7).  
<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Martínez, J. (2014). «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua». *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 26-38.
- Mendoza, C. (2018). *Silencio*. Toluca: Gobierno del Estado de México.
- Moraña, M. (1997). «Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX». *Políticas de la escritura en América Latina: de la Colonia a la Modernidad*. Caracas: Ex-Cultura, 113-49.
- Nash, M. (2004). «Experiments with Truth: The Documentary Turn». Philadelphia: Fabric Workshop and Museum.
- Nash, M. (2008). «Reality in the Age of Aesthetics». *Frieze*, 114.  
[frieze.com/article/reality-age-aesthetics](http://frieze.com/article/reality-age-aesthetics)
- Prada, R. (1986). «De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio». Jara, R.; Vidal, H. (eds), *Testimonio y literatura*. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 7-21.
- Quintana, C.; Coudassot-Ramírez, S. (2019). «Introducción». Quintana, C.; Coudassot-Ramírez, S. (eds), *Ficción No ficción del 68 en México*. México: Ediciones Eón, 9-16.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Toluca: Bonobos.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores.
- Segade, L. (2018). «El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina». *Cuadernos de Literatura*, 44, 77-100. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.gdap>
- Tschiltschke, C. von; Schmelzer, D. (eds) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Uribe, S.; Huerta, M.A. (2012). *Magnitud/e*. Tamaulipas: Gusanos de la nada producciones.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. México: Surplus.

**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# La hospitalidad horizontal y el refugiado interno asiático en el México de *Jamás, nadie* de Beatriz Rivas y *Mudas las garzas* de Selfa A. Chew

Ignacio López Calvo  
University of California, Merced, USA

**Abstract** This essay explores the influence of documentary narrative in Mexican literary production, focusing on the representation of the internal refugee and the proposal of horizontal hospitality as a solution to the problem. The two literary texts analyzed are *Mudas las garzas* (2007), by Selfa A. Chew, which focuses on the deportation and extortion suffered by Nikkei people in Ciudad Juárez and border areas during World War II, and *Jamás, nadie* by Beatriz Rivas, which recreates the plight of Chinese internal refugees in Mexico.

**Keywords** Asian-Mexican literature. Asian internal refugees. Horizontal hospitality. Documentary literature. World War II.

**Índice** 1 La masacre de Torreón y el refugiado interno chino en *Jamás, nadie*. –2 La deportación de nikkei a campos de internamiento en *Mudas las garzas*. –3 Conclusiones.

Car pour être ce qu'elle "doit" être, l'hospitalité ne doit pas payer une dette, ni être commandée par un devoir: gracieuse, elle ne "doit" s'ouvrir à l'hôte (invité ou visiteur) ni "conformément au devoir" ni même, pour utiliser encore la distinction kantienne "par devoir". Cette loi inconditionnelle de l'hospitalité, si on peut penser cela, ce serait donc une loi sans impératif, sans ordre et sans devoir.

(Jacques Derrida 2000, 77)

En su libro *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre (Of Hospitality. Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond, 2000)*, que recoge dos de sus seminarios de 1996, Jacques Derrida deconstruye la política y la ética de la hospitalidad con los extraños o extranjeros que llegan a nuestras fronteras. En este libro, sobre la generosa recepción de inmigrantes, refugiados y buscadores de asilo, que fue fundacional para los estudios sobre la hospitalidad, Derrida distingue el plano personal del individuo que da la bienvenida a su casa al extranjero del de la hospitalidad oficial que ofrecen los gobiernos nacionales. Como explica Kevin D. O'Gorman:

For Derrida the hospitality given to the "other" is an ethical marker, both for an individual and a country. Everyday engagement with the "other" is fraught with difficulties; sometimes the "other" is devalued or in extreme cases rejected. In the case of hospitality, the "other" is often forced to take on the perceptions of the "host." The "guests" are unable to be themselves; they must transform their "otherness." For Derrida, being open and accepting the "other" on their terms opens the host to new experiences. (2007, 200)

Siguiendo estas pautas, en este ensayo analizo la imagen de los desplazados o refugiados internos chinos y nikkei en México desde la perspectiva de la hospitalidad horizontal y el asilo proporcionados por los ciudadanos de a pie, según se ve representada en la novela *Jamás, nadie* (2017) de la mexicana Beatriz Rivas (1965) y en la obra con rasgos testimoniales *Mudas las garzas* (2012) de la sinomexicana Selfa A. Chew (1962). Las dos están inspiradas en momentos históricos en los que México pasó de ser un país hospitalario a volverse inhospitalario. Proveen, además, ejemplos de la potencial eficacia de la hospitalidad popular con actos generosos en contextos represivos en los que el Estado-nación puede llegar a fabricar enemigos internos con la excusa de la seguridad nacional o por imposición de gobiernos vecinos.

Desde un principio, conviene tener en cuenta que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), un órgano autónomo de la Organización de Estados Americanos (OEA), sostiene que, en muchos casos, los refugiados reciben mayor protección y tienen más visibilidad que las personas desplazadas internas. Al mismo tiempo,

cabe subrayar el contexto sociohistórico de la presencia asiática en México. En palabras de Chew, existe un «internalized racism in Mexico masked by the celebration of idealized indigenous and Spanish mestizaje which has resulted in the rejection of other mestizajes and, consequently, the oppression of Mexicans of Asian descent» (2014, 62-3). Es decir, como es bien sabido, en muchos casos el discurso del mestizaje sirvió como cortina de humo para la imposición de los valores blancos, occidentales y cristianos en México.

## **1 La masacre de Torreón y el refugiado interno chino en *Jamás, nadie***

Desde este prisma, en *Jamás, nadie* Rivas ficcionaliza la experiencia de un joven inmigrante cantonés que se convierte en refugiado interno tras sobrevivir, con la ayuda de un vecino mexicano, la notoria masacre de cantoneses en Torreón, en el estado de Coahuila, en 1911, al año de su llegada a México. Esta novela recrea el trastorno por estrés postraumático y la angustia existencial que tendrá que intentar superar al darse cuenta de que sus seres queridos han sido masacrados sin razón alguna, víctimas del racismo y de los celos económicos de soldados maderistas liderados por Benjamín Argumedo, ayudados por unas masas cegadas por el racismo y la xenofobia durante la Revolución Mexicana de 1910: «Había escapado de la muerte, pero desde entonces andaba como si fuera un clandestino de la vida, un exiliado de cualquier emoción, con un rostro dibujado en esos tonos que solo da la pena» (2017b, 91).<sup>1</sup> Aun así, el protagonista, tras huir primero a La Chinesca, el barrio chino de Mexicali, para establecerse más tarde en el de la Ciudad de México, nunca pierde del todo la esperanza –en su exilio interior o inxilio– y acabará por reimaginar un refugio mental ajeno a la violencia y a la venganza que tanto había marcado su vida hasta entonces. Rivas sugiere abiertamente en su novela que, en la vida real, la animadversión contra los chinos se debía sobre todo a la envidia de su poder adquisitivo, como muestra el hecho mismo de que se atacara al banco Wah Yick de dueño chino (2017b, 35). Además, propone otras posibles razones por las que se convierten en depositarios del odio colectivo: «Los maderistas, a su paso, decidieron que los chinos serían los chivos expiatorios perfectos. Una decisión inconsciente, es probable, pero ahí estaban: eran los más débiles, los más fáciles de atacar, los más odiados» (2017b, 65);

**1** Dicho sea de paso, además de dichos celos económicos, Robert Chao Romero sostiene que la violencia de las guerras entre tongs también contribuyó a justificar de alguna manera la creación de leyes antirracistas y boicots en el norte de México.

es decir, su condición de vulnerabilidad, como extranjeros sin apoyo de su gobierno, los convirtió en víctimas propiciatorias.

Ciertamente, cuando uno piensa en la tragedia de los refugiados y refugiados internos, la comunidad china de México no es lo primero que suele venir a la mente. Sin embargo, varias obras literarias y estudios históricos mexicanos, como *La casa del dolor ajeno. Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna* (2015) de Julián Herbert<sup>2</sup> y la novela *Jamás, nadie* de Rivas, así como el estudio histórico de Juan Puig *Entre el río Perla y el Nazas: la China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911* (1992), se han hecho eco de la masacre de chinos en Torreón, Coahuila, que tuvo lugar entre los días 13 y 15 de mayo de 1911 a manos de las tropas revolucionarias maderistas, junto con una desafortunada población civil local. Esta tragedia etnocida, en la que, según varios estudios históricos, se asesinó a sangre fría a 303 inmigrantes cantoneses (la mitad de la comunidad de Torreón; el número es menor en la novela de Rivas) y a cinco japoneses (a los que quizás se confundió con inmigrantes cantoneses) fue plausiblemente una de las consecuencias de la biopolítica oficial. Esta masacre es, asimismo, inseparable de la tolerancia o complicidad estatal con las campañas y leyes antichinas que tuvieron lugar durante varios años por todo México. De hecho, según Robert Chao Romero, en el México de 1932 había nada menos que 153 organizaciones antichinas (2010, 175). Y a la infamia de la masacre se le une el hecho de que le siguieron la impunidad y el olvido históricos.

Reflejando empatía por la injusticia histórica padecida por este grupo minoritario, textos literarios como los de Rivas y Herbert representan contranarrativas y discursos oposicionales a las historias oficiales del Estado, proponiendo, en su lugar, políticas de inclusión y de reconocimiento abierto de los errores racistas y xenófobos del pasado. Al mismo tiempo, subrayan indirectamente el componente asiático del proyecto nacional mexicano, más allá del discurso oficial del mestizaje. En el marco de esta recreación de la inmigración y presencia chinas en México, hasta la publicación de *Mudas las garzas* de Chew y esta novela de Rivas no se había considerado, que yo sepa, la presencia del inmigrante chino como refugiado interno, a pesar de que, obviamente, no todos fueron deportados de Sonora y Sinaloa en 1931 a Estados Unidos (y de allí a China). Prueba de ello es el hecho mismo de que la comunidad china haya sobrevivido hasta nuestros días, a pesar de sus mucho más reducidos números (ya para 1940, la colonia china de México se había reducido a 4856 personas, según Chao Romero [2010, 56]). A pesar de que, por diferentes razones,

---

**2** Para más información, ver mi artículo «Necropolítica, espectrología china e impunidad en *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert» y mi entrevista con Herbert.

tanto algunos gobiernos de diferentes estados como el gobierno federal mexicano eran incapaces de concebir la incorporación de la comunidad china al cuerpo político de la nación y, en consecuencia, habían sentenciado una muerte civil para ella, muchos inmigrantes chinos decidieron resistir a la limpieza étnica y permanecer con sus familias en México, ya fuera por la imposibilidad de viajar a otros países o por el mero instinto de supervivencia. Otros, como el banquero Woong Foon Yick, que aparece en las primeras páginas de *Jamás, nadie*, decidieron emigrar de nuevo a otro país.

Es quizás esta resiliente presencia de descendientes de inmigrantes chinos, incluidos los refugiados internos, la que no permite (por mucho que a veces ellos mismos recurran a la autocensura) que se extinga el espectro de aquella masacre y de aquellos mercaderes chinos de antaño que, de cuando en cuando, resucitan casi de forma fantasmagórica en textos históricos y literarios. Por tanto, el legado de aquellos refugiados internos cantoneses -chivos expiatorios que sobrevivieron a la violencia absurda, la impunidad, los daños colaterales de la modernidad capitalista y la negligencia tanto del gobierno mexicano como del chino- continúa vivo en la producción cultural mexicana que los honra y rescata del olvido, así como en sus descendientes, algunos de los cuales quizás todavía arrastren el trauma transgeneracional.

Volviendo a *Jamás, nadie* de Rivas, llegados a cierto punto de la novela, la hija del protagonista, Mian 'Mía' She Perier, que es una de las narradoras, parece identificar a su padre como subalterno, en el sentido en que lo usa Gayatri Spivak: «Su verdadero nombre era She Yan y formaba parte de los sin patria, sin identidad, sin nombre ni apellido, sin antepasados vivos, sin voz. Sin gritos. Invisible para las demás miradas. Un damnificado de la tiranía e ineptitud de los gobiernos, del rechazo de los ciudadanos. De mi indiferencia» (Rivas 2017b, 203). Como explica su única hija en capítulos alternativos a los del narrador omnisciente, el protagonista no tiene voz, pues ha sido borrado, junto a su grupo social, de la historia reciente de la nación mexicana. En el presente histórico, ya convertida en una viuda de sesenta y siete años, Mía tiene tiempo suficiente para abrir una caja con cuadernos y fotos de su difunto padre que le dejó su anciana madre antes de morir. De ese modo, logra comprender por fin la identidad que su padre había mantenido en secreto y la magnitud de la tragedia que lo asoló en Torreón. Inevitablemente, ahora la hija se siente culpable y, en cierto modo, partícipe de haber borrado de la memoria a las víctimas de la matanza. Como explica Maritza Manríquez Buendía:

Al indagar en la historia de su padre a través de recuerdos, recortes de periódicos y cartas, a través incluso de un viaje a China para intentar respirar y adherirse al mismo aire que alguna vez respiró

él, Mía entiende la verdadera dimensión que representa el grito contenido que fue, en sí, la vida de su padre en México, y dialoga con él, a pesar de que él ya está muerto. (2018, 46)

Efectivamente, pasados los años, Mía logra entender el doloroso silencio, la incapacidad de llorar y el terrible vacío de los ojos de su padre, que ahora vienen a justificar, en cierto modo, el frío comportamiento que siempre tuvo con ella, así como el aparente rechazo de su cultura china nativa. A manera de actividad terapéutica, Mía comienza a pintar retratos de su padre y otros familiares asesinados, así como cuadros de la masacre de Torreón, para que no queden en el anonimato. Por medio del arte, por tanto, consigue reconciliarse con su propio pasado y con su padre. Algo parecido ocurre con su padre, She Yan: su sed de venganza irá apagándose con los años, a pesar de haberse unido a una organización secreta de inmigrantes chinos en la Ciudad de México llamada Lao Zi, que planeaba vengarse de los responsables de la masacre de Torreón. De hecho, acabará enamorándose, al principio sin saberlo, de la hija de uno de los máximos líderes del movimiento antichino, José María Arana, si bien esta rechaza categóricamente la absurda ideología racista de su padre. En cierto modo, su relación con Luz Arana representa un tipo de venganza involuntaria e indirecta contra el padre de esta, José María Arana, que acabará por desheredar a su hija cuando se entera de su relación con el protagonista.

Por mucho tiempo, la situación afecta incluso su propia identidad, pues se nos dice que, si bien era muy chino en la tienda, no lo era tanto en la calle por miedo a ser reprimido de nuevo. De hecho, quema su pasaporte chino, nunca habla en cantonés en público, no celebra el año nuevo chino, se cambia el nombre a Juan She, se enfada cuando su esposa le cocina comida china, reza para que su hija no nazca con ojos achinados y se niega a dar su apellido a su hija legítima, Mía, para que no tenga que sufrir como él. Por ello, un compatriota suyo le critica: «En el Hong King eres el más chino de todos, pero en cuanto sales a la calle parecería como si quisieras pasar desapercibido y hasta mimetizarte. Yan les respondía lo mismo: Lo único que quiero es que nunca más vuelvan a rechazarme, a perseguirme» (Rivas 2017b, 168). No obstante, hacia el final de su vida nos damos cuenta de que, en lo más profundo de su ser, jamás había abandonado su identidad cantonesa, pues pide que se le entierre según la tradición china: «sabe que para que su alma logre trascender, deberá morir como chino aunque no haya vivido en esta tierra como tal» (Rivas 2017b, 291). Por tanto, encuentra, por fin, la paz espiritual y muere sin odio ni rencor.

Pero en *Jamás, nadie*, Rivas extiende el sufrimiento de aquellas víctimas cantonesas de la masacre de Torreón al de los numerosos exiliados y refugiados repartidos por todo el mundo desde la Segunda

Guerra Mundial, incluyendo a centroamericanos, haitianos, cubanos, sudaneses, sirios y muchos otros grupos que buscan sobrevivir lejos de su patria solo para toparse con el desprecio y el maltrato:

En gran parte de los países, hoy, sí, hoy mismo, miles de extranjeros son discriminados, maltratados, agredidos, perseguidos. Muchos otros mueren intentando llegar a su destino, deshidratados o ahogados. ¡Cuántos sobreviven en medio del abandono o de la violencia! (Rivas 2017b, 225)

La trama principal de la novela, de hecho, se ve salpicada de capítulos cortos titulados «Periplo migratorio» que detallan el sufrimiento de estos grupos de refugiados por todo el mundo, incluyendo el terror que padecen hoy en día los emigrantes centroamericanos al cruzar México. Es probable, por cierto, que estos capítulos procedan de los recortes de periódicos sobre la inmigración que, como explica en una entrevista televisiva en el programa *La Pura Verdad*, recortó la autora en preparación para la escritura de esta novela.

Por otra parte, si bien Herbert, en su crónica *La casa del dolor ajeno*, acusa a la burguesía algodонера de Torreón de un racismo que dejó un largo legado de violencia física y verbal, y que culminaría con la matanza de 1911, Rivas utiliza este mismo episodio para condenar abiertamente no solo el linchamiento de la colonia china de Torreón, sino también lo que, en su opinión, es el racismo escasamente velado de sus compatriotas que todavía pervive hoy: «—Por odio. Por pura envidia. Porque los mexicanos, aunque no queramos aceptarlo, somos asquerosamente racistas [...] Se les hizo a los chinos lo mismo que los gringos a los trabajadores mexicanos» (Rivas 2017b, 159). En cualquier caso, el protagonista de la novela, She Yan, aparece como sobreviviente en más de un sentido, pues la mayoría de la comunidad china sería deportada durante la década de 1930 de los estados norteros de Sonora y Sinaloa: «los orientales se vieron obligados a malbaratar sus propiedades y bienes para abandonar México» (Rivas 2017b, 130). Como refugiado interno, recurre al inxilio o exilio interior («exiliado de sí mismo» en Rivas 2017b, 117, dice la novela) para sobrevivir a los terribles recuerdos de la masacre de su familia y al sentimiento de culpabilidad por ser el único sobreviviente entre ellos (su padre, Xu, su hermano Dong y su primo Li, que habían llegado de Guangzhou a México en 1907, fueron brutalmente mutilados y nunca pudo enterrarlos según las costumbres chinas). Así, nos explica el narrador omnisciente: «Yan vivió el resto de su existencia con el peso del sobreviviente» (Rivas 2017b, 49); y más tarde: «Verse obligado a migrar es una tortura, pero sobrevivir es una condena» (Rivas 2017b, 50). Y en los capítulos narrados por su hija Mía, se insiste: «Los dolores del alma matan de a poquito» (Rivas 2017b, 74).

Pero lo que es más importante para este estudio es que el protagonista no logra superar la tragedia por sí mismo sino solo con la ayuda de lo que Guillermina De Ferrari denomina «una hospitalidad horizontal». Es decir, se nos presenta una alternativa a la tradicional jerarquía de que haya ciudadanos de pleno derecho e inmigrantes o refugiados sin ellos:

A Latin American hospitality builds alliances on multiple axes of power, fracturing the status quo and revealing the fissures in an inadequate social contract. Simple social practices that provide safety and welfare without the help of the state are the building blocks of a civil society. (De Ferrari 2022, 326)

Efectivamente, si el protagonista sobrevive y luego logra encontrar por fin su norte, a pesar de nunca llegar a ser ciudadano de primera clase, es primero gracias a un joven mexicano desinteresado llamado Claudio que lo esconde, salvándolo así de la masacre. En medio del odio irracional de los soldados maderistas y del pueblo enloquecido, el primero en apiadarse del inmigrante chino es este estudiante de medicina que lo encuentra atemorizado, tembloroso y enmudecido durante la matanza. Avergonzado por las acciones de sus paisanos, Claudio, poniendo en peligro su propia vida, le ayuda a salir de su escondite, le da ropa limpia y le paga un billete de tren a Mexicali. Más tarde, el protagonista cura sus heridas emocionales gracias al amor de tres mujeres (sus novias Macarena y Xiadani y luego, su esposa, Luz Arana) que, con generosa hospitalidad, lo tratan como un igual e incluso se enamoran o se casan con él. Pese a no tener poder alguno -de ahí que su hospitalidad se considere horizontal- se compadecen de él, respetan sus diferencias culturales y lo tratan como a un igual, desafiando así la falta de ética de los gobiernos estatales y federales de México, a la vez que crean a su manera y con su ejemplo un mundo más hospitalario.

No son, por tanto, los gobiernos mexicano o chino quienes lo rescatan, sino estos cuatro personajes (además de sus compatriotas chinos), que desafían el statu quo injusto del momento y se identifican con la condición humana del protagonista más allá de las razas y las nacionalidades. En particular, las tres mujeres asumen como propio el sufrimiento del superviviente de la masacre, rechazando así un contrato social injusto con los inmigrantes chinos. She Yan es un hombre desplazado forzosamente, un inmigrante desamparado y perdido en un mundo que lo ningunea y rechaza. Pero sin ayuda de un Estado que se muestra indolente, las desinteresadas prácticas sociales de estas mujeres dan la bienvenida al Otro inmigrante y le ofrecen tanto salvoconducto como refugio dentro de la sociedad civil. Si bien la novela nos narra cómo She Yan arrastrará el dolor el resto de sus días, también nos recuerda que la hospitalidad horizontal

que le brindaron estos ciudadanos de a pie desinteresados consiguieron aligerar parcialmente ese peso.

En *Jamás, nadie* el santuario o asilo no constituye un lugar, sino que más bien lo representan personas que protegen y aceptan a She Yan. Y hay que tener en cuenta que el matrimonio con un inmigrante chino en esta época suponía en algunos estados mexicanos, como Sonora y Sinaloa, la pérdida de la nacionalidad para sus esposas mexicanas, a quienes se denominaba despectivamente «chineras». Según nos recuerda la novela, en 1930 el gobernador de Sonora, por medio de la Ley 31, llegó incluso a prohibir el matrimonio interracial entre chinos y mexicanas. En esto consiste, de hecho, la verdadera condición previa de la hospitalidad, que, como indica Rosello,

may require that, in some ways, both the host and the guest accept, in different ways, the uncomfortable and sometimes painful possibility of being changed by the other. (48; citado en O’Gorman 2006, 54)

La novela, en definitiva, nos lleva al presente histórico, en el que Rivas nos proporciona indirectamente una hoja de ruta de cómo aliviar la terrible carga de los refugiados: una de las lecciones que nos ofrece *Jamás, nadie* es, precisamente, que la solidaridad ciudadana, la llamada hospitalidad horizontal, puede ser tan eficaz o más que las jerárquicas ayudas que puedan ofrecer estados o gobiernos a los refugiados internos y externos.

## 2 La deportación de nikkei a campos de internamiento en *Mudas las garzas*

Otra obra que recoge la odisea de los refugiados internos en México es *Mudas las garzas* (2012) de la sinomexicana Selfa A. Chew (Selfa Alejandra Chew-Meléndez, 1962-). Chew nació y creció en la violenta ciudad de Ciudad Juárez, Chihuahua, por lo que quedó sensibilizada ante las desapariciones, torturas y asesinatos, incluyendo el asesinato de su propio hermano Pedro Manuel. En el caso de *Mudas las garzas*, la solidaridad no se da ya con los desplazados o refugiados internos de la comunidad china sino con los de la comunidad nikkei fronteriza que, tras el bombardeo de Pearl Harbor por las fuerzas aéreas japonesas el 7 de diciembre de 1941, fueron racializados y 5000 de ellos (según la estimación de la propia Chew en *Uprooting Community*) llegaron a ser desplazados forzosamente por el ejército mexicano. El presidente Manuel Ávila Camacho, actuando a instancias del gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt, ordenó que se los encerrara en campos de internamiento en Guadalajara y Ciudad de México en 1942, que

la autora denomina «campos de concentración». Como explica la propia Chew en un artículo académico:

Heeding the United States Department of State's recommendations, the Mexican government ordered the strict surveillance of those regarded as internal enemies at local, state, and federal levels as early as December 1941... The transnational criminalization of Japanese and Japanese Mexicans resulted in their removal from their homes in the United States/Mexico borderlands and the coastal zones of Mexico. (Chew 2014, 57)

El interés literario de Chew por este triste y oscuro capítulo de la Segunda Guerra Mundial nació, en parte, por haber sido criada por una familia japonesa en Ciudad Juárez y por su empatía como miembro de la comunidad sinomexicana (Chew es de descendencia cantonesa por parte de su padre y Mixteca por parte de su madre), que también fue desplazada, deportada e incluso masacrada en varios casos. Así, Chew recuerda: «I grew up listening to their stories, in which Asian and indigenous peoples appeared as dignified, resilient human beings, creators of millenary and sophisticated cultures» (2014, 59). Este mismo interés académico se vuelve a expresar en su libro *Uprooting Community: Japanese Mexicans, World War II, and the U.S.-Mexico Borderlands* (2016), y fue también el tema de su tesis doctoral (de hecho, varios de los extractos que aparecen en *Mudas las garzas* se leen como información o apuntes recopilados durante la investigación para este libro).

La sufrida subsistencia de los nikkei de México hasta el final de la guerra se refleja en *Mudas las garzas* de manera fragmentada: por medio de testimonios orales, poemas, fotografías, entrevistas, declaraciones policiales, informes militares, registros oficiales, documentos legales, memorandos y memorias (la autora proporciona una lista de los autores de estos textos en el prólogo). Aunque a veces se cambian los nombres de los protagonistas, son todos episodios reales –si bien entrelazados con pasajes de ficción–, lo que dota a la obra de matices testimoniales. Dicha fragmentación refleja formalmente el quiebre de la rutina diaria y de la identidad de los nipomexicanos desplazados, de los que se sospechaba que pudieran ser una quinta columna a la espera de órdenes de un ejército imperial japonés ansioso de invadir Estados Unidos desde Baja California, México.

Por tanto, las perspectivas narrativas son múltiples, formando una polifonía de opiniones, a veces opuestas, en una especie de coro que puede resultar confuso para los lectores. Además, la historia no se narra cronológicamente, lo que dificulta aún más la organización lógica de datos y personajes. De hecho, ante la dificultad de reconstruir fielmente el traumático pasado histórico, más que

contarnos una historia, Chew la evoca para que los lectores activos vayan atando cabos en su cabeza. En palabras de Puo-An Wu Fu,

the authorial voice is instructing the reader to mirror the task of a historiographer—to piece together a complex history using a range of materials—in order to arrive at a conclusion about human empathy and emotion. (14)

Si bien recurriendo, por tanto, a un formato menos clásico, el de una fragmentación de tintes posmodernos (en un recurso metanarrativo el texto se define a sí mismo de esa manera: «el texto posmoderno no admite ni siquiera la pregunta» [2007, 157]), *Mudas las garzas* coincide con *Jamás, nadie* de Rivas en el loable y solidario intento de rescatar del silenciamiento y el olvido históricos la cruda experiencia de las comunidades asiáticas de México. En sus páginas, una vez que las circunstancias geopolíticas y económicas se vuelven repentinamente en su contra, los personajes asiáticos racializados se descubren a sí mismos como ciudadanos de segunda clase y sin pleno derecho. El colonialismo interno, el racismo, la discriminación, el cuestionamiento de la identidad, la incertidumbre y la ansiedad marcan la vida de unos personajes en busca de su lugar en el país de acogida. De hecho, la traumática experiencia de un segundo exilio aparece en las páginas finales de *Mudas las garzas*: «Perdona el doble exilio y las varias muertes que vivimos juntos» [Chew 2007, 161]

Además del de la opresión de esta comunidad (el desplazamiento forzoso y encierro en campos de internamiento, el encarcelamiento en la prisión de Perote, la ruina económica por la venta forzada y a bajos precios de sus posesiones), el otro enfoque de *Mudas las garzas* es la doble opresión de la mujer nikkei dentro de su propia comunidad a causa de la represión patriarcal. En esta historia de amor, la violencia doméstica y la frialdad de los informes policiales contrastan con la belleza lírica de los haikús dedicados a la joven protagonista de dieciséis años, Sadako Ono. *Mudas las garzas* narra la accidentada historia de esta novia de fotografía procedente de Yokoshima cuya aventura comienza a finales de la década de 1910. La joven japonesa es analfabeta porque su padre pensaba que, para trabajar en una fábrica textil, no necesitaba ir a la escuela. Una de las escenas recrea el momento de preparación de Sadako antes de una boda arreglada y por poderes sobre la que no pudo opinar. Su sumisión queda simbolizada con una tela en forma de luna que lleva en el vestido de novia para que no se olvide de su deber de obedecer a un marido, Jinso Tanada, aunque este únicamente está en la boda en forma de fotografía. Su indecisión y malestar son tales que en el momento de subir al barco junto con otras doscientas novias de fotografía japonesas concibe la idea de negarse a viajar, pero la vergüenza acaba haciéndole obedecer el deseo de su familia.

Una vez que Tanada logra sobornar a los oficiales de inmigración para que permitan a Sadako salir de Angel Island e ir a San Francisco, la joven se siente engañada al descubrir que su nuevo marido es mucho más viejo de lo que aparentaba en la foto que le mandaron. Por su parte, Tanada reacciona agresivamente ante el rechazo, por lo que primero la insulta y luego abusa física y sexualmente de ella. Más tarde, Sadako recibe el apoyo del socio comercial de Tanada, un okinawense llamado Asato Kahogura, que es mucho más joven y le dedica los haikus de amor que leemos a lo largo de la obra. Tras robarle 20,000 dólares a Tanada en abril de 1921, Sadako y Asato se escapan a la ciudad de México, donde cambiarán sus nombres a Susuri y Sanyu respectivamente.

Más adelante, los lectores descubren que, a causa de los desplazamientos forzados a los que se sometió a la comunidad nikkei durante la Segunda Guerra Mundial, sus hijos Mishiko y Seiko fueron adoptados por el Dr. Zakuro Sato y su esposa Zakuro en Chiapas y nunca conocieron la verdadera identidad de sus padres biológicos. Mishiko y Seiko se sienten mexicanos y cómodos con la integración cultural a la sociedad mayoritaria mexicana: Seiko se revela contra el Dr. Sato cuando este trata de impedirle que participe en una huelga porque piensa que los nikkei no deben involucrarse en la política mexicana (Chew 2007, 114), y Mishiko desobedece al Dr. Sato cuando este trata de prohibirle que salga con un joven mexicano (Chew 2007, 141). Queda claro, por tanto, que los hijos adoptivos, ya integrados en la sociedad mayoritaria mexicana, se niegan a heredar el afecto, la memoria colectiva y el trauma intergeneracional generados entre la generación de sus padres inmigrantes.

Este hilo narrativo principal queda intercalado de textos, fotografías e historias que rescatan del olvido el sufrimiento e incertidumbre de los inmigrantes japoneses y sus descendientes en México desde el ataque a Pearl Harbor hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Se recrea, asimismo, el doloroso proceso de integración cultural tras la campaña de difamación antijaponesa llevada a cabo por el gobierno estadounidense en México y el resto de Latinoamérica, que les hizo sentirse traicionados por los países de acogida. Llegado cierto punto en la trama, un personaje autobiográfico (de padre cantonés y madre mixteca) explica indirectamente el propósito del libro. Primeramente, pondera cómo es muy posible que su familia no entienda por qué escribe sobre el sufrimiento de los nikkei en México, teniendo en cuenta las atrocidades cometidas en China por el Ejército Imperial Japonés. Pero la narradora deconstruye como artificial esa supuesta continuidad entre los dos grupos humanos:

Grabados de demonios amarillos hincando el diente en los cuellos de niñas chinas. Espadas atravesando los cuerpos de ancianos lánguidos. Terrible será tal vez para mi familia el que hoy me

encuentre tratando de descifrar otra historia de horror a miles de kilómetros y muchos años de distancia de esas masacres en China. Increíble que hoy busque sanar las heridas de los japoneses mexicanos. Pero es que la vida es igual y diferente. Y los japoneses en China son harina de otra historia. Y los japoneses en México pertenecen a este costal. (Chew 2007, 41)

Aunque pueda parecer una contradicción, por tanto, considera su misión el descifrar el horror y la rabia que padecieron, por culpa del prejuicio, los nikkei de México durante la Segunda Guerra Mundial para intentar curar hoy sus heridas.

La narradora autobiográfica compara empáticamente el sufrimiento de los nikkei con el de sus ancestros chinos y, por ello, se siente identificada con los nikkei de México «tal vez porque su historia es mi historia y la de muchos otros» (Chew 2007, 41). Como explica Puo-An Wu Fu, este pequeño capítulo en el que la voz poética es de origen chino en lugar de japonés distancia la animosidad entre chinos y japoneses en Asia a raíz de las atrocidades cometidas durante la Segunda Guerra Mundial de las relaciones que puedan tener inmigrantes chinos y japoneses, así como sus descendientes en México. En otras palabras, al igual que los personajes Mishiko y Seiko, mencionados anteriormente, se niega a heredar el trauma y el odio:

In marking a difference between the history in Asia and the history in Latin America, the voice is effectively taking a stand against the racializing antagonism toward Japanese persons from either side of the Pacific Ocean. By the same token, the voice is rejecting its inheritance in refusing to maintain the anti-Japanese sentiment transplanted by its parents' generation. (Fu 15)

Primeramente, varios episodios nos recuerdan los éxitos políticos y económicos de esta comunidad, que comenzaba a integrarse plenamente en la sociedad mexicana. Se menciona, por ejemplo, a un inmigrante japonés que llegó a convertirse en mano derecha del presidente mexicano: «Hubo un tiempo en que la persona de mayor confianza del presidente Francisco Madero era Asahiro Tanaka» (Chew 2007, 19). Se recuerda, asimismo, la historia de los mineros japoneses que, aun cuando vivían con el miedo a la deportación, se pusieron en huelga, con lo que consiguieron que los dueños norteamericanos de la mina de carbón en Palaú, en el estado de Coahuila, pagaran sueldos dignos a todos los trabajadores:

No entraron ya en la mina y como la mayoría eran japoneses, y dirigían a los demás mineros abajo, aunque los mineros mexicanos no se unieran a la huelga al principio, porque tenían miedo, pues

se quedó parada la mina de todos modos. Y gracias a ellos, a los japoneses, consiguieron mejor sueldo para todos. (Chew 2007, 74)

Se lamenta, además, el hecho de que, tras la expulsión de los nikkei y el cierre de sus negocios, la ciudad de Palaú jamás volviera a recuperarse, y celebra cómo el Dr. Manuel Fujimoto prestó su apoyo a una huelga de unos pescadores japoneses y mexicanos al ver que el patrón del barco deducía demasiado dinero de sus sueldos.

No obstante, se pone también en evidencia cómo este tipo de progreso sociocultural no es necesariamente irreversible, en particular cuando suceden cataclismos geopolíticos como el ataque japonés a Pearl Harbor. Así, en su estudio *Uprooting Community* Chew combate estereotipos sobre el bienestar permanente de la comunidad nipona en México:

The documented participation of the Japanese in the Mexican Revolution and in labor movements, fighting classism and racism, as well as the losses they suffered in life and property during the anti-Asian attacks refutes the notion that Japanese enjoyed a permanent high racial mark in all periods in Mexico. (2015, 5)

Volviendo a *Mudas las garzas*, leemos cómo una mujer apellidada Tanaka recuerda la persecución a su padre, un respetado dueño de varios negocios y veterano de la Revolución Mexicana de 1910, que tuvo que acabar escondiéndose. Igualmente, Seiko Nakamura tiene que ir a buscar a su padre a la Hacienda Temixco, que hacía las funciones de campo de internamiento en Morelos, porque su familia llevaba mucho tiempo sin recibir noticias de él.

Pero, centrándonos de nuevo en el enfoque principal de este ensayo, observamos que, como en el caso de *Jamás, nadie* de Rivas, en *Mudas las garzas* no es el gobierno sino más bien la solidaridad y hospitalidad horizontal de la gente común las que ayudan a las víctimas nikkei a sobrevivir la injusticia. Así, nos enteramos de que cuando encarcelan al Dr. Manuel Otsuka, el *shock* hace que su esposa tenga un aborto espontáneo y necesite una cirugía. En ese momento, un médico mexicano local se ofrece a realizar la cirugía de forma gratuita y los vecinos de la sierra de Namiquipa, en Chihuahua, donan sangre generosamente y la ayudan como pueden. Asimismo, unos indígenas tarahumaras retribuyen la generosidad de un médico japonés al advertir a los nikkei de la llegada de soldados mexicanos. Igualmente, un personaje llamado Watanabe culpa abiertamente a los estadounidenses por su miedo y arrogancia, a la vez que recuerda que, aunque muchos de los nikkei tenían la nacionalidad mexicana, su propio gobierno se negó a protegerlos. En cambio, celebra el apoyo popular que recibieron los nikkei en el momento del desplazamiento forzoso: «Nuestros vecinos lloraban, escribieron cartas y exigieron

que nos devolvieran a Tijuana, hicieron saber que nosotros no hacíamos daño a nadie. Todo inútil, jamás regresamos» (Chew 2007, 69). Si bien sus súplicas no consiguieron el efecto esperado, sí ayudaron a los nikkei psicológicamente al sentir el apoyo de sus vecinos, así como el reconocimiento de la situación de injusticia.

Otro texto, esta vez del Dr. Martín Otsuka, agradece el hecho de que, mientras estaba encarcelado, los soldados que lo vigilaban lo trataron compasivamente: le llevaban comida gratis cocinada por sus propias esposas, le hicieron una cama con periódicos, le dejaban salir a tomar el sol cuando sus oficiales estaban ausentes y le animaban, asegurándole que sus hijos no carecerían de nada. El Dr. Otsuka recuerda su agradecimiento por esta generosa hospitalidad horizontal («La gratitud hacía que mis mejillas se humedecieran» [Chew 2007, 75]), que culminó cuando, tras la insistencia de su esposa, lo dejaron libre. En otro pasaje, la primera persona nacida en cautiverio en la Hacienda Temixco, la hija del Dr. Manuel Hiromoto y Rita Yoshino, describe cómo al acabarse la guerra, los campesinos construyeron una cabaña para que su familia se quedara con ellos. Todos querían mucho al «doctor japonés» porque los curaba gratuitamente. Desmiente, por otra parte, algunos mitos sobre la experiencia japonesa en el campo de internamiento: «Lo que le contaron, que podíamos entrar y salir como quisiéramos, es una mentira. Los únicos que podían hacerlo fácilmente eran los capataces y sus hijos» (Chew 2007, 88).

En definitiva, en lugar de ajustarse al discurso histórico como hace en sus textos académicos, en esta obra fragmentaria, coral y polifónica Chew trata de evocar, desde el discurso literario, una situación de injusticia en la vida real. A la vez que denuncia la traición del gobierno mexicano (aunque fue menor que la de otros gobiernos latinoamericanos que consintieron en enviar a miembros de la comunidad nikkei a campos de internamiento como Camp Kenedy y Crystal City Camp, en Texas), reconoce el apoyo espontáneo de parte de la población mexicana a las víctimas nikkei. En sus textos académicos, Chew ofrece el mismo reconocimiento del apoyo incondicional por parte del pueblo mexicano (en este caso a una inmigrante japonesa llamada Margarita Fude de Kawano y residente en Sonora), en contraste con el acoso del gobierno central: «Either the DIPS officials realized that the Kawano family would live in Mexico under severe financial stress if forced to travel to or live in Mexico City or the bureaucrats were impressed by the support the family received from the Thai community» (2014, 76). Igualmente, en *Uprooting Community* Chew señala que al menos 175 residentes mexicanos de Portugués de Gálvez apoyaron a esta japonesa en su intento de evitar que la deportaran a un campo de internamiento (2016, 26).

### 3 Conclusiones

Estas dos obras literarias eflujan el hecho de que tanto la comunidad china como la nikkei fueron víctimas de la opresión racial en México en distintos momentos del siglo XX a raíz de traumáticas coyunturas bélicas o la influencia política del gobierno de Estados Unidos. Como se ha visto, entre otros factores importantes estaban los celos económicos que llevaron a describir a los chinos como parásitos o la percepción de los nikkei como potencial quinta columna que amenazaba la seguridad nacional tanto de México como de su vecino del norte, Estados Unidos. No obstante, contranarrativas como *Jamás, nadie* y *Mudas las garzas* muestran cómo la hospitalidad horizontal ofrecida por parte del pueblo mexicano a los refugiados internos de origen asiático desafió la opresión de tintes orientalistas por parte del Estado, así como su intento de desnacionalizarlos. La sociedad civil mexicana, por lo general, respondió generosamente y sin responder a imperativo o deber alguno, tal y como proclama el epígrafe que abre este ensayo, sino a la «ley incondicional de la hospitalidad» que menciona Derrida.

Con estas recreaciones de la hospitalidad horizontal, Rivas y Chew contribuyen a recobrar la memoria colectiva borrada del discurso oficial de la nación y a celebrar la resiliencia de estos dos grupos racializados, lo que podría ayudar a mejorar su autoestima y visibilidad, así como a combatir su posible desarraigo. Por otra parte, este tipo de reconocimiento desde el campo literario ayuda a compensar, de algún modo, el hecho de que hasta el día de hoy los gobiernos mexicano y estadounidense no han ofrecido ningún tipo de compensación a los 5000 nikkei de México que padecieron el desplazamiento (para el que, además, se tuvieron que pagar sus propios gastos de viaje) e internamiento forzoso en 1942.<sup>3</sup> Del mismo modo, mientras que el gobierno mexicano sí ha pedido oficialmente perdón a la comunidad china por la matanza de Torreón, por alguna razón no ha tenido esa cortesía con la minoría nikkei por el vergonzoso maltrato recibido durante la Segunda Guerra Mundial.

---

**3** En contraste, a los nikkei de Estados Unidos y más tarde, a los de Sudamérica que fueron llevados a campos de internamiento en Texas sí se les ofreció compensación, por simbólica que pudiera ser.

## Bibliografía

- Chao Romero, R. (2010). *The Chinese in Mexico 1882-1940*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Chew, Selfa A. (2014). «Mexicanidades de la diáspora asiática: Considerations of Gender, Race, and Class in the Treatment of Japanese Mexicans During WWII». *Chicana/Latina Studies* 14(1), 56-87.
- Chew, Selfa A. (2007). *Mudas las garzas*. Ciudad de México: Eón.
- Chew, Selfa A. (2016). *Uprooting Community: Japanese Mexicans, World War II, and the U.S.-Mexico Borderlands*. Tucson: The University of Arizona Press.
- De Ferrari, G. (2022). «A Horizontal Hospitality». De Ferrari, G.; Siskind, M. (eds), *The Routledge Companion to Twentieth and Twenty-First Century Latin American Literary and Cultural Forms*. Nueva York: Routledge.
- Derrida, J. (2000). *Of Hospitality*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Herbert, Julián. 2015. *La casa del dolor ajeno. Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna*. Nueva York: Random House.
- Fu, P.A.W (2018). «Transpacific Subjectivities: 'Chinese'–Latin American Literature after Empire». *Chinese America: History and Perspectives*, 13-20.
- López-Calvo, I. (2019). «Entrevista a Julián Herbert sobre su obra *La casa del dolor ajeno*». *A Contracorriente*, 16(3), 254-60.
- López-Calvo, I. (2020). «Necropolítica, espectrología china e impunidad en *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert». Montt Strabucchi, M.; Sáiz López, A. (eds), *Narrativas de lo chino en las Américas y la Península ibérica*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 55-70.
- Manríquez Buendía, M. (2018). «El simbolismo del grito en *Jamás, nadie*, de Beatriz Rivas». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 16, 28-51.
- O’Gorman, K. (2007). «The Hospitality Phenomenon: Philosophical Enlightenment?» *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research* 1(3), 189-202.
- O’Gorman, K. (2006). «Theorists of Hospitality. Jacques Derrida’s Philosophy of Hospitality». *The Hospitality Review*, 50-57.
- Puig, J. (1992). *Entre el río Perla y el Nazas: La China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- Rosello, M. (1998). «Representing Illegal Immigrants in France: From *clandestins* to *l’affaire des sans-papiers de Saint-Bernard*». *Journal of European Studies*, 28, 137-51.
- Rivas, B. (2017a). «Entrevista en *La Pura Verdad*». <https://www.youtube.com/watch?v=iyT9g8TDPYs>.
- Rivas, B. (2017b). *Jamás, nadie*. Ciudad de México: Alfaguara.



# ¿Real o verdadero? El teatro documental de las Lagartijas Tiradas al Sol

Paulina Sabugal Paz  
Università di Bologna, Italia

**Abstract** For over two decades, the Mexican theater group Lagartijas Tiradas al Sol has been creating a unique form of theater that deftly articulates, constructs, deconstructs, and reconstructs the concept of reality and truth. The Latin American theater scene, particularly in Mexico, is currently engaged in a process of interweaving documents, history, and memory to establish a legitimate space for the exploration of how truth can be constructed through fiction. This chapter draws from the theories of Jürgen Habermas and Michel Foucault to explore how "the real" is approached in Mexican documentary theater. It uses the play *Tijuana*, a recent work by Lagartijas Tiradas al Sol, as an example..

**Keywords** Real. True. Documentary theatre. Fiction. Jürgen Habermas. Michel Foucault. Lagartijas Tiradas al Sol.

**Índice** 1 Tijuana. –2 El teatro documental: ¿real o verdadero? –3 Entre lo público y lo privado: lo real.

## 1 Tijuana

«Reality», one of the few words which mean nothing without quotes.

(Nabokov, *The annotated Lolita* 1956)

Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar o trazar fronteras. Nuestro trabajo busca crear narrativas sobre eventos de la realidad. No tiene que ver con el entretenimiento; es un espacio para pensar, articular, dislocar y desentrañar lo que la cotidianidad fusiona, pasa por alto y nos presenta como dado. Las cosas son lo que son, pero también pueden ser de otra manera.

(Lagartijas Tiradas al Sol, *Blog*, 2003)<sup>1</sup>

Lagartijas Tiradas al Sol (LTS)<sup>2</sup> es una compañía de teatro mexicano fundada por Luisa Pardo (Xalapa 1983) y Lázaro Gabino Rodríguez (Durango 1983) en 2003. Desde hace poco más de veinte años se han interesado por llevar a cabo proyectos donde se cuestionan los límites entre la ficción y la no ficción y donde lo verdadero y lo falso llegan a tocarse.

En el 2015, justo medio siglo después de la publicación del libro de Pablo González Casanova *La democracia en México*, las LTS deciden aventurarse en un nuevo proyecto escénico para reflexionar sobre el sistema político mexicano a través de retomar y analizar este texto. El proyecto teatral que construyen y que toma el mismo nombre del libro de González Casanova, se basa en una investigación sobre los conceptos que sustentan el ideal democrático y exploras diversas experiencias que produce la puesta en práctica de dicho ideal. LTS plantea pensar en los ideales políticos a partir de hacerlos entrar en diálogo con las múltiples realidades en las que éstos se insertan, partiendo de la premisa de que la democracia es una experiencia, y como tal, no es sólo una, sino tantas. El proyecto «La democracia en México» se divide en treinta y dos partes, una por cada estado de la república mexicana donde cada cual, es un espectáculo en sí mismo. Se trata de treinta y dos visiones de un mismo país. El objetivo más que una 'explicación de' es una 'implicación con' la democracia.

«Tijuana» es uno de los treinta y dos espectáculos que forma parte de este ambicioso proyecto, una pieza teatral basada en un experimento social realizado por Lázaro Gabino Rodríguez. Durante seis meses el actor abandonó su vida en la Ciudad de México para

**1** A lo largo de este capítulo, se hará referencia a las reflexiones, ensayos y textos que las Lagartijas Tiradas al Sol hacen sobre su propio trabajo a través de un blog. Para consultar las citas véase la siguiente página: «Lagartijas Tiradas al Sol» <http://lagartijastiradasalsol.com>.

**2** Este texto surge como una reformulación y ampliación de la tesis de maestría titulada *El teatro documental: una apuesta en escena* (Sabugal Paz 2014).

trabajar en una cadena de montaje en una fábrica de Tijuana, en la frontera con Estados Unidos. Rodríguez pasó bajo la falsa identidad de 'Santiago Ramírez': llevaba un bigote postizo, no tenía contacto con amigos, familiares ni compañeros y ganaba el salario mínimo legal que, según la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos, «debe cubrir las necesidades materiales, culturales y sociales del jefe de familia y facilitar la educación obligatoria de sus hijos».<sup>3</sup> Sin embargo, Lázaro relata que fue casi imposible encontrar un salario mínimo para un hombre flaco y desnutrido como 'Santiago Ramírez'.

En un principio, el personaje de Santiago es asumido por Rodríguez sin levantar sospechas. Lázaro, bajo la piel de Santiago, vive, al igual que varios millones de trabajadores de las maquiladoras, la explotación despiadada de su fuerza física y su vitalidad. Este es el precio exigido por el libre comercio y los beneficios empresariales en la región fronteriza mexicana. Sin embargo, Ramírez/Rodríguez se ve al poco tiempo acosado por consideraciones éticas hacia sus compañeros de trabajo y la familia de su casero, todos los cuales confían en el trabajador 'Santiago Ramírez', aunque la realidad es que están siendo utilizados por un artista de clase media como sujetos de investigación para hacer una obra de teatro. Durante la representación, Santiago/Lázaro comparten con el público un fragmento de su diario:

Una tarde conté 1253 prendas empacadas y anoté el número en un papel para acordarme siempre de lo que un hombre puede hacer por dinero. Para acordarme de lo que yo tuve que soportar por un tiempo y que mis compañeros tendrán que soportar toda su vida.

La puesta en escena busca contar esta experiencia sin dejar de lado las consecuencias éticas que implicó e intenta indagar en las distintas posibilidades que ofrece la representación: la del teatro y de la vida social. Rodríguez reflexiona sobre su propia experiencia y dice durante el espectáculo: «Ser otro, intentar vivir la vida de otra persona. Hacerse pasar por otro. ¿No es eso la actuación?» (LTS, Blog, 2019). Con este espectáculo las LTS provocan al espectador y dejan en el aire las siguientes preguntas: ¿Qué significa la democracia en México para los millones de personas que viven con el salario mínimo? ¿Qué esperamos de la democracia hoy en día? ¿Qué esperamos de la política más allá de la democracia?

«Tijuana» se nutre también del encuentro con otros dos textos: «Cabeza de turco» (en su edición original en alemán: *Ganz unten* que literalmente significa 'en lo más bajo') del periodista alemán Günter

---

**3** Dictamen referente a la Iniciativa de Ley que reforma las fracciones II, III, VI, IX, XXI, XXII y XXXI inciso A) del artículo 123 de la Constitución General de la República Mexicana, aprobado por la Cámara de Senadores el 28 de diciembre de 1961.

Wallraff. El libro fue publicado en 1985 y denuncia la xenofobia y la violación de los Derechos Humanos en la Alemania Occidental de la década de 1980. El segundo texto fue la crónica «Salario mínimo» del escritor colombiano Andrés Felipe Solano publicado en el año 2015, siete años después de que el escritor viajara a la comuna 13 de Medellín para fingir ser alguien que no era y vivir durante medio año con el salario mínimo legal vigente que regía en el país por aquel entonces. Rodríguez cuenta:

Me interesó mucho la idea de la inmersión: alguien que se hace pasar por alguien que no es, para vivir algo. Lo mucho que este procedimiento comparte con la actuación me fascinó. Pero también me interesaron las implicaciones éticas que tendría realizar este procedimiento con fines artísticos. Tomé como estructura la crónica de Andrés Solano: una persona renuncia a su vida habitual de clase media para vivir durante seis meses con el salario mínimo. Desde un inicio me pareció que lo más atractivo artísticamente era crear una experiencia ficticia pero contada como si hubiera sucedido en realidad, no solo porque me parecía inconcebible la idea de engañar a la gente en la vida real diciéndoles que yo era alguien que no era: la idea de que un artista de clase media se hiciera pasar por proletario para entender ese mundo me parecía de lo más problemática, teniendo en cuenta que a las únicas personas a las que les interesa cómo se vive con el salario mínimo es a las personas que ganan lo suficiente para interesarse por esa situación. (LTS, Blog, 2019)

Rodríguez decide adaptar la crónica de Solano y situarla en la ciudad de Tijuana, Baja California, en México. El actor hizo varios viajes a la ciudad fronteriza en los que recopiló material visual e hizo algunas grabaciones. Fue una obra que estuvo muy influida por el trabajo del polémico artista visual holandés Renzo Martens.<sup>4</sup> Se usaron canciones barrocas peruanas, un fragmento de «El ansioso» de Grupo Marrano y «Viene de mí» de La Yegros. La obra se estructuró en dos partes, por un lado el relato de la experiencia del artista viviendo como trabajador y por el otro, dos entrevistas con el actor en las que, desde la comodidad de un café en su ciudad, reflexiona sobre «lo que hizo» (LTS, Blog, 2019).

«Tijuana» ha sido leída por muchas personas como un documental y por otras como una ficción. Rodríguez ha intentado no fijar una posición clara al respecto debido a los problemas éticos resultantes

---

**4** Martens se dio a conocer por proyectos controversiales como *Enjoy Poverty* (2008), un documental que sugiere que en el Congo se comercializa la pobreza como un recurso natural. Véase Renzo Martens en <https://renzomartens.com>.

en una y en otra versión. Sin embargo, algunas preguntas quedan en el aire: ¿está bien hacerse pasar por un trabajador frente a otros trabajadores para construir un proyecto artístico? ¿Cuál es la diferencia entre engañar a alguien en el teatro y hacerlo en la vida?

## 2 El teatro documental: ¿real o verdadero?

Nunca real y siempre verdadero  
(Antonin Artaud, *Nunca real y siempre verdadero*, 1945)

«No existe cultura sin actores ni actores sin cultura», afirma Pierre Bourdieu (1985, 86) y con esta breve frase, el pensador francés nos invita a pensar en la cultura como un espectáculo que se produce y reproduce, recrea y actualiza constantemente. Sobre esta base, percibimos la cultura como mutable y plástica. Lo real, en ese sentido, podría leerse como aquello que ‘escapa’ a la cultura o que se define más bien como un ‘simulacro’, como afirma Jean Baudrillard.<sup>5</sup> La realidad resulta entonces un concepto resbaloso. Posteriormente uno de los críticos posmodernos más importantes de los últimos tiempos, Gianni Vattimo, afirmaría que el problema actual de la manipulación de lo real es el siguiente:

Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta, en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como un dato objetivo que está por debajo, o más allá, de las imágenes que los *media* nos proporcionan. ¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad ‘en sí’? Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del ‘contaminarse’ de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los *media*. (Vattimo 1990, 81)

En ese sentido la ficción es una forma de asir e interpretar aquella realidad que se nos escapa de las manos. Sin embargo, hoy los espacios dedicados a la ficción como el teatro y el cine juegan con los confines de la realidad tal y como lo hacen otros medios de comunicación. En el libro colectivo de las LTS, *La verdad también se inventa* (2022, 120) Rodríguez dice:

<sup>5</sup> Según afirma Vaskes (2008), Baudrillard define el simulacro como el exterminio de la ilusión, y a la vez como la consolidación de una desilusión total que aniquila la realidad misma y destruye la posibilidad de cualquier representación en la inmediatez de la imagen.

Yo me llamo Gabino Rodríguez,  
yo digo muchas mentiras.  
Yo no puedo dejar de mentir ni tampoco quiero.  
Cuando hablo con alguien, me gusta mucho pensar que le puedo mentir.  
Digo mentiras para mejorar la vida y yo sólo les miento a los que quiero.  
Quiero una buena historia aunque sea falsa.

La problemática entre aquello que es ficción y aquello que no lo es, no es primordial en el trabajo de LTS, sin embargo, se circunscribe en el hecho de que 'lo real' es completamente arbitrario, y la ficción no necesariamente significa mentir o falsear un hecho, sino que se trata de una manera más de narrar una experiencia o de interpretar la realidad. José A. Sánchez, investigador español de las artes escénicas, sostiene en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* que:

La confusión de realidad y ficción se mantiene mediante la inducción de realidades artificiales, sólo concebidas para su conversión en espectáculo, y es mediante la espectacularización de lo privado que perpetúa la suplantación de la realidad histórica - colectiva - por lo real - individual- casi siempre insignificante. (Sánchez 2012, 16)

Actualmente, hay una necesidad cada vez más urgente por parte de la cultura contemporánea por narrar la realidad, por documentarla y así apropiarse de ésta. Sobre todo en la historia de América Latina, hay una exigencia histórica de «la verdad». Carlos Gamboa, que también participa en la compañía escribe el texto «El nacimiento de los luceros» en el que dice que:

Pasados los años, gracias a que he tenido el privilegio de colaborar en el trabajo creativo, artístico y político de las Lagartijas Tiradas al Sol, he comprendido el proyecto como una flama viva que mantiene la memoria del México doloroso en el que vivimos, transmitiendo historias silenciadas por el Estado, resquicios de nuestra sociedad que nos negamos a presenciar como ciudadanas y que nos permean como espectadoras. Además, me han compartido relatos íntimos que me hacen sentir lo que ellas sienten, para convertir el duelo, la reflexión y la memoria en un proceso colectivo. (LTS, *La verdad también se inventa*, 2022, 66)

En relación a este impulso por apropiarse de la realidad, el pensador francés Jean- Claude Abrić señala:

No existe realidad objetiva a priori; toda realidad es representada, es decir, apropiada por el grupo, reconstruida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores, dependiendo de su historia y del contexto ideológico que lo envuelve. Y esta realidad apropiada y estructurada constituye para el individuo y el grupo la realidad misma. (Abric 1994, 12)

El cineasta Jean Luc Godard decía que el cine es una reflexión sobre la Historia y las historias. El teatro en general, y el teatro documental en particular, siguen esta línea, pues si bien la dramatización es anterior al cine, el teatro persiste aún como un vehículo comunicativo que analiza y desentraña lo reconocido como 'real' o 'verdadero'. El filósofo Gilles Deleuze profundiza al respecto cuando habla de las «Potencias de lo falso» en su libro *Imagen- tiempo* y dice:

Surge un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto 'cada uno con su verdad', es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la existencia de pasados no necesariamente verdaderos. [...] El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba, en provecho de la nueva narración. (Deleuze 2005, 177-8)

Sobre la base de lo dicho por Deleuze, se puede pensar que la narración teatral-documental viene a ocupar un nuevo lugar ante la realidad que se manifiesta ante nuestros ojos. Desde la llegada de las nuevas tecnologías de la comunicación e información (TIC), lo 'real' es hoy cuestionable y confuso, y tal vez la realidad que buscamos es posible encontrarla en otros espacios como el teatro. Lo que ocurre frente a los ojos del espectador durante el espectáculo teatral se torna automáticamente verdadero, tangible, concreto en tanto que se construye ahí, en el momento. En la actualidad, se percibe que ha una necesidad de la sociedad moderna por regresar a lo tradicional. La representación teatral, como uno de los recursos narrativos más antiguos, viene a resolver en cierta medida la crisis de verdad en cuanto es capaz de generar una nueva realidad *in situ*. Una realidad que el artista no construye solo sino que se materializa junto con el público. Las fotografías, las notas del periódico, la música forman parte de un imaginario cultural y social compartido y de una memoria colectiva que hace que lo que vemos sea a su vez, real y verdadero. En el caso de Tijuana, la migración deja de ser abstracta no sólo a través de lo que cuenta un personaje (que para el público es producto de la ficción), sino también a través de lo vivido por el propio actor (que

para el espectador es real). El teatro, en ese sentido, funciona como una herramienta útil al manipular no sólo la realidad, sino también la verdad, el espacio y el tiempo. Sin embargo, la Historia oficial y las narrativas hegemónicas construidas por el Estado son también grandes manipuladoras de verdad. La diferencia radica en que la historia en el teatro documental se construye de manera bilateral: actor-espectador. Aquello que vemos como una representación sobre el escenario es también la interpretación de una supuesta verdad, sin embargo esta es parte de una visión doble: la del actor en diálogo con el público.

En el llamado teatro documental, el documento contrapuesto a la convención que establece la ficción, permite que convivan lo verdadero y lo falso como una realidad alterna. Ambos, imagen-tiempo, coexisten (Deleuze 2005); la imagen se cristaliza en el tiempo a través de lo que ocurre ahí, sobre el escenario. Las posibilidades en el empleo de los recursos escénicos para generar ficción son rizomáticas,<sup>6</sup> en tanto que un referente lleva a otro para generar una realidad específica: una ficción. Esta manera de funcionar deleuziana del teatro-documento, permite pensar más allá de la imagen en sí, es decir de lo que se percibe como 'real'. El teatro, en ese sentido, resulta también una 'máquina deseante' en la que el espectador oscila idealmente entre un yo y un no-yo, un adentro/afuera de la narración.

En entrevista con Rodríguez éste sostiene:

Hay 500 años de tradición para que un actor salga a escena y diga -yo soy Hamlet-, y la gente le crea. Usar un acta de defunción en el escenario de una persona que en realidad está viva, también es una convención avalada por 500 años de tradición. (Sabugal Paz, entrevista no publ. a Rodríguez, 10 de mayo de 2014)

Sin embargo, frente al documento 'verdadero' el público se incomoda. El espectador promedio no está acostumbrado a que el teatro le diga 'la verdad'. Sin embargo, es importante reconocer y destacar que es justamente una cualidad del arte que éste juegue con aquello que va de lo falso a lo verdadero y de lo real a la mentira. El artista catalán, Joan Fontcuberta ha demostrado con sus fotografías que éste es un arte que fácilmente miente y que, en una época donde el documento ha pasado de lo material a lo virtual, surge la tentación de poner en duda la evidencia de lo real. Fontcuberta plantea la imagen como una línea muy delgada entre aquello que es y no es:

**6** Un rizoma es un mapa abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones (Guattari 2004, 10).

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad [...]. (Fontcuberta 1997, 15)

Mentir bien la verdad. Pronto, todos los dedicados al arte deberían asumir esa máxima. Los artistas de diversos ámbitos se concentrarían en hacer versiones arbitrarias y alternativas de la realidad e intentarían desesperadamente ser plausibles y verosímiles. La forma en que cada artista lo hace es a través de la ficción/representación. La literatura, el teatro, la pintura y posteriormente la fotografía son ejemplos claros de cómo el arte busca «atrapar» la realidad para crear algo verdadero pero para hacerlo necesita forzosamente de la ficción. Y sin embargo, *ficcionalizar*, no es mentir. La frontera entre el arte de la representación, el simulacro, la verosimilitud en el arte; parece ser una delgada línea que lo separa del engaño. Pero entonces, ¿Rodríguez/Ramírez miente?

Podría decirse que como en la imagen-cristal de Deleuze, en el trabajo de LTS no hay una distinción precisa entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo que no lo es. Si el teatro se sitúa fuera del edificio teatral, o rompe con una disposición hecha para la supuesta mentira, donde el público de antemano sabe que lo que mira es una representación de la realidad, y por lo tanto bien podría ser 'falso', ¿qué sucede entonces con el teatro que genera nuevos documentos como en el caso de «Tijuana»? ¿Se rompe la ficción o se crea una nueva convención? Si bien el teatro siempre ha sido reflejo de la sociedad que lo produce, ¿qué es lo que refleja de la sociedad actual? Probablemente un cuestionamiento de la Historia misma, la oficial. El teatro documental contemporáneo se enfrenta a una sociedad que se siente engañada por la prensa, el gobierno y las instituciones. Una sociedad que ha pasado del documento tangible al virtual y que es fácilmente falsificable. «Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿Acaso el aparente? [...] ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!» (Nietzsche 1980, 78).

Esta búsqueda de la verdad es necesariamente un hurgar en el pasado: en el de los individuos y en el de los países. Adolfo Chaparro Amaya dice en su libro *Los límites de la estética de la representación* (2006, 12): «La rememoración de las imágenes del pasado, entra en conjunción con la retención de las vivencias en el presente». La Historia nos enseña que entender el pasado nos evita repetir los mismos errores en el presente. Sin embargo, ¿qué sucede si ese

pasado no es como nos lo habían contado? «Tijuana» se convierte en una máquina del tiempo que revisa las imágenes del pasado, el presente e incluso, a través de un ejercicio de imaginación e intuición, las del futuro. ¿Quién se podría atrever a decir entonces que Lázaro Rodríguez es más real que Santiago Ramírez? Al fin y al cabo, esta dualidad imagen-tiempo que proponen LTS, es una actualización de las imágenes que provienen del pasado y del futuro, entendidas como un oleaje que pasa por encima de la experiencia del presente. «Tijuana» es entonces una reconstrucción legítima de la Historia que se hace justamente a través de las historias. Una generación que reescribe su historia para entender su presente y para contar la historia de otros: la de miles de migrantes que atraviesan todos los días fronteras de un territorio a otro.

Como es evidente, el tema de lo auténtico o verdadero ha obsesionado a muchos artistas a lo largo del tiempo. Uno de ellos, es Orson Welles, quien en su último film nombrado justamente *F for Fake*, crea un collage entre imágenes documentales que François Reichenbach había realizado en 1968 para la televisión francesa, obteniendo como resultado un complejo rompecabezas en el que la dualidad realidad/ficción se lleva al extremo:

*F for fake* no es un film montado, es en sí un montaje. Welles dirige con maestría en el film el ensamblado de planos asfixiantes que se suceden a una velocidad de vértigo. El collage de imágenes se ve reforzado por la inclusión de fragmentos de periódicos y noticiarios televisivos, que configuran una segunda narración de fondo de carácter más objetivo y documental que los fragmentos de las entrevistas a los estafadores, material del cual el espectador de por sí ya desconfía [...] Es el cine pues, a través del procedimiento de ensamblaje de planos, un fraude, ya que bajo la apariencia de realidad que muestra, se esconde la mayor mentira que un medio artístico pueda perpetrar: la falsificación de la realidad [...]. (*Orson Welles en el país de Don Quijote*, de Carlos Rodríguez)<sup>7</sup>

Por lo tanto, ¿quiénes somos cuando narramos? ¿Quién es el sujeto espectador de la contemporaneidad cuando se refleja en un sujeto artista? Michele Foucault dice:

No llegaré tan lejos como Hermann Hesse cuando afirma que solamente es fecunda «la referencia constante a la historia, al

<sup>7</sup> Las afirmaciones de Welles que se comentan en este trabajo están extraídas del documental biográfico producido por Canal+ en el año 2000: *Orson Welles en el país de Don Quijote*, realizado por Carlos Rodríguez sobre un guion de Carlos F. Heredero y Esteve Riambau.

pasado, a la antigüedad». Pero la experiencia me ha enseñado que la historia de las diversas formas de racionalidad resulta a veces más efectiva para quebrantar nuestras certidumbres y nuestro dogmatismo que la crítica abstracta. (Foucault 1990, 53)

Se trata, continúa Foucault,

[...] de estudiar la constitución del sujeto como objeto para sí mismo: la formación de procedimientos por los que el sujeto es inducido a observarse a sí mismo, analizarse, descifrarse, reconocerse como un dominio de saber posible. Se trata, en suma, de la historia de la 'sujetividad', si entendemos esta palabra como el modo en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que está en relación consigo mismo (1990, 10)

Lo dicho por Foucault hace pensar en el juego identitario que hace Rodríguez/Ramírez en «Tijuana» cuando pretende vivir la vida de otro, ser otro. Pero ¿no consiste en eso el oficio del actor? El artista escénico estadounidense, Robert Wilson, es otro ejemplo de resignificación de la imagen para dar cuenta de una historia o ficción, a través del estudio de espacios cinemáticos y de las artes escénicas en el nuevo teatro. El montaje teatral no debe tener como eje principal la ideología sino la yuxtaposición de las imágenes. Wilson toma personajes, objetos y situaciones que no tienen nada en común, ni siquiera una historia y los hace unirse para crear poesía en el espacio. Los neologismos de Wilson, la generación de un nuevo lenguaje a través del teatro es otra forma de palpar la realidad, de generar verdad.

El teatro actual, bien podría considerarse como la fusión de todas las artes, en tanto que se vale de una diversidad de recursos para generar una ficción, o bien, dar cuenta de una historia. Danza, artes plásticas, música, canto y multimedia, se integran en un experimento que anhela hacer simbiosis. Sin embargo, en el teatro documental, los recursos van más allá y logran integrar también la verdad (o las verdades): lo legitimado como verdadero por la institución, lo oficial e incluso la *vox populi*. La noticia del día, la foto del álbum familiar, una canción, son cuestionados y deconstruidos para contar otra historia, una nueva, tal vez mejor o tal vez no, pero propia. Se fractura el mito de la Historia y ésta se vuelve frágil, móvil, plástica (Benjamin 1996).<sup>8</sup> Y así lo confirma el trabajo del artista catalán Francesc Torres con

<sup>8</sup> Con respecto a este punto, también en *The Arcades Project*, Walter Benjamin considera que «toda circunstancia histórica dialécticamente presentada se polariza a sí misma y se convierte en un campo de fuerzas en el que se juega la confrontación entre su historia anterior y su historia posterior. Se convierte en tal campo en la medida en que el instante presente (Aktualität) lo interpenetra» (2002, 470).

su obra sobre el 11 de septiembre en Nueva York, titulada «memoria fragmentada 11S». En la entrevista «Memòria fragmentada. 11-S NY. Artefactes a l'Hangar 17' amb Francesc Torres», Torres afirma: «Se cuenta ya no la historia del poder, sino la de los ciudadanos» (9 septiembre 2011).<sup>9</sup> Esta “falsedad” que presenta la Historia pone de frente diversas interrogantes: ¿qué es lo que se archiva? ¿Qué vale la pena documentar y qué no? Actualmente, hay un constante oscilar entre el pasado y futuro para tener un mejor entendimiento del presente. Sin embargo, éste nos es inalcanzable. El cine no está en el presente, el teatro sí. Sin embargo, es efímero e inasible y pone en contraposición distintas dualidades: la verdad vs. el sueño, la materia vs. la memoria, el yo vs. la otredad, el teatro tradicional vs. el teatro documental. Al respecto Jan Fabre, artista multidisciplinario belga, afirma:

Quando hice esta obra en los 80 (De Macht Der) estaba trasladando mi propia experiencia como performer: la idea del tiempo real y la acción real. Así, la idea de la repetición se volvió una idea de contenido; cómo tras la repetición, cambia el contenido. («Entrevista a Jan Fabre» 2013)

Y qué es nuestra historia, sino una repetición que cambia de contenido según quien la nombre. El teatro de los supuestos mentirosos, los falsarios; es también el teatro de los que buscan la verdad. De la misma manera en que la pintura renacentista buscaba ejemplificar los rostros de santos y mártires mediante representaciones de pasajes bíblicos, llegó posteriormente la fotografía a competir por ver quién o qué estaba más cerca de lo real. El arte en sus distintas ramas ha demostrado a lo largo de su historia ser espía e investigador. Busca y encuentra verdad, dado que genera una realidad en particular: la propia.

### 3 Entre lo público y lo privado: lo real

Entre lo público y lo privado se encuentra lo real. El teatro, históricamente, ha planteado un universo en que a través de la mimesis y la dramatización es posible entender el mundo. En primera instancia, desde un punto de vista meramente descriptivo, y en un segundo nivel, un tanto más complejo, entender el mecanismo en que opera la política, la sociedad. LTS subraya la importancia de la voz en su teatro y dice:

---

<sup>9</sup> La entrevista se puede ver al siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cEWGSsZkkqk>

Pareciera que la voz es una facultad individual e intransferible, algo que se juega dentro del orden de lo privado. Pero es claro que nuestra voz (la «física» y la «discursiva») se construyen, moldean y expresan en las interacciones sociales. Pocas cosas determinan tanto nuestra voz como la sociedad donde vivimos. (LTS, *La verdad también se inventa*, 2022, 202)

Estas dos voces que logran identificar las LTS y que reconocen como «física» y «discursiva» podrían traducirse también en una «voz pública» y una «voz privada». Sin embargo, en la sociedad moderna, con un régimen capitalista y con un entorno que cada vez más se inclina hacia territorios virtuales, el individuo se encuentra en espacios ambiguos donde las fronteras entre lo público y lo privado son pocas. Lo escénico se vuelve un recurso. Un pedazo de tierra en tanto que nos sigue hablando inevitablemente de cómo se compone una sociedad, reflejando un momento específico de la 'Historia', oficial o no. Así, el teatro documental se presenta como un vehículo comunicacional que plantea al mismo tiempo un discurso estético y artístico.

Desde el cosmos, hasta la vida cotidiana; el teatro desglosa y continúa analizando y cuestionando aquello que desconoce y le inconforma. En ese sentido, el teatro se vuelve una fuente inagotable de creación en tanto que se nutre constantemente de la sociedad en la que emerge. Sin embargo, la sociedad también se alimenta del teatro. Por lo tanto, el modo en que el quehacer teatral se ha ido llevando a cabo, ha sido variado según las necesidades culturales, sociales, políticas y generacionales. Las vanguardias han sido caprichosas y arriesgadas al integrar nuevas tecnologías y al incluir nuevas disciplinas en el discurso teatral. El teatro para los griegos significaba educar, intimidar; mostrar ya no sólo a un Zeus iracundo sino plantear cuestionamientos de orden filosófico y ético acerca de la construcción del mundo; de lo correcto e incorrecto. Aleccionar a la gente sobre el por qué de las jerarquías políticas que se establecieron en la política y hasta en la academia griega o, citando a Habermas, se creaba una: «publicidad literaria [...] una especie de carácter político gracias al cual podía sustraerse a la esfera de la reproducción social» (1962, 189). El teatro era aleccionador.

La experiencia teatral no sólo significaba lo ocurrido sobre la escena; sino que el propio edificio teatral, representaba una oportunidad para 'ser' a través de 'ser visto'. En su evolución, el teatro comenzó a significar una experiencia elitista, segregada. Una suerte de secta donde el público asiduo se encontraba para hablar de «ciertas cosas» que muchas veces poco tenían que ver con la obra de teatro. Se estaba generando un teatro comercial, un teatro que producía dinero y significaba status tanto para la gente que lo hacía, como para lo que la que acudía a verlo. Se empieza a pensar en hacer un teatro para las masas que se alejaba del teatro popular:

No sólo ya el servicio y el surtido, la presentación y la escenificación de la obra, sino su producción como tal se rige ahora, en los amplios ámbitos de la cultura de los consumidores, de acuerdo con los puntos de vista de la estrategia de las ventas. La cultura de masas se hace, en efecto, con su dudoso nombre precisamente porque el crecimiento de sus proporciones se debe a su adecuación a las necesidades de distracción y diversión de grupos de consumidores con un nivel relativamente bajo de instrucción (en vez de, al revés, elevar a un público amplio a una cultura no sustancialmente degradada). (Habermas 1962, 194)

Esta condición elitista del teatro es un aspecto que preocupa a Lázaro Gabino Rodríguez y que atraviesa todos los proyectos de las LTS. Es decir, hay una fuerte reflexión respecto a la dimensión ética que implica representar la realidad, ponerla en duda, hablar de la vida de los otros. ¿Qué derecho tiene el actor a hacer públicos aspectos de la vida privada de un sujeto? ¿Hasta qué punto la fantasía debe/puede ser representada en el escenario? Durante la obra Rodríguez/Ramírez confiesa al público:

Tengo otro pasado, otra historia, otra vida. En mi cartera guardo un calendario para borrar los 176 días en los que viviré como lo que no soy, en los que pondré en acción lo que para otros es vida. 176 días en los que intentaré hacer realidad los sueños que tengo desde hace tiempo, en los que me imagino viviendo una vida que no es la mía.

El actor deja sus tenis de marca para ponerse bigotes postizos para vivir por seis meses lo que para otros es la vida. Después de esta experiencia relata esta experiencia pero se cuestiona sobre su quehacer teatral y su rol privilegiado como actor. Con el concepto de *estrella* (que de algún modo existía mucho antes de la llegada del cine) se creaba ya una transgresión de lo público y lo privado: se volvía pública una vida privada. Sin embargo, el panorama general de la escena europea en los años 1700-1800 trata de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares, capaces de reflejar en escena la problemática de las masas, con el fin de conseguir que más público frecuente las salas de teatro. En definitiva, se ofreció una interpretación distinta de hombres y mujeres, del mundo y de la historia. El actor, mientras tanto, cultivó su personalidad, erigiéndose poco a poco en protagonista del hecho escénico, sacralizándose.

Posterior al capitalismo, el teatro en Europa pasó de un elitismo comercial a un compromiso social e intelectual, elevado. Para el siglo XX y hasta 1950, la exigencia de hacer un arte hacia el público parecía de pronto, radical y tendenciosa. Mientras que el teatro comercial, tenía automáticamente el mote de frívolo, de mala calidad, banal. El teatro de carácter social pecaba de panfletario. Los juicios críticos y

estéticos se vuelven independientes del consumo. Habermas apunta:

Lecturas, teatro, concierto y museo - no aún sin embargo para la conversación-, tenía uno que contar con lo que había leído, visto y oído, y con aquello de lo que sólo en la conversación le era dado apropiarse de un modo completo. [...] El raciocinio de las personas privadas se convierte en número radiofónico o televisivo de stars, se convierte en asunto de taquilla, cobra forma de mercancía incluso en congresos abiertos a la 'participación' de todo el mundo. La discusión, inserta en el 'negocio' se hace formal [...] Los planteamientos de problemas son definidos como cuestiones de etiqueta; los conflictos, antes llevados al escenario de la polémica pública, son ahora rebajados y degradados al nivel del roce personal. El raciocinio así organizado cumple, ciertamente, importantes funciones psicosociológicas, sobre todo la de aquietado sustituto de la acción. (Habermas 1962, 193)

Actualmente, el teatro en México responde a esta historia. De igual modo, el espectador, se ha acercado a este tipo de arte desde distintos ángulos que si bien abren lo público, también generan entornos privados; ya sea desde la perspectiva del espacio teatral o las temáticas que se lleven a escena. El teatro mexicano de los años 60 permitía hablar de comunismo, y de retratar una sociedad compleja y con una gran diversidad. Esto es justamente lo que busca una compañía como LTS, una suerte de 'volver al origen'.

«Todo espacio vital, es espacio teatral», dice el dramaturgo y director de teatro Héctor Azar, en su libro *Cómo acercarse al teatro* (1988). Así, la plaza pública, la iglesia, los patios, las casas y otros espacios alternativos son intervenidos a la par de estos grandes booms teatrales; pues basta valerse del cuerpo del actor para contar una historia. El teatro callejero, el corral de comedias español, la Commedia Dell'Arte, parten de esta intervención de espacios abiertos, que no cuentan con ninguno de los recursos que ofrece el teatro como arquitectura, y disloca un espacio consagrado para actividades que si bien suceden en colectivo, establecen otras reglas y convenciones. Parafraseando a Rodríguez, el espacio debe ser usado como lo que es y no como un espacio que deba ser construido para que suceda la obra. Asimismo, la actuación es tan cercana a los personajes que representa que se hace difusa la frontera entre el personaje y la persona.

Aparentemente, ya todo está hecho y todo se ha dicho, pero siempre hay un estímulo al pensar en el cómo. El seguir viendo *Romeo y Julieta* de William Shakespeare después de pasados más de 500 años, ofrece una reinterpretación del texto sobre un juego de recursos estéticos, que generan un nuevo discurso que toca lo político y lo sociocultural. En ese sentido, lo público y lo privado han jugado a lo largo de esos años de maneras muy distintas pues actualmente pareciera que lo público se ha vuelto privado y lo privado se ha vuelto público.

Entonces, ¿bajo qué términos se puede hablar de real o verdadero en este nuevo contexto de narrativas distópicas?

El llamado teatro documental, es un teatro que utiliza diversos documentos sobre la escena *in situ*. Al generar una ficción a través de una convención, el espectador/ receptor, es capaz de adentrarse en un universo que asume como real por lo menos durante un par de horas o lo que dure la puesta en escena. En el teatro documental, el límite entre ficción y realidad no sólo es arbitrario sino también, poco útil. Lo fundamental es observar cómo la ficción lidia con lo real, y lo documental con lo artificial. Sin embargo, esta división es cada vez más permeable. Lo documental es un recurso que cada vez tiene más posibilidades de ser falseado. No obstante, el contar con el efecto documental en el teatro como aval cambia la manera en que el espectador se relaciona con esa ficción. El espectador piensa y siente que eso es verdad en un espacio confinado para el supuesto engaño: el teatro. Al respecto, LTS se pregunta lo siguiente:

¿Cómo se puede vincular una pieza artística con la comunidad que la detona?, ¿es necesario cerrar este círculo?, ¿qué implicaciones tiene que esto suceda o que no suceda?, ¿qué fortaleza surge de este fenómeno?, ¿qué tanto debe considerarse la exposición para audiencias específicas en las estrategias del arte?, ¿para quién se hace arte?, más en específico, ¿para quién se hace teatro?, ¿cómo asumir personalmente los discursos?, ¿qué implica la exposición personal?, ¿cuán válido es exponer las historias familiares? Parafraseándolos ¿por qué hablar de lo que se habla? (2022, 66)

En este tipo de teatro la frontera entre lo público y lo privado es tan endeble como entre la realidad y la ficción, lo verdadero y lo falso. En el teatro tradicional, el espectador tiene la clara conciencia de que se encuentra presente ante una ficción; no importa cuántos, ni cuáles recursos utilice para generar verdad; siempre se trata hasta cierto punto, de una mentira. En el teatro documental, sucede justo lo contrario: a través de la ficción se cuestiona una realidad específica y todos los recursos serán utilizados en pos de generar una verdad. A propósito, Habermas afirma lo siguiente: Finalmente, las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones (*new stories*); cada vez con mayor frecuencia se borra la diferencia entre *fact* y *fiction* (Habermas 1962, 198).

Bertolt Brecht, el padre del teatro épico y político, generaba ficciones a partir del acontecer social: la posguerra. Sin embargo, su propuesta era oscilar entre la ficción y el rompimiento de la misma pero se trataba al fin y al cabo de historias 'ficcionaladas'. El teatro documental que vendría después con Erwin Piscator proponía ir más allá y cuestionar documentos reales dentro de una ficción. En el caso mexicano, estas dos formas de hacer teatro se tradujeron en

lo que hoy es un teatro documental contemporáneo que cuestiona no sólo la Historia de México sino también las narrativas del Estado y la nación a través de pasar de historias individuales a historias colectivas. Por ejemplo, testimonios reales de familiares de las víctimas de las muertas de Ciudad Juárez, actas de defunción de personas desaparecidas, noticias de feminicidios, videos o fotografías realizados con el teléfono celular, etc. Esto provoca que un evento particular nos revele algo mucho más grande. El teatro documental no es más un reflejo de la sociedad sino un elemento concreto que forma parte de ella.

En el caso de «Tijuana», los mecanismos mediante los cuales se traspasan los límites de lo privado y lo íntimo ya no sólo tienen que ver con un rompimiento brechtiano de la cuarta pared que haga una separación del actor con el espectador, sino con una interpelación directa del actor hacia el público; el actor parte de sí mismo y no de un personaje y, ante todo, hay una exposición directa de los documentos que se presentan, los cuales tienen una estrecha relación con sus propietarios. No se trata sólo de documentos oficiales, propios de la institución, sino también de aquello que tiene un rostro, nombre y apellido. Como menciona Ana Sánchez Bernal sobre el trabajo de las LTS: «(Rodríguez) Dijo que dejó de ser quien era para vivir la vida de otro, cambiar su identidad, se quitó sus tenis Nike y usó un bigote falso para poder entrar a trabajar a una maquila en Tijuana ganando el salario mínimo. ¿De verdad hizo eso?» (LTS, *La verdad también se inventa*, 2022, 179). Sin embargo, como dice Sánchez:

No se trata de una ruptura tajante con el periodo anterior ni de un retorno a la modernidad. [...] La incorporación, por ejemplo, de fragmentos crudos de lo real, en forma de documentos, rupturas o provocaciones, fue un recurso habitual en la década de los ochenta, si bien entonces esos fragmentos servían para apoyar composiciones y narraciones de intencionalidad no realista. Del mismo modo la politización del cuerpo y del espacio privado son conquistas del arte de los setenta sin las cuales resultaría difícil comprender muchas de las nuevas formas de intervención en la esfera pública. La posibilidad de documentales que se presentan con la calidad de ficciones sería difícilmente comprensible sin la existencia previa de toda esa serie de falsos documentales que animaron la literatura, el teatro o el cine de los ochenta. (Sánchez 2012, 17)

Dadas sus características, el teatro documental permite una disposición espacial flexible y maleable, donde es posible llevar a cabo la ficción. El acceso del público a este tipo de experiencias va más allá de lo económico; como dice Habermas: «no necesariamente van de la mano las dos funciones del mercado cultural: facilitar el

acceso meramente económico o también el psicológico» (Habermas 1962, 195). En ese sentido, una obra que habla de la verdad en términos de exponer aquello que es privado, podría no ser para todos los públicos.

En el teatro documental, se cuenta con la ventaja de poder participar en la construcción de una historia en vivo, algo que se articula frente al ojo del espectador y que vislumbra mecanismos de construcción de nuestra historia, lo cual permite ensamblarla una y otra vez. Los ‘síntomas de la historia’ (Benjamin 2012) se recrean en este teatro de un modo tan evidente que cuestiona las distintas representaciones de las que somos presa. A su vez, la experiencia de ver una obra así forma parte de la narración, del pasado y de nuestra historia igualmente efímera. El proceso de anagnórisis es responsabilidad de lo que el ojo del espectador decide ver. Habermas dice:

Con los nuevos medios se transforma la misma forma de comunicación; estos actúan, en el más estricto sentido de la palabra, con más penetración de la que era posible con la prensa. Bajo la presión de *don't talk back*, la conducta del público adopta otra configuración. Las emisiones de los nuevos medios contribuyen a cercenar, sin comparación posible con las comunicaciones impresas, las reacciones del receptor. (Habermas 1962, 199)

«Tijuana» ofrece la posibilidad de re-escribir la historia y por ende de construir una verdad. Nueva. Significativa. Vigente. LTS se cuestiona sobre el presente a través de la incidencia del pasado sobre éste y cuestiona a su vez, el pasado como aquello que fue y ¿ya no es? Se trata de una generación, tratando de reconstruir otra(s).

El documental (y el documento) se activa con la experiencia personal. El distanciamiento que proponía Brecht ocurre en el caso de Tijuana, a través de la broma como un mecanismo de rompimiento y de empatía a la vez, de hacer saber al público que también forma parte de ese fenómeno un tanto risible: la Historia. Contar un episodio de la Historia de México, a través de la experiencia personal, permite una apropiación de la Historia en sí:

La lectura regular de semanarios, revistas ilustradas y vespertinos sensacionalistas, la recepción regular de radio y televisión, incluso la ida regular al cine es mucho más frecuente entre las capas altas de la población urbana que en los grupos de status bajo y entre la población rural. Este tipo de consumo cultural crece en una correlación casi perfecta con el nivel del status [...]. Por otro lado, el estado de cosas existente excluye la posibilidad contrapuesta, a saber: que el público de los medios de comunicación de masas descerraje y desplace hacia ‘abajo’, hacia la clase obrera, y hacia

‘afuera’, hacia la población rural, al viejo público. [...] Si se permite la generalización, las capas consumidoras por las que comienzan a penetrar las nuevas formas de la cultura de masas no pertenecen ni a la capa instruida ni a las capas sociales bajas, sino, muy a menudo, a grupos sociales en ascenso cuyo status requiere aún legitimación cultural. (Habermas 1962, 201)

Contar la historia de aquello que se excluye, es decir, la historia de los excluidos, es de alguna forma, seguir excluyéndolos. Sacar un objeto de una realidad e insertarlo en una nueva red lo descontextualiza y lo sustrae de la Historia, y es lo que hace Rodríguez al ofrecernos en un mismo espectáculo al actor y al personaje. En la construcción de la memoria colectiva, todos compartimos una información y reconstruimos un hecho. La memoria es la vía que nos abre a la historicidad de la experiencia, ergo, la narración. Es decir, ¿para quién o quiénes está dirigido el teatro documental? El mercado cultural, tiene la necesidad a veces un tanto velada en pro del arte, de saber si su producto está diseñado para un público culto o no. ¿Quiénes podrían estar interesados en ver una obra como Tijuana? ¿En qué medida este texto transgrede lo privado y toca lo antiético? ¿En qué punto este teatro deja de ser eso para convertirse en algo más? Para Habermas:

La caja de resonancia de una capa culta educada en el uso público del entendimiento se ha hecho añicos; se ha escindido el público en minorías de especialistas no públicamente racionantes, por un lado, y en la gran masa de consumidores receptivos, por el otro. Con ello, se ha minado definitivamente la forma de comunicación específica del público. (Habermas 1962, 203)

Parece que en relación con el arte, y con la figura del artista, sigue habiendo una necesidad perenne de ser legitimado por la institución, el gremio y/o la academia. El público, la expectativa del espectador, parecen a veces pasar a un segundo plano. El teatro documental es un espacio en el que el documento existe y se construye sólo a través de la experiencia con el público, ‘con’ y ‘para’ el espectador que lo acompaña. Ficción o no; real, verdadero o falso; es un fenómeno estético que sin duda sucede y trastoca a nivel emotivo y racional. Para Peter Brook:

El teatro tiene una especial característica: siempre es posible comenzar de nuevo. En la vida eso es un mito: en nada podemos volver atrás. Las hojas nuevas no brotan de nuevo, los relojes no retroceden, nunca tenemos una segunda oportunidad. En el teatro, la pizarra se borra constantemente. (Brook 1968, 207)

En la propuesta de teatro documental que hacen las LTS no hay una búsqueda para encontrar verdades absolutas o dar definiciones

precisas. Se trata de crear un espacio de investigación y de diálogo. De preguntas sin respuesta. El teatro deja de ser objeto de estudio para convertirse en un método, lo cual lleva a enfrentar diversos retos a nivel epistemológico. En ese sentido, se crea efectivamente un espacio donde siempre es posible ‘comenzar de nuevo’.

## Bibliografía

- Abric, J. (1994). *Prácticas sociales y representaciones*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Artaud, A. (1945). *Nunca real y siempre verdadero* [dibujo]. Marseille: Musee Cantini.
- Azar, H. (1988). *Cómo acercarse al teatro*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Benjamin, W. (1996). *Gesammelte Briefe*. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Transl. By H. Eiland; K. McLaughlin. Harvard: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2012). «Sobre el concepto de historia». *Obras*, I/2, Madrid: Abada.
- Bourdieu, P., Chartier, R.; Darnton, R. (1985). «Dialogue à propos de l'histoire culturelle». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 86-93.
- Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Chaparro, A. (2006). *Los límites de la representación estética*. Bogotá: Amaya Editor.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- «Entrevista a Jan Fabre» (2013). Revista Ñ, Clarín, 7 de octubre.  
[http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan\\_Fabre\\_0\\_1006699726.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan_Fabre_0_1006699726.html).
- Guattari, F. (2004). *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foucault, M., (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. <http://www.albertfigueras.com/?s=folha&feed=rss2>.
- Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heidegger, M. (1961). *Nietzsche*. 2 Bde. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Lagartijas tiradas al sol. (2019). *Blog*. [https://lagartijastiradasal\\_sol.com/tijuana/](https://lagartijastiradasal_sol.com/tijuana/).
- Lagartijas tiradas al sol. (2022). *La verdad también se inventa*. Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento.
- Nabokov, V. [1956] (1991). *The Annotated Lolita*. New York: Vintage International
- Nietzsche, F. (1980). *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*. München: de Gruyter.
- Sabugal Paz, P. (2014). *El teatro documental: una apuesta en escena* [tesis de maestría]. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. <https://ri.iberomx/handle/ibero/651>.
- Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vaskes, I. (2008). «La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total». *Estudios de Filosofía*, 38, 197-219.

**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Teatro documental Latinx

Debra Castillo  
Cornell University, USA

**Abstract** This chapter opens by examining the concept of 'documentary theater', illustrated through a scene from *Zoot Suit* by Luis Valdez. It provides a concise historical overview of the genre within the U.S.-Latinx context, beginning with projects like the New Deal Federal Theatre of the 1930s, which highlighted local stories, and John O'Neal's story circle method developed with the Free Southern Theater in 1963. The chapter also considers the impact of Brazilian Augusto Boal's journalistic theater (1971). Following this, it reviews a range of recent documentary works, including *Letters from Cuba* (2000) by María Irene Fornés; *Shelter* (2016) by Marissa Chibas; *14* (2003) by José Casas; *Caged* (2020) by Jimmy Noriega; and *Invasive Species* (2023) by Maia Novi. The chapter concludes with a look at contemporary work from companies like NAKA Dance Theater.

**Keywords** Documentary theatre. Latinx theatre. Journalistic theater. Contemporary documentary theatre. NAKA Dance Theater.

**Índice** 1 Introducción. –2 ¿Qué es el teatro documental? –3 Teatro basado en la investigación. –4 Testimonios personales. –5 Documentales de etnografía y círculo de historias.

## 1 Introducción

En 1978, El Pachuco pisó por primera vez la escena del Mark Taper Forum en Los Ángeles, California, abriéndose paso con un titular de periódico gigante que gritaba: «ZOOT SUITER HORDES INVADE LOS ANGELES. US NAVY AND MARINES CALLED IN» (Valdez 1992, 24). Con este acto, la obra hace homenaje a una doble herencia documental, parcialmente basada en el Proyecto de Teatro Federal de la «Works Progress Administration» (WPA) durante la Gran Depresión de los años treinta, y especialmente su unidad «Living Newspaper», a la vez que se desenvuelve en paralelo a las más recientes variaciones del teatro periodístico que el brasileño Augusto Boal empezó a desarrollar en Perú a comienzos de los años setenta, y que formó parte del arsenal de técnicas que se haría famoso como *Teatro del Oprimido* en un libro publicado por primera vez en 1974.

La obra es, por supuesto, *Zoot Suit* de Luis Valdez (1992), y, en tanto que sus raíces históricas en el juicio por asesinato de Sleepy Lagoon de 1942-43 siempre son destacadas en la bibliografía académica existente sobre el tema, la obra generalmente no se discute en el contexto del teatro documental, a pesar de estas claras alusiones a tales imágenes indiciales. De hecho, si bien ese argumento me llevaría lejos del núcleo de este capítulo, *Zoot Suit* incluso podría proponerse como una especie de meta-documental, una mezcla del ya mencionado «Living Newspaper» con la ética algo contrastante del teatro periodístico de Boal.

Una vez en escena, El Pachuco se arregla cuidadosamente, como frente a un espejo. Luego, después de un breve comentario en español/caló, él «se sale del personaje y se dirige a la audiencia en perfecto inglés», diciendo parcialmente y en rima:

The play you are about to see  
is a construct of fact and fantasy.  
The Pachuco Style was an act in Life  
and his language a new creation.  
His will to be was an awesome force  
eluding all documentation (Valdez 1992, 23)

De esa manera, desde el inicio de la obra, Valdez plantea la documentación como un problema para los sujetos minorizados de su historia, en parte debido a su propia necesidad y deseo de eludir la atención mayoritaria, pero también porque –como ya observamos en el titular– los medios tienden a posicionarse en contra de ellos. Esto es evidentemente cierto en momentos altamente tensos de conflicto, tales como el periodo de la Segunda Guerra Mundial descrito en la obra, así como en el periodo de su performance, inmediatamente posterior a la Guerra de Vietnam (la caída de Saigón tuvo lugar

en abril de 1975), cuando todavía reverberaban las secuelas de la Moratoria Chicana de 1970 contra la guerra. Como nos recuerda El Pachuco desde el principio de la obra, la documentación es siempre elusiva y por ende ha de ser cuestionada. Como muchos sujetos minorizados en los Estados Unidos han reconocido por mucho tiempo, el registro histórico oficial a menudo no les sirve de nada, incluso cuando (y a veces sobre todo cuando) son mencionados en las noticias.

El cine documental, las memorias impresas y el *reality TV* se han convertido en géneros cada vez más prominentes en el siglo XXI, y por tanto el resurgimiento del teatro documental puede verse como una faceta más de nuestro entusiasmo cultural general por los géneros basados en la realidad. Al mismo tiempo, como muchas otras formas documentales, este tipo de producción teatral en el contexto Latinx propone una vez más la pregunta por nuestro interés en representaciones auténticas de vidas e historias reales en un contexto de cobertura mediática difusa, discursos que compiten en torno a la exactitud histórica y qué historias deben censurarse a favor del interés nacional. A continuación, defino brevemente el teatro documental en tanto género, reviso tres contextos clave (el Proyecto de Teatro Federal, Augusto Boal, John O’Neal), y luego describo una variedad de obras documentales Latinx del siglo XXI, incluyendo *Letters from Cuba* (2000), de María Irene Fornés; *14* (2003), de José Casas; *Shelter* (2016), de Marissa Chibas; *Caged* (2020), de Jimmy Noriega; e *Invasive Species* (2023), de Maia Novi, concluyendo con un vistazo al trabajo contemporáneo de compañías como «NAKA Dance Theater».

## 2 ¿Qué es el teatro documental?

Según un relato estándar del teatro Latinx, el trabajo comunitario de estilo documental surge en la Huelga de las Uvas en Delano de 1965 con la colaboración fructífera entre la National Farmworkers Association y su recién consolidado brazo cultural, el Teatro Campesino. En las décadas siguientes, los académicos observan la profesionalización de dramaturgos (por ejemplo, Luis Valdez, Kristoffer Diaz), la diversificación temática que toma distancia respecto a cuestiones tradicionales de lucha identitaria (por ejemplo, Caridad Svich), así como el logro de la visibilidad nacional (por ejemplo, ganadores del Premio Pulitzer como Quiara Alegría Hudes y Lin Manuel Miranda).<sup>1</sup> Sin embargo, como bien apunta Rossini, estos relatos familiares a manera de cápsula no son nunca del todo precisos. El trabajo comunitario no nace en un vacío y nunca se ha ido. Los artífices del

---

<sup>1</sup> Véase Rossini (2012) para un relato exhaustivo de esta historia.

teatro contemporáneo siguen explorando y trabajando sobre la base de géneros documentales que inspiraron a artistas del pasado, a la vez que abordan problemas de hoy en los términos de hoy.

No escribiré más sobre la obra de Valdez en este capítulo; sin embargo, el comienzo de *Zoot Suit* ofrece una introducción útil al tema del teatro documental en el contexto Latinx puesto que enfatiza muchos de los rasgos clave del género: (1) referencia explícita a documentos oficiales (aquí, principalmente *The Los Angeles Herald Express*), (2) preocupación por la exactitud y la autenticidad (una apelación a los hechos), interés en las vidas reales de personas a menudo ignoradas por los medios tradicionales (las historias de los jóvenes pachucos), y (3) una invitación a participar en un proceso cívico que reevalúa cuestiones de importancia general. Generalizando entonces a partir de esta pequeña cápsula, el teatro documental provee acceso a voces ordinarias que expanden el alcance de la esfera pública, mientras que examina problemas de importancia contemporánea, en un foro público, a menudo (aunque no siempre) con una intención de justicia social. Las obras en las que me enfoco aquí comparten estas cualidades, a veces en términos muy sobrios, pero frecuentemente, como *Zoot Suit*, con dosis leudantes de humor satírico. *Zoot Suit* hace eco también de otros aspectos del teatro documental, no solo en su concepción, sino también en su estilo, formato y métodos dramaturgicos, que provienen de un largo compromiso con el trabajo basado en la investigación, la actuación inspirada en la etnografía, y columbrando prácticas que hoy son usualmente agrupadas en metodologías de teatro aplicado, teatro playback, actuación comprometida con la comunidad, teatro foro boaliano y similares.

La división «Living Newspaper» del Proyecto de Teatro Federal de la era de la Depresión (1935-1939) fue uno de los más vitales, populares e inventivos géneros performáticos desarrollados bajo el auspicio de la «Works Progress Administration» (WPA). No fue, sin embargo, como ha demostrado Lynn Mally de forma concluyente, un modelo no probado previamente. Los artífices clave de la versión estadounidense de este trabajo, incluida la directora del programa Hallie Flanagan, habían pasado tiempo en la Unión Soviética durante los primeros años de la Revolución, entre 1926 y 1930, de modo que ella estuvo favorablemente impresionada por el trabajo de grupos de actuación como el Teatro Blusa Azul, que había desarrollado metodologías para compartir noticias y comentario social con audiencias a menudo iletradas. Admira también la movilidad de esta forma, su abstenerse de sets elaborados, disfraces y accesorios:

The Blue Blouses [...] need no curtain to separate them from the audience for they have no illusion to maintain. They never pretend to be imagined characters, they remain members of the

---

society which they illustrate upon the stage. They need no painted background and no decoration, for prettiness does not count here, nor is beauty something added on. («Ivan», Flanagan 41)

Flanagan era claramente más optimista respecto a la exactitud e independencia de los medios que promueve como modelo. No obstante, la unidad «Living Newspaper» fue un gran éxito en los Estados Unidos, con más de sesenta y cinco personas contratadas por la división para llevar a cabo investigación y una voz narrativa fiable dentro o fuera del escenario que asegurara al público la exactitud de las obras (Mally 20, 23). Como argumenta Lynn Mally, esta temprana historia rusa ha sido oscurecida, a menudo por los propios artistas performáticos estadounidenses, quienes, siendo frecuentemente de izquierdas o comunistas en sus afiliaciones políticas, estuvieron cada vez más propensos a defender una inspiración para su trabajo nacida en suelo patrio estadounidense en la medida que las relaciones con la Unión Soviética se agriaban y el comunismo empezó a parecer antiamericano (3-4).

El programa de Teatro Federal auspició obras en francés, alemán, italiano, español y yiddish, así como obras con temática afroamericana, pero no todas fueron producidas. La Biblioteca del Congreso solo registra una entrada del «Living Newspaper» relevante para el contexto Latinx –«Spanish Grant», de 1938, sobre el maltrato de terratenientes mexicanos en California desde 1848 hasta la época contemporánea de los años treinta del siglo XX.<sup>2</sup> Hacia 1938, el programa de Teatro Federal de la WPA estuvo bajo serios ataques del «Un-American Activities Committee» de la Casa de Representantes, y Hallie Flanagan, entre otros, fue citada a dar testimonio ante dicho comité. El Representante Martin Dies célebramente pontificó, en términos que suenan bastante como los de los censores de la historia que se enseña hoy en las escuelas secundarias, «that no play should ever be produced which undertakes to portray the interests of one

---

**2** Es importante notar que la WPA no era la única productora de obras étnicamente marcadas durante este periodo. Personas Latinx en muchas partes del país participaron en performances didácticas y de entretenimiento. Por ejemplo, en su estudio de dramaturgos cubanos de principios del siglo XX en Tampa, Florida, Kenya Dworkin encontró cuarenta y siete obras físicas, así como un libro de registro que nombraba ochenta y una obras adicionales. Mientras que algunas de estas obras estaban en el estilo del entonces popular teatro bufo (comedia *blackface*), otras usaban géneros más serios para enfocarse en problemas importantes de la época, combinando entretenimiento y comentario social. Más aún, algunas iniciativas de los grupos teatrales de la WPA resurgieron más tarde en la serie radial (luego televisiva) «You are there» en la radio entre 1947 y 1950, en televisión entre 1953 y 1972). Sin embargo, la representación de personas e historias Latinx es aún escasa. De los ciento sesenta episodios televisivos, siete eran sobre temas Latinx, de los cuales tres –«The Defense of the Alamo» (1.17, 1973), «The Burning of the Alamo» (1.22), and «Siege of the Alamo» (1971)– giraban en torno al mismo episodio de la historia mexicano-texana.

class to the disadvantage of another class, even though that might be accurate» (Un-American Activities Committee 1938, 2873). Es decir que, para Dies, los hechos son irrelevantes si incomodan a las personas blancas. Hacia 1939 el programa ya no existía.

Una generación más tarde, durante la época de las protestas por los derechos civiles en Estados Unidos y el movimiento pro-independencia en muchos países africanos, Boal desarrolló su Teatro del Oprimido, inspirado por la obra clarividente de su compatriota brasileño Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (1968; debido a la dictadura en Brasil en ese momento, ambos libros fueron publicados en español antes de aparecer en su versión original en portugués). Casi al mismo tiempo, John O'Neal y el Free Southern Theater (más tarde Junebug) desarrollaron un proyecto paralelo en el contexto del movimiento de los derechos civiles estadounidense, promoviendo un estilo único afroamericano de composición teatral, basado en una influyente técnica del círculo de historias que funcionó como la columna vertebral de mucho del trabajo de Junebug. Asimismo, como se anota más arriba, en la costa oeste de Estados Unidos, El Teatro Campesino (1965) halló su inspiración en la historia combinada del teatro activista social estadounidense por medio de la versión mexicana del vodevil en la tradición de la carpa. Luis Valdez y su compañía pusieron en escena dramas cortos de temática social (o 'actos') con fines de concientización en remolques de plataforma junto a las marchas de miembros huelguistas de la Asociación Nacional de Trabajadores Agrícolas de César Chávez. Todos estos artistas y sus compañías enfatizaron la construcción de la actuación en las realidades vividas de las personas oprimidas, contando sus historias para motivar a las audiencias hacia el activismo de justicia social. También comparten de forma manifiesta una preocupación por asegurar aquellos tipos de robusta asociación pública con comunidades locales que mejorarán el trabajo colaborativo que esperan lograr con sus actuaciones. Las obras, entonces, no son nunca solo entretenimiento (aunque pueden ser muy entretenidas); tienen la intención de informar, provocar, crear espacios para la conversación y caminos de acción para personas cuyas voces han sido a menudo excluidas de la esfera pública.

La más característica contribución de John O'Neal y sus colaboradores al género documental es el círculo de historias. Basándose en las ricas tradiciones orales de sujetos afroamericanos, O'Neal formalizó el contar historias personales sobre un tema en un espacio seguro de entre cinco y veinte personas sentadas alrededor de un círculo. El círculo casi de manera mágica ayuda a acceder al conocimiento más profundo, a la vez que sirve como materia prima para su trabajo performático, primero en la era de derechos civiles del Free Southern Theater, y más tarde en la compañía que existe aún hoy, Junebug. O'Neal enfatizó, como hacen todos los participantes

del círculo de historias hoy en día, que escuchar respetuosamente es el aspecto más importante de un círculo exitoso, puesto que solo a través de un escucha activo y respetuoso puede una comunidad activar un verdadero diálogo entre personas con perspectivas diferentes. Los miembros de su grupo estaban convencidos de que la discusión y el debate a menudo endurecen posiciones en lugar de facilitar conversaciones. Por eso, la metodología del círculo de historias «permits the development of playwrights and actors, one that permits the growth and self-knowledge of a negro audience, one that supplements the present struggle for freedom» (Dent 1969, 4). Las historias convergen de forma poderosa en los círculos de historias, creando oportunidad para un acceso rico y de múltiples capas al conocimiento vernáculo, enraizado en la experiencia vivida individual.<sup>3</sup> En una instancia particular que es aún muy familiar para nosotros hoy, los activistas de New Orleans estaban trabajando para crear conciencia sobre las altas tasas de cáncer en barrios pobres de la ciudad como resultado de la exposición a toxinas medioambientales. O'Neal trabajó con el «Environmental Justice Project» en New Orleans entre 1994 y 1998 y de nuevo, después de Katrina, en 2005, para abordar estas preocupaciones continuas sobre racismo medioambiental a través de la actuación teatral.<sup>4</sup>

Finalmente, en su influyente *Theatre of the Oppressed*, Augusto Boal delinea una metodología derivada de la lectura de noticias que él llama «newspaper theatre» y promueve como «a play about how to create a play». Como corresponde a alguien perseguido por la dictadura en su país natal y altamente consciente de los efectos de la censura en las noticias, Boal es profundamente escéptico respecto a todo lo que aparezca impreso. Por tanto, su propósito es subrayar la falta de fiabilidad de las fuentes oficiales de información. Nos cuenta sobre cómo experimentó con éxito con este formato en su trabajo en Perú en 1973 y ofrece diez ideas sobre cómo hacer trabajo escénico basado en la lectura de las noticias, incluyendo una lectura simple que por su propia naturaleza provee evidencia sobre su carácter tendencioso, así como una lectura al ritmo de algún tipo de música popular que funcione como filtro irónico (Boal 1979, 120-2).

---

**3** He usado la metodología del círculo de historias extensivamente en tres performances recientes que produje con Teatrotaller: *Root Map* (2017, sobre la migración); *Aguakinesis* (2018-19, sobre derechos del agua); *Habla/speak* (2019, sobre las concepciones Latinx locales en Ithaca sobre la identidad).

**4** Junebug también ha colaborado con Roadside Theater (en los Apalaches centrales) y Pregones PRTT (Bronx, NY) en la obra derivada del círculo de historias *Promise of a Love Song*, desarrollada entre 1995 y 1997.

### 3 Teatro basado en la investigación

Gran parte del teatro documental está inspirado en un compromiso profundo con problemas contemporáneos, así como la noción de que el público necesita ser empujado hacia la acción de justicia social. No es de sorprender que las dos obras en las que me enfoco en esta sección provengan del ámbito de la educación superior, donde la investigación es la columna vertebral de la misión académica, y el cual es, por ende, un contexto altamente favorable para las obras desarrolladas en coordinación con estudiantes. Mientras que ambos dramaturgos desarrollan sus guiones a partir de una variedad de fuentes, para ambos es fundamental reconocer la naturaleza colaborativa, resultante de un taller, del proyecto final, incluyendo el hecho de que pone en primer plano la investigación acuciosa y relevante emprendida por el colectivo que lo llevó a escena. Usando relatos periodísticos como recurso clave, tanto *Shelter* (CalArts 2016) de Marissa Chiba, como *Caged* (Wooster 2020), de Jimmy Noriega, utilizan aproximaciones profundamente informadas para abordar la cuestión de los menores indocumentados en los Estados Unidos, hablando a partir de los momentos de encuadre de la presidencia de Donald Trump. Están, por tanto, en cierto sentido actualizando el modelo de «Living Newspaper» de la WPA dentro de un panorama mediático de noticias contemporáneas.

Chibas tiene una larga historia de trabajo con migrantes centroamericanos, como ella apunta en el prefacio de su obra, incluyendo el haber servido como voluntaria en la ciudad de Nueva York durante el movimiento Santuario de los años ochenta (Chibas 2016, 6). En 2014, cuando ella y sus estudiantes de CalArts empezaron a trabajar esta obra en el taller, fue en el contexto de advertir cambios demográficos significativos en su área, en la medida que las escuelas públicas empezaron a acoger más y más estudiantes de origen centroamericano. Al mismo tiempo, la cobertura periodística de la migración a los Estados Unidos puso en primer plano la acción ejecutiva del presidente Obama del 2014 (en última instancia bloqueada) de expandir y clarificar elementos de DACA («Deferred Action for Childhood Arrivals»). Chibas también fue agudamente influenciada por la serie de Sonia Nazario, ganadora del premio Pulitzer, sobre un niño hondureño que busca reunirse con su madre, luego compilada en el libro *Enrique's Journey* (2006), así como el reportaje de Nazario de 2014 que Chibas cita en la obra. Como señala Evan Henerson en su reseña de la obra, después de hacer entrevistas con varios jóvenes recién llegados al país, «Chibas blended their stories with folklore, dramatic vignettes, news accounts, and testimony from sociologists, editorial writers, and politicians. The statistics are grim and the number of casualties appalling [...]» (2016).

La obra entremezcla las historias de varios de estos jóvenes con el trasfondo histórico de las relaciones entre Estados Unidos y Centroamérica, un repaso de las respuestas típicas de Estados Unidos a la crisis de refugiados y una canción ocasional. Impecablemente coreografiada, la obra principia con una fiesta de baile tecno. «Children are telling this story, and there's no tragedy for them», dice el director Martin Acosta. «There's only a great adventure, and for that I need bodies moving faster than they do usually and doing strange or weird things that they wouldn't usually do» (Henerson 2016). Para balancear la perspectiva de los jóvenes centroamericanos, la escena titulada «Capítulo dos: People circling around the crisis [...] from above» complementa las historias de los jóvenes con voces de fuentes *mainstream* estadounidenses, incluyendo opiniones de comentaristas políticos y datos engañosos sobre inmigración. Finalmente, después de los capítulos que se enfocan en el viaje, el refugio y el 'aquí', los jóvenes se colocan en línea dando la cara al público. La obra termina en una nota sobria, con un recordatorio escalofriante del destino de muchos de estos jóvenes vibrantes, cuyas vidas a menudo se interrumpen en el peligroso viaje: los actores «pull from their wooden boxes the items they showed the audience in the first scene but now they are wrapped in a plastic bag and sealed, as if from a prison or a coroner's office» (Chibas 2016, 79).

La obra de Chibas trata sobre los muchos peligros que enfrentan los jóvenes que intentan migrar a Estados Unidos, y, si bien tiene una escena en un centro de detención, *Shelter* incluye la trayectoria completa del viaje. Articulando su discurso unos años más tarde, la obra corta (45 minutos) de Jimmy Noriega, *Caged* –producida por primera vez en línea durante la pandemia de COVID en 2020 como un show de diecinueve minutos– se enfoca directamente en los efectos de la controversial política de 'tolerancia cero' auspiciada por Trump en 2018, la cual separó familias y puso a niños en instalaciones de detención lejos de sus seres queridos. Noriega explica: «The play [...] includes monologues, scenes, movement pieces, and physical aspects that work to bring these important stories and perspectives to the stage» ('Professor Noriega' 2022).<sup>5</sup> En preparación para esta obra, él y los miembros de su compañía teatral, Teatro Travieso, se sumergieron en un programa de investigación exhaustiva sobre el tema, que incluyó ver documentales, escuchar entrevistas y leer reportes de noticias y libros sobre la crisis de inmigración en la frontera durante la administración de Trump.

La performance original de diecinueve minutos puede encontrarse todavía en línea. Empieza con una pantalla negra y una pista de sonido del 6 de abril de 2018, en la cual el entonces fiscal general Jeff

Sessions delinea la política de ‘tolerancia cero’ que entonces entraba en efecto, para luego pasar a tres pantallas que muestran a jóvenes, cada uno aislado en su propia jaula, tras alambre de gallinero, con solo una cobija de poliéster como toda dudosa comodidad. Uno de ellos grita, «Mamá, ¿dónde estás?», un pedido del que hacen eco los otros dos niños, en un coro cada vez más desesperado. La obra luego pasa rápidamente a otra pantalla negra con la voz de la Secretaria de Seguridad Nacional, Kirstjen Nielsen, del 18 de junio de 2018, poniendo en duda si las personas que cruzan la frontera en grupos son verdaderamente familias y confirmando la determinación de la administración de Trump de procesar a todos aquellos que crucen la frontera indocumentados. La obra progresa mediante monólogos que se alternan entre los tres jóvenes, quienes enfatizan sus historias individuales a lo largo de un día en el centro de detención. La versión en línea entremezcla estos monólogos emocionalmente densos con fragmentos de audio de otros oficiales, incluyendo a Sarah Huckabee Sanders (secretaria de prensa de la Casa Blanca), al Representante Ted Deutch (del Partido Demócrata), una referencia a la infame chaqueta de Melania Trump que rezaba «I really don’t care, do you?», y la voz en off de un reportaje de noticias que habla sobre el descuidado mantenimiento de registros de la administración de Trump, el cual conllevó a que fueran incapaces de reunir a cientos de padres y niños luego de que la política se detuviera dos meses después. En su análisis de otra obra documental, *14* de José Casas, Noriega escribe, en términos que son igualmente aplicables a su propio trabajo: «Theatre is a political arena where new dialogues can be scripted, imagined, and transferred to new audiences». Asimismo, mientras que no es lo mismo que el activismo de justicia social, el teatro puede colaborar con movimientos sociales para generar conciencia y prevenir futuros abusos:

it is a temporary yet vital space that is need in this age of increased migration and death [...] [P]erformance transforms the public into a space where seemingly ordinary citizens and actors can witness and speak out against social injustice. (Noriega 2016)

Tanto *Shelter* como *Caged* emplean a actores estudiantes para representar versiones ligeramente más jóvenes de gente como ellos, y los dos fueron creados a través de una investigación profunda de registros gubernamentales, medios contemporáneos y otros materiales de investigación basados en los hechos. Se trata de un teatro urgente, que pretende abordar las cuestiones del momento presente en términos potentes, para informar a las audiencias y empujarlas hacia el activismo de justicia social. Debido a que pertenecen agudamente a su momento histórico, obras como estas pueden envejecer rápidamente, puesto que cualquier cambio en las

políticas estadounidenses puede hacer que suenen caducas. Esta, sin embargo, no es una crítica, sino más bien una fortaleza de este tipo de teatro, el cual (como *Caged*) se construye con relativa rapidez para dirigirse a los conflictos de hoy en plena controversia.

#### 4 Testimonios personales

Otro método documental familiar es usar recursos de la propia vida del dramaturgo para iluminar un problema o una pregunta social más amplia. Una forma típica es el monólogo individual: *Dominicanish*, de Josefina Báez (1999), y *La vida loca*, de Carlos-Manuel (2005), son dos ejemplos con buena recepción de este tipo de trabajo. En contraste, las obras en las cuales me enfoco aquí -la última obra de María Irene Fornés, *Letters from Cuba* (2000), y la muy reciente *Invasive Species* (2023), de Maia Novi- se construyen alrededor de elementos clave de la autobiografía de la dramaturga, pero más que monólogos ejecutados por las autoras se trata de obras con un reparto pequeño que permiten que los temas centrales se exploren mediante el diálogo dramático. Son comunes a Fornés y a Novi las preguntas sobre cómo entender y procesar su estatus como inmigrantes y forasteras, en la medida que estas experiencias de vida se refractan a través de sus carreras en la actuación. En la obra lírica de Fornés, el punto de vista de la autora es representado por la inmigrante cubana Fran, una bailarina que se expresa primordialmente mediante el movimiento y que, si bien está al centro de la historia, tiene muy poco parlamento. En la obra más reciente de Novi, la dramaturga nacida en Argentina actúa el papel protagónico como una estudiante del posgrado de actuación en Yale, y sufre un ingreso profundamente desorientador en un hospital psiquiátrico.

María Irene Fornés es una gigante del teatro estadounidense, pero las pocas veces que ha sido representada *Letters from Cuba* ha tenido una recepción mixta por parte del público. Esta obra corta incluye dos parejas de diálogo -entre Luis y su hijo Enrique, en La Habana, y Marc y Joseph, en la ciudad de Nueva York- junto con Jerry/Gerardo, a cargo del mismo actor, proveyendo una perspectiva exterior acerca de este ambiente doblemente claustrofóbico. Las preocupaciones de las dos parejas de personajes principales se concentran en su relación con Fran, hermana de Luis y compañera de piso de los dos neoyorquinos. La obra de un solo acto comienza con la pregunta de Marc, «how does one write a [good] poem?» (Fornés 2007, 9) y termina con el abrazo mágico, imaginario del hermano y la hermana. La poesía de Marc y de Joseph, las cartas de Luis y el baile de Fran crean una atmósfera poética tonal, una performance basada en la investigación del ánimo antes que en la trama. Para esta obra, Fornés crea un collage, citando una colección de más de doscientas

cartas que recibió, a lo largo de tres décadas, de su hermano, que se quedó en Cuba. La obra resultante, como escribe Caridad Svich en su detallado estudio, ofrece un estudio intemporal del personaje de una mujer que intenta construirse una vida como bailarina en un país nuevo, una mujer que rara vez está en casa, que nunca contesta directamente a las cartas de su hermano y que apenas habla. Como escribe Svich, ella rara vez necesita hacerlo: «her body is her text, and through it we see a whole life, a history of yearning and buried pain» (Svich 2000, 73). En el ambiente altamente estilizado de un cuarto de siglo atrás, y especialmente en el mundo enrarecido del ballet que Fran evoca, las bailarinas de color eran muy escasas, e incluso hoy siguen siendo una minoría muy visible. Por tanto, la muy delicada exposición de Fornés apunta a la exclusión sin nombrarla, rodeando a Fran de amor, pero solo en el espacio doméstico que ella rara vez ocupa, o a la distancia a través de las cartas de su hermano.

El dolor enterrado también se encuentra en el núcleo de *Invasive Species*, una obra testimonial más directa que el trabajo lírico de Fornés. Como Fornés, Novi incluye en su reparto a familiares de su país de origen (en este caso, Argentina), quienes actúan como contrapunto respecto a la desconcertada estudiante de posgrado que se encuentra a sí misma fuera de lugar en Estados Unidos, incluso cuando audiciona para representar el papel de Evita Perón. ¿Es esta mujer argentina suficientemente 'auténtica', suficientemente Latinx, para representar el papel de una celebrada primera dama argentina en esta obra montada en una universidad estadounidense? El director no lo cree. En la historia paralela en el pabellón psiquiátrico, las autoridades tienen que decidir si ella está lo suficientemente cuerda para darla de alta: ¿pero qué significa la cordura en el contexto de una experiencia inmigrante disyuntiva? ¿Bajo qué norma se juzga la cordura cuando el mundo es desasosegante y fuera de lugar? Lo que es particularmente llamativo en esta obra es la forma en que transita el límite del *trauma porn* sin caer nunca en aquel modo peligroso y contraproducente de subrayar la opresión y la victimización en aras del entretenimiento de elitistas compradores de entradas. La gran contribución de Novi es encontrar el elemento absurdo en el dilema de su protagonista, usando el humor para recusar aquellos estereotipos arraigados sobre temas tan espinosos como la estereotipación, la inmigración y la salud mental, y abriéndose hacia un potencial diálogo donde la opresión pueda ser vista a través de una lente distinta.

Una de las grandes atracciones del teatro testimonial es que el público se convence de que la obra en su núcleo es fiel a la experiencia de la escritora. Astuta y elegantemente, Fornés frustra esta directa expectativa autobiográfica haciendo que Fran se exprese primariamente a sí misma mediante el movimiento; Novi lo asume más directamente en el psicodrama dual de escena y pabellón psiquiátrico. En ambos casos, una protagonista de las artes pone de

relieve las entretelas performativas de la experiencia inmigrante de primera generación en los Estados Unidos.

## 5 Documentales de etnografía y círculo de historias

Cuando José Casas era un estudiante de posgrado en la Universidad Estatal de Arizona en 2001, quedó horrorizado por una nota periodística sobre el accidente de un camión cerrado en el cual catorce inmigrantes mexicanos murieron de deshidratación en el desierto. Como respuesta a ello, creó una obra basada en un monólogo con catorce perspectivas diferentes sobre la inmigración, derivadas de entrevistas etnográficas con arizonenses y de registros públicos que comprometían una variedad de puntos de vista, inspirados por la tragedia. Esta obra, *14*, fue puesta en escena por primera vez en 2003, como una producción de Teatro Bravo (Phoenix). Si bien la adapta por mor de un efecto dramático, Casas se mantiene muy cerca de su material de origen, como le dice a Jimmy Noriega en el artículo de este último sobre la obra: «In terms of the dialogue, I would say that 75% of it was the actual interviews being incorporated into the text» (Noriega 2016, np).<sup>6</sup> Parejamente, Casas insiste en la diversidad étnica en su reparto, disponiendo que el reparto de cuatro incluya: «one white actress, one latina, one white actor, one latino», los cuales representan los catorce papeles, dos de ellos en español (Casas 2003, 74). Casas, el dramaturgo/entrevistador, es el personaje de encuadre, en cierto modo paralelo al papel definitorio del narrador en las producciones de «Living Newspaper» de los años treinta. De manera elocuente, los migrantes mismos nunca hablan; no obstante, sus muertes constituyen el ritmo subyacente de esta narrativa. Este énfasis en las meticulosas técnicas etnográficas y de investigación hace eco del trabajo realizado por otros dramaturgos basados en lo académico discutidos en este capítulo, aunque, en el caso de Casas, la prioridad que otorga a las voces de sus entrevistados hace que su trabajo destaque.

Los círculos de historias van un paso más allá, desde una entrevista etnográfica -con sus tonos de práctica académica de las ciencias sociales- hasta un espacio comunitario de compartir que recuerda a tradiciones mucho más antiguas del contar historias. Uno de los rasgos característicos de las actuaciones desarrolladas a través de cualquiera de las variaciones del método de círculo de historias

---

<sup>6</sup> Casas permanece muy cerca de este estilo de teatro documental etnográfico y basado en problemas. Ahora, en la Universidad de Michigan, ha empleado un proceso similar de entrevista y un mosaico de monólogos para su obra *Flint*, de 2019, que se enfoca en la crisis de agua de dicha ciudad.

es que los facilitadores pueden empezar proponiendo un problema para la consideración, pero el proyecto en sí casi obligatoriamente se desarrolla lenta y orgánicamente mediante un proceso largo, sin que una respuesta o resolución se conozca de antemano, y dando prioridad a las voces y saberes que provienen del trabajo en el espacio compartido antes que a una visión modeladora del dramaturgo. En efecto, en muchos casos, la performance final puede asumir formas y direcciones inesperadas. Por tanto, a diferencia del arco tradicional de la obra de tres actos, la obra documental desarrollada a través de los círculos de historias tiende a poner de relieve un proceso profundizador de exploración para el cual el dramaturgo, si es que hay uno, funciona como curador. NAKA es un ejemplo excelente de un grupo Latinx que utiliza una variante de esta metodología como la base de sus actuaciones documentales complejas y en evolución. Para dar inicio a este largo proceso, NAKA construye relaciones con organizaciones activistas locales y miembros de la comunidad por un periodo de años, creando un conjunto creciente de eventos performáticos basados en el conocimiento compartido que se deriva de este trabajo. Ellos describen su proceso como «Círculos de Aprendizaje», en los cuales:

groups of women [...] gather regularly to creatively research and resolve problems that affect their own community. From there, they share what they have learned with their broader community and continue the learning and creative problem-solving process. Art that grows from this process has the power to be healing and transformative, cultivating personal and community liberation. (NAKA s.f., s.p.)

Todos los aspectos de este proceso son importantes: en primer lugar, el trabajo es totalmente colaborativo; en segundo lugar, evoluciona hacia un proyecto creativo, artístico; en tercer lugar, se comparte con otros para solucionar problemas del mundo real; y, en cuarto lugar, es sanador y liberador tanto para las participantes como para el público.

Para mostrar el rango de su trabajo, cito brevemente dos de sus proyectos. Su *Y Basta Ya!* es el producto de una colaboración de siete años con el grupo comunitario, basado en California, Mujeres Unidas y Activas. La performance, aún en evolución, se deriva de un proceso de taller multidisciplinario y multilingüe en el cual un grupo de mujeres de la organización cuenta sus historias las unas a las otras y encuentra fortaleza y sanación en su experiencia compartida. La pieza performática original, codirigida por Debby Kajiyama y José Ome Navarrete Mazatl, subraya las historias de estas mujeres inmigrantes, combinando cine y actuaciones en vivo. Las iteraciones finales de esta bella performance de múltiples capas tuvieron lugar tanto en espacios teatrales como en espacios abiertos

de las calles y parques de Oakland y San Francisco e incluye poesía, contar historias, danza, música y otras creaciones artísticas.<sup>7</sup> A través de estos elementos diferentes, las participantes abordan una recordada violencia basada en el género y la raza, pero también, como sugiere el título, se enfocan y celebran su resiliencia colectiva. Una segunda ramificación de la colaboración con Mujeres Unidas y Activas se centra en un grupo de mujeres Maya Mam que se reunió a lo largo de 2022 y 2023 para compartir su conocimiento sobre prácticas tradicionales de tejido y para crear juntas un nuevo trabajo. Su proyecto, *Tejiendo nuestras historias/Nqo Chmon ja jun o b'aj qil*, toma la forma de una instalación en la que las mujeres comparten y celebran esta forma de arte tradicional. En la sección inglesa de la descripción del proyecto, leemos:

Through this project, we continue to take charge of our own personal and community transformation to create strength and unity while living in a country that is different from our places of origin, interweaving and sharing our personal histories (NAKA s.f., s.p.)

Un círculo de historias es también un lugar alentador para cerrar este capítulo sobre el teatro documental, ya que uno de sus rasgos característicos es la celebración de esta comunidad hallada y duramente merecida: una celebración del liderazgo, la fortaleza, la sanación, el poder. Hay muchos otros ejemplos de personas Latinx que usan círculos de historias para crear espacios de sanación a través del arte y la actuación. El proyecto Lake Street Story Circle del Pangea World Theater, basado en Minnesota, por años ha auspiciado, recolectado, representado y archivado historias de participantes y artistas invitados. Alberto Minujin escribe sobre un proyecto colaborativo de círculo de historias de un año de duración con mujeres indocumentadas en Queens, NY. Este proyecto se enfocó en asuntos de salud pública y condujo a la producción de seis videos, todos ellos disponibles en YouTube (Minujin 2023, s.p). Estudiantes Latinx y Hmong de la Universidad Estatal de Oregon usaron círculos de historias en 2016 para explorar experiencias comunes de inmigración en su proyecto *Voices without Borders*. El hilo común que atraviesa todos estos proyectos es la escucha activa y respetuosa de los otros, dejando que el proceso rija el producto.

---

**7** La performance ha viajado ampliamente, llegando a Ithaca, NY, en abril de 2024, donde miembros centrales se presentaron en el Kitchen Theater, con la colaboración de miembros de la comunidad local, después de varios meses de talleres en el centro de Ithaca.

Este capítulo empezó con *Zoot Suit* y cómo esa obra cuestiona la ética y política de la comunicación asocial que tiene lugar en los medios modernos. Ciertamente, el problema de la opresión y el cuestionamiento de la autoridad convencional cala hondo en el teatro documental, desde los primeros días de la WPA en los años treinta, continuando con las lecciones de la época de los derechos civiles. Manteniéndose en esa tradición, obras como aquellas de Chibas, Casas y Noriega persiguen metas de justicia social en este medio poniendo en primer plano la facticidad de sus obras. Estos proyectos basados en lo académico nos aseguran su autenticidad, a la vez que nos recuerdan, en esta era de la posverdad, que el acuerdo sobre una idea singular de realidad es altamente improbable –de ahí los debates en Chibas y la disyunción de voces en Casas y Noriega. Al mismo tiempo, artistas individuales como Fornés y Novi, sin abandonar una presupuesta autoridad biográfica, abren sus obras hacia preguntas sobre cómo el arte modela nuestra recepción de la historia. En efecto, la polifonía de voces en estas obras claramente apunta a la necesidad de ser humildes respecto a las limitaciones de nuestro conocimiento individual, desafiándonos a tomar acciones a la vez que reconociendo que acaso nunca sabremos la historia completa de la vida de nadie. Finalmente, las actuaciones que se derivan de los círculos de historias trabajados en taller se centran en cómo estos tipos de trabajo crean valor y sanación para los miembros de la comunidad involucrados en el largo proceso de creación. Las mujeres Mam, los estudiantes Hmong y Latinx, las inmigrantes hispanohablantes de Queens nos piden trabajar colectivamente antes que buscar respuestas individuales, privilegiar voces no escuchadas pero sin fetichizar a un sujeto de la entrevista. Mediante el movimiento y el tejido y el multilingüismo nos ayudan a navegar hacia la acción incluso cuando lidiamos con los límites de nuestro entendimiento.

## Bibliografía

- Báez, J. (1999). *Dominicanish*. <https://www.youtube.com/watch?v=OpFY7GM0WGU>.
- Boal, A. (1979). *Theatre of the Oppressed*. Transl. by A. Charles; M.O. Leal McBride; E. Fryer. London: Pluto Press.
- Carlos-Manuel. (2010). *La vida loca: An apolitical in-your-face Odyssey of a Mexican Immigrant*. ECKO House.
- Casas, J. (2003). 14. Woodstock, IL: Dramatic Publishing.
- Chibas, M. (2016). *Shelter*. South Gate, CA: NoPassport Press.
- Chibas, M. (2019). «Finding Shelter». <https://marissachibas.com/portfolio/finding-shelter/>.
- Dent, T.; Schechner, R.; Moses, G. (eds) (1969). *The Free Southern Theater by the Free Southern Theater: A Documentary of the South's Radical Black Theater, with Journals, Letters, Poetry, Essays and a Play Written by those who Built it*. Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company.
- Dworkin, K. (2016). «Treasure Hunt: The 20-year Search for the Lines Lines of Tampa's Cuban Playwrights». *Straz Performing Arts Center Blog*. <https://blog.strazcenter.org/2016/06/09/treasure-hunt-the-20-year-search-for-the-lost-lines-of-tampas-cuban-playwrights/>.
- Flanagan, H. (1938). «Introduction». *Federal Theatre Plays*. Ed. por P. de Rohan. New York: Random House.
- Flanagan, H. (1930). «Ivan as Critic». *Theatre Guild Magazine*. 8.4: 41.
- Free Southern Theater archive. S.f. <https://artsandculture.google.com/story/the-free-southern-theater-amistad-research-center/-AVx0M-5vTtQIg?hl=en>.
- Fornes, M.I. (2007). *Letters from Cuba and Other Plays*. Cambridge, MA: PAJ publications.
- Henerson, E. (2016). «Finding 'Shelter' from the Storm». *American Theatre*, 223, Junio. <https://www.americantheatre.org/2016/06/23/finding-shelter-from-the-storm/>.
- Library of Congress. s.f. «The WPA Federal Theatre Project, 1935-1939». <https://www.loc.gov/collections/federal-theatre-project-1935-to-1939/articles-and-essays/wpa-federal-theatre-project/>.
- Mally, L. (2008). «The Americanization of the Soviet Living Newspaper». *Carl Beck Papers in Russian and Eastern European Studies*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.
- Minujin, A.; Kohn, M. (2023). «The Story Circle Project: Latinx Women in Queens». *ROOM: A Sketchbook for Analytic Action*, Octubre. <https://analytic-room.com/community-projects/the-story-circle-project-latinx-women-in-queens/>.
- NAKA Dance Theatre. S.f. <http://nakadancetheater.com>.
- Nazario, S. (2007). *Enrique's Journey*. New York: Random House.
- Noriega, J. (2016). «Death on the US-Mexico Border: Performance, Immigration Politics and José Casas' 14.» *Lateral*. 5.2. <https://doi.org/10.25158/L5.2.6>.
- Novi, M. (2023). *Invasive species*. Produced at The Tank.
- «Professor Noriega's Play CAGED set to Perform at Prestigious Belgium International Theatre Festival» 2022. *News. College of Wooster*. 15 Noviembre. <https://wooster.edu/2022/11/15/professor-noriegas-play-caged-set-to-perform-at-prestigious-belgium-international-theatre-festival/>.
- Roadside Theater. S.f. «Story Circles». <https://roadside.org/archive/local-culture-driving-community-development/story-circles>.

- Rossini, J.D. (2012). «Teatro». Bost, S.; Aparicio, F.R. (eds), *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. New York: Routledge, 275-84.
- Story Circle Toolkit*. (2019). John O'Neal as Communicated to Ashé Cultural Arts Center and Junebug Productions, National Public Housing Museum.
- Svich, C. (2000). «Dancing in Place». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 66, 72-6.
- Un-American Activities Committee. (1938). *Investigation of Un-American Propaganda, v. 2*. septiembre 15 - October 22. <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/metabook?id=diescommittee>.
- Valdez, L. (1992). *Zoot Suit and other plays*. Houston: Arte público.
- «Voices without Borders». (2016). Oregon State University. <https://voiceswithoutborders.weebly.com>.

# La poesía como documento en Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón

Carlos Vázquez Cruz  
Kalamazoo College, USA

**Abstract** This essay questions the explicitness in poetry and emphasizes its ability to be read as a document and as visual art. While analyzing *Las mujeres que soy* by Denisse Español (Dominican Republic), *Abro mi sangre* by Mayra Santos-Febres (Puerto Rico) and *Madrugal para un príncipe negro* by Nancy Morejón (Cuba), we unveil how these authors articulate –drawing from the self, family, and various social perspectives– ‘femininity’, race matters, class, and violence, including the murder of George Floyd. The critic affirms that the elusive dimension that safeguards the poetic language from literal connotations enhances the denunciations articulated beyond the reach of words.

**Keywords** Caribbean poetry. Documentary poetry. Poetry as a visual art. Denisse Español. George Floyd. Nancy Morejón. Mayra Santos-Febres.

**Índice** 1 Introducción. –2 El problema documental de la poesía. –3 Los *performances* de Denisse Español. –4 Las venas abiertas de Mayra Santos-Febres. –5 Antropófaga y feroz: Nancy Morejón. –6 Conclusión.

## 1 Introducción

A partir de los ensayos «Reality in the Age of Aesthetics», del curador, historiador y cineasta británico Mark Nash (2008), y «Notas sobre la poesía», del poeta e intelectual mexicano José Gorostiza (1955), este escrito compara lo poético con el arte visual, problematiza su explicitud, pero además afirma su apertura para leerse como 'documento'. Tales reflexiones se aplican a «los giros documentales» (Nash 2008) existentes en los niveles discursivos y literarios de *Las mujeres que soy* (2019), de la dominicana Denisse Español; *Abro mi sangre* (1998-2000), de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, y *Madrigal para un príncipe negro* (2020), de la cubana Nancy Morejón. A través de este análisis, demuestro cómo las autoras codifican el impacto de las expectativas sociales en la intimidad (Español), en la violencia que sume en su ciclo a una familia marcada por la intersección de raza y clase (Santos-Febres) y en el racismo epitomizado en el asesinato del afroestadounidense George Floyd (Morejón). Sostengo que las hablantes registran los efectos que sobre ellas y otros ejerce el mundo normativo y que la dimensión esquivada que -en lo poético- difumina, transporta o explota la literalidad del lenguaje intensifica su denuncia y le inyecta contundencia. Puesto que, en el caso del texto de Morejón, la relación del poemario con la realidad y la noticia resulta mucho más evidente, la antología de Español y -sobre todo- el libro de Santos-Febres despiertan en mí dos cuestionamientos: ¿Qué ocurre cuando el primer apalabramiento de la opresión y la violencia ocurre a través de la voz de la víctima tiempo después de acontecidos los sucesos y a través de un género literario cuyos vuelcos, torceduras e imágenes posibilitan expresar aquello que sería imposible contar crudamente? ¿Puede dicho intimismo poético leerse más allá de la confesión y erigirse en documento?

## 2 El problema documental de la poesía

Al relacionar la inmersión de los artistas en lo documental, Nash (2008) invoca la noción de «agencia artística», en la cual quien crea «crosses back and forth between the domains of reality and fiction. Rather than being faced with a choice, the artist solves the problem of this relationship through his or her activity of 'border crossing'». Parafraseando a Jacques Rancière, Nash (2008) recalca cuán difusos pueden ser los límites entre la realidad y la ficción. Plantea que lo documental intenta restablecer una relación con la realidad, pero la pregunta pertinente reside en el tipo de realidad social, política o personal que se propone (Nash 2008). Antes, la gran paradoja radicaba en que, aun cuando lo documental trataba aparentemente sobre realidades irrepresentables en la ficción, siempre involucraba

elementos ficcionales (Nash 2008). En la actualidad, «the most interesting work...occurs on the borderline between fiction, documentary, reality and fantasy» (Nash 2008).

Claudia Delgado Garaycochea (2020) define «poesía documental» como «el resultado de la investigación previa a la escritura poética» (25) e indica que, para crear este tipo de escritura, «el poeta-investigador deberá observar juicios, revisar historiales clínicos, leer expedientes, ver películas documentales o reportajes, entre otras cosas que despierten su atención creativa» (26). Se hace eco del poeta estadounidense Charles Olson para añadir «la energía» y la capacidad para transferirla: «los poemas toman acontecimientos de la realidad –social e histórica– y al alimentarse con la investigación, logran que quienes los lean, los sientan y (re)vivan» (26). Sin embargo, su declaración inicial, «La creación literaria nunca ha tenido un camino trazado con antelación. Los escritores deben descubrir, a través de sus propias experiencias, cuál rumbo seguir» (26), presume que la producción literaria adolece de falta de rigor investigativo. En cuanto a esto, argumento que su idea le arrebatara la dimensión intelectual al trabajo creativo para tornarlo en objeto de estudio y encumbrar al crítico sobre el artista y su obra. En otras palabras, lo ingrato de la escritura creativa yace en que, así como en la crítica la referencialidad presume el capital intelectual de su autor, el producto artístico suele subestimarse porque se erige sobre marcos teóricos y oculta su esqueleto investigativo para invitar a la pesquisa y el descubrimiento.

Una diferencia entre el arte documental criticado por Nash y la poesía estriba en que en las obras que él reseña pululan elementos ajenos a la palabra. Aunque en la literatura latinoamericana existen autores de la poesía documental, como Raúl Zurita, la propia Delgado Garaycochea (2023) reconoce que «la polifonía y los juegos de palabras» se imponen como «herramientas propias de la poesía documental» (1). Al discurrir sobre los medios reunidos por Zurita en *Purgatorio* (1979) –«un poemario con ejercicios lógicos, imágenes intervenidas, informes médicos, así como la presencia de personajes históricos y religiosos que cuestionan la realidad» (3)–, la crítica concluye que «más allá de escribir acerca de un determinado contexto histórico, es la propia experiencia de Zurita la que servirá como columna para la construcción poética» (5).

Ese hallazgo nos impele a argumentar que, en lo poético, la materia prima es la palabra y que dicho género reta toda convención lingüística. Puede denunciar o exhibirse como sociopolíticamente comprometida, pero hay silenciados de cuya opresión jamás se ha levantado prueba. Existen conocimientos plasmados para inferirse, y realizar una lectura ‘documental’ a una poesía que renuncia a la explicitud y se le resiste, tiene su valor.

En su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2000) ilustran lo anterior:

Para caracterizar mejor el discurso poético se habrá de recurrir a lo que hemos dicho en otras entradas [...]: la ambigüedad, la hiperconnotación del signo, la autorreflexividad, el isomorfismo entre el plano del contenido y el plano de la expresión, la correlación, el *coupling*, el paralelismo, la forma, el lenguaje 'secundario', la semantización textual, la transcodificación, las isotopías [...]. (326)

Ello lo constatan Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (2006) al indicar que «la poética<sup>1</sup> debe suministrar instrumentos para describir un texto literario: para distinguir los niveles de sentido, para identificar las unidades que lo constituyen, para describir las relaciones de que participan estas unidades» (99). Por ende, tales potenciales expresivos e interpretativos se alcanzan a través de giros o accidentes lingüísticos aportados, sobre todo, gracias a las técnicas y los recursos. Podría conceptuarse *la técnica* adjetivada (excelente, regular, deficiente) como la más o menos eficaz utilización de *los recursos*. Para fines de este análisis, *la administración de los materiales escriturales* abarca estos dos aspectos. Otra diferencia estriba en que las intervenciones técnicas engendran recursos y ciertos recursos detonan otros.<sup>2</sup> Basta referirnos a la alegoría de la máquina (la lengua), la mecánica (la técnica) y la operación (los recursos) para explicarlo.

*La técnica* remite a las alteraciones mecánicas que se efectúan a las palabras, la puntuación o la estructura (adiciones, sustracciones, rupturas, número [singular/plural], tiempos verbales o forma) y que modifican su función de comunicar sin ambages. *La técnica* se emparenta con «la pericia», «la habilidad» y «el ingenio» requeridos para «mecanear»<sup>3</sup> la máquina del lenguaje.<sup>4</sup> *Técnica* y *recurso* podrían implicar una relación de causa y efecto. Manipular una pieza

**1** Marchese y Forradellas (2000, 324-6), al igual que Ducrot y Todorov (2006, 98-103), se refieren a «la poética» como teoría de la literatura, interesada en caracterizar o definir géneros y obras.

**2** Por ejemplo, la iteración (repetición) puede crear aliteración, anáfora, conversión, complexión y polisíndeton.

**3** En Puerto Rico, los verbos «mecanear», «mecaniquear» pertenecen o se relacionan con «la mecánica».

**4** Formas como el soneto y el romance; configuraciones como los versos y las estrofas; licencias como la sístole, la diástole, la onomatopeya; la transposición de palabras y el hipérbaton; la supresión de la puntuación o de mayúsculas; la creación o ruptura de conceptos o relaciones, como el encabalgamiento, y la apertura o el cierre de espacios entre palabras, versos o estrofas ejemplifican rasgos técnicos porque interfieren en -realizan cambios (estructurales o grafemáticos) a- piezas esenciales del engranaje poético.

(detalle *técnico*) quizás desate ambigüedades que transformen la categoría de una palabra o su relación con otra(s), cuya consecuencia identificamos entonces como *recurso*. *Los recursos* aluden a efectos, imágenes o figuras retóricas que se consiguen trastocando la sintaxis o la semántica, casi siempre salvaguardando «la corrección» de términos y signos, pero resemantizándolos. Ser recursivo (aplicar *recursos*) implica disponer de elementos para resolver una necesidad (expresiva) o llevar a cabo una empresa (la obra). *Los recursos* resultan de la buena operación -manejo o conducción- de la maquinaria lingüística: los modos en que «normas» y «formas» se siguen o transgreden, pues la forma también es discursiva. Para ilustrarlo mejor, la metáfora, el símil, el apóstrofe, la anáfora, la conversión, la complexión, la sinestesia, el polisíndeton, la iteración, la sinécdoque y la metonimia se denominarían *recursos* ya que, sin intervenir la grafía, ubican palabras y signos estratégicamente para condensar significados y explotar posibilidades semánticas.

Esta discusión sobre técnicas y recursos, amparada bajo los planteamientos de Nash (2008), presenta a la poesía como un arte visual en cuyo cimiento yacen la intervención, manipulación o distribución intencional del código lingüístico, de los espacios y de su potencial expresivo. Uno de sus elementos compositivos lo abarca la estructura, la cual admite leerse sintácticamente (tomando la oración como centro) o según las cesuras o divisiones que enmarcan rupturas, ritmos, entonación o significados adicionales. El conocimiento de tales rasgos permite identificar «el desarrollo plástico» del género, al que alude Gorostiza (1955):

[E]l poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar. Tiene un plano interior, luminoso e incisivo, y tiene un fondo de escalonadas perspectivas en donde se esfuman los motivos accesorios. El desarrollo plástico resulta limitado en cuanto a que el poema debe confinarse al espacio que el autor le concede; y es finito, porque ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y acaba, de suerte que el autor mismo podría retocarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo. Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación.

Cuentas resumidas, este ensayo demuestra cómo Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón administran sus materiales escriturales para embellecer con técnicas y recursos la opresión, la misoginia, la violencia, el racismo y el dolor contenidos y silenciados. No estamos ante seres que escudriñan la historia para documentarla, sino ante dobles agentes que cruzan de un lado a otro entre el arte y la sociedad (Nash 2008) y esgrimen la estética para acusar a un sistema imponente y aplastante. Después de todo, «the most interesting

work...occurs on the borderline between fiction, documentary, reality and fantasy» (Nash 2008).

### 3 Los performances de Denisse Español

Ramón Saba (2018) informa que Denisse Español (1975) es escritora y arquitecta. Su catálogo autoral incluye: *Mañana es ningún día* (2013), *Una casa en la palma de tu mano* (2016), *Cartemas* (2018) y *Sinfonía de sal* (2019). Mantuvo la columna semanal «Animal Cotidiano» del periódico digital *Acento* y estuvo a cargo de la sección de cuento corto «Ficción sin Ciencia» de la revista *¿Dónde?* Ha publicado ensayos críticos y literarios en diarios y revistas dominicanos e internacionales. Recibió Mención de Honor en la categoría de Cuento en el certamen de Casa de Teatro (2014) y el Premio Guajana de Poesía (Puerto Rico, 2015).

La selección reunida en *Las mujeres que soy* (2019) compendia selecciones de los poemarios citados. En ella, Español codifica el impacto que las expectativas sociales estampan sobre su condición de mujer. Lauristely Peña Solano y Michelle Ricardo, editoras de Anticanon, interpretan que, en dicho poemario –organizado retrospectivamente de 2019 a 2014–, «podemos recorrer desde su presente hasta su génesis, esa necesidad y búsqueda identitaria», pues la escritora «perfila sus roles y posiciones desde el cuerpo que le ha tocado» (Español 2019).

La filóloga Paula Fernández Hernández (2021) sostiene que «Denisse Español apela...al sentido utilitario del cuerpo femenino y a la disección epistémica que contribuyó a considerarlo al servicio de unas ciertas demandas de consumo que difuminan su sacralidad» (71-2). Dicho carácter fragmentario de la persona en función de los requerimientos sistémicos nos remite al *performance* acuñado por Judith Butler (2012):

[L]a performatividad no es un «acto» singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. (Butler 34)

Más específicamente vinculada a la performatividad de género, aclara:

[P]uesto que las normas heterosexuales de género producen ideales que no pueden alcanzarse plenamente, podría decirse que la heterosexualidad opera a través de la producción regulada de versiones hiperbólicas del «hombre» y la «mujer» [...] actuaciones

impuestas que ninguno de nosotros ha elegido, pero que todos estamos obligados a negociar. (Butler 333)

Desde el título (*Las mujeres que soy*), Español presenta personajes y actuaciones derivados de demandas socioculturales, entre las que destacan el sacrificio, el objeto sexual, la angustia amorosa, la maternidad, el desconcierto al confrontarse, el desahogo a escondidas y la inmensidad de ser sí misma.

Español devuelve *performance* a su significado original, una «expresión lingüística que se disfraza» (Austin 2004, 49) en el quehacer poético. Para John Austin (2004), en lo performativo, «expresar la oración...no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así [...]: es hacerlo» (50). Aunque la definición estricta de 'performatividad' no aplica literalmente al género poético –a excepción de aquellas instancias en que el lenguaje ejecuta su declaración–, este constituye en esencia un acto performático: la poesía se construye mientras se fabrica el poema; cuando el poema se articula, la poesía urde representaciones de sí. Por ende, como *performance*, este género «realiza acciones' [...] expuestas a toda la gama de deficiencias a que están expuestas las acciones en general» (Austin 2012, 66). O sea, la poesía «perfecta» constituye un ideal que se materializa en el curso de la propia pieza, o poema a poema a través del libro en sí, de la poética completa de cada autor(a/e) y, por extensión, del acopio poético de la humanidad, puesto que tal perfección se alcanza gradualmente en la medida en que se fabrica y muta.

Español inaugura *Las mujeres que soy* con una sinécdoque implícita en el verbo: (Yo, mujer) *soy* [singular] *mujeres* [énfasis añadido]. La escritora encapsula el plural en el singular y destapa su amalgama performativa. En el poemario convergen ambos géneros: el asignado, como problema, y el literario, como denuncia. Dos de los tres epígrafes lo ejemplifican: *Los árboles mueren de pie*, título de la obra teatral de Alejandro Casona, el cual no solo remite al tropo de la persona-árbol, sino que vaticina su destino, y «Mi cuerpo, lugar irremediable», extraído de una conferencia de Michel Foucault, que signa la corporeidad como condena. Siendo retrospectiva la antología de Español, el orden de estas citas revela su cuerpo como espacio intervenido, así como la cosificación, los roles adjudicados y la sumisión que la aniquilan.

El sacrificio lo patentan los poemas «Caminos impalpables» (4-5) y «Vida en círculos» (25). En el primero, la hablante aparece estática, de pies clavados y mirada nublada, víctima del deseo y la realidad. Un camino nuevo aparece y la impulsa a andar, ante lo cual reconoce que, cuando los ojos atisban el futuro, se imposibilita la permanencia. Paradójicamente, sus pies arraigados la hacen cuestionarse la viabilidad de escapar, ante lo cual florece, como si ello compensara

su ansiada libertad. En el segundo, la asimilación de la rutina y la conformidad le han destrozado el corazón a una voz lírica frágil e infructuosa y a los deseos que la sedán («me veo buscando | en un clóset imaginario la cinta adhesiva | para armar de nuevo el corazón | roto tantas veces», 25). Luego de la función dual de *armar* el corazón (ensamblarlo o darle armas), el 'mañana' se pronuncia con hastío al final, desaparecidas la variación y la novedad.

El objeto sexual no alude a la estereotipada mujer fatal, sino a «la evocación simbólica [que] se injerta en la significación directa y que ciertos usos del lenguaje, como el de la poesía, la cultivan más que otros» (Todorov 1981, 9). En «*Striptease*» (7-8) se desnuda a la hablante: se le retira la silla; se le apagan la computadora y la luz; se la despoja de la visión -o de las visiones atribuidas a los poetas-; del corazón, cuna de los sentimientos; se le enjugan las lágrimas y se erradican sus pasos. Al patear el lápiz, la poeta resiente y desprecia su sitial privilegiado para tornarse intersticial: «salgo por las grietas» (7). A esto le sucede una reformación diaria similar a la descrita en «Vida en círculos», sin escapar jamás a la imagen ancestral que se reconstruye en el espejo por más que disección su caparazón (8). En palabras de Fernández Hernández (2021),

[l]a analogía del espectáculo de desnudo con la acción cotidiana del yo lírico obliga a la desposesión de su cuerpo y a la separación de sus dimensiones espirituales y materiales. De entre estas, conserva únicamente aquellas que sirven al rito espectacular del día a día. (71)

«Aura personal» (16), además de la lectura alusiva a la mujer que desde la cama contempla el amanecer y su entrada al día, sustenta la interpretación de quien, por la mañana, es sorprendida por el hombre que la invade, cuyo tacto le eriza los vellos («se eleva un sol desde mi ombligo | los murciélagos de mi cuerpo | se extienden en silencio [...] la borrosa aparición de una silueta | al borde de la cama», 16). El encuentro se consuma, aderezado de expresiones que hieren o fecundan [«los colibríes (que son palabras) | pican mis oídos»], y el sol real -metáfora del imperante mundo masculino- la hala hacia el exterior, contra el cual ventilará la represión contenida (16).

El epígrafe de la poeta costarricense Paola Valverde Alier asegura que la angustia amorosa acontece porque, cuando «[l]a mujer enamorada baja la guardia | deja al descubierto una enorme pared» (17). De modo contradictorio, luego de afirmar la inexistencia e inutilidad del amor, su absurdidad e incurrir en la ablación de sus ojos, la hablante expone su pared y le apunta la entrada a la fatalidad. Doris Melo (2017) interpreta que la contradicción expuesta revela la intimidad como «espacio donde se debate todo lo que afecta la vida

personal en su conjunto, un lugar al que solo tiene acceso el yo y, por supuesto, la persona amada».

La maternidad ocupa un renglón nuclear en *Las mujeres que soy*, referida en «Ropas prescritas» (9-10), «Frutos del exilio» (11), «Madres» (12-13) y «Perder» (23-24). En el primero, la hablante se desangra hasta contemplar esa «piel diminuta | mínimo abrigo | empeñado en soltarse de los poros» y se observa nuevamente sola, inmersa en la domesticidad, vistiendo la femineidad escrita de antemano (prescrita) (9). Después, lamenta el modo en que satisface las exigencias sociales y anhela una vida alterna. El segundo asocia «matriz» con golpe, magulladura o herida. El tercero conecta a la hablante con su abolengo femenino y con la maternidad como maldición de la cual escapar. «El peso de mi género es una mordaza» (13), argumenta, y asume sus pechos como desgracia. El último equipara la muerte del alma a la del hijo y concluye que, solo perdiendo, se aprende a perder (23-24).

A través de «Fuera del lugar irremediable» (14), una conciencia despierta desconcertada al descubrirse en esta realidad, lo cual nos retrotrae a «Frutos del exilio», el cual afirma que «la palabra matriz lacera mis oídos» (11), y a la película *The Matrix*, enmarcada en el despertar del ser nuevo (Neo). Aquí no solo surge la matriz como útero, sino como programadora de la performatividad social. La hablante ignora su identidad, inquiere, intenta comunicarse con su cuerpo contenedor hasta acabar espiritualmente igual y lingüísticamente distinta a como empezó. La confusión inicial permanece, pero –al principio– se articula en forma declarativa («No sé quién soy») y –al final– interrogativa («¿Dónde se esconde la mujer | que respondía por mi nombre?»).

Del desahogo a escondidas dan cuenta «Caminos impalpables» (4-5), «Elástica» (15) y «Aurora personal» (16). El primero lo exhibe en «Llenas de tierra | las cavidades | floreces | hasta en las raíces» (5). Además de evocar el cadáver de la mujer alimentando la tierra, insinúa la capacidad de la poeta de transformar el sucio (tierra, experiencia) en belleza (flor, poesía). El segundo lo comunica en «La soledad se ha comido mi boca, | la penumbra | continúa en su labor» (15). A la noche sostenida, a las estrellas en silencio, a los muros reticentes a la mano, a la rutina colapsada, a las ansias reprimidas, los corona el rostro «desbocado» de la paradójicamente denominada «voz lírica» carcomida por las sombras. Por fin, «Aurora personal» promete realizar el acto de expresarse: «la ventana me espera | para ser azotada | con mi grito» (16), aunque ventilar la rabia se vuelque en su contra, azotándola.

La hablante también se enorgullece, se asombra o se sorprende ante la inmensidad de sí, como comprueban «Tengo una mujer en mi canasta» (19-20) y «Vida en círculos» (26). El orgullo y el asombro se evidencian en el primero al tratarse de una mujer que carga a otra transmutada en pétalos, pez, risa, voz que rebasa el sufrimiento y

«quiebra el mundo» (19) hasta redoblar y «arrulla[r] el cosmos con su vientre» (20). El título («Tengo una mujer en mi canasta») invierte los valores presentados en *Las mujeres que soy*. En este, «soy» implica un singular aglutinante de «las mujeres». En el primero, la «mujer en mi canasta» se multiplica desde lo mínimo (pétalos) hasta gestar el universo. «Vida en círculos» se planta en el terreno opuesto con el verso «Y nos atrevemos a decir mañana», en el que «mañana» representa un sustantivo expresado como metalenguaje: *Nos atrevemos a decir «mañana»* (como si fuese un día diferente). «Atreverse» revela la mínima sorpresa cotidiana que fractura ante la voz poética su tan predecible y anestesiado mundo.

Algunas técnicas y recursos advertidos en la escritura de Español (2019) son: anáfora («cómo se compone la vida | cómo se formó el destino», 4), anfibología («me hallo sola de nuevo», 9), apóstrofe («Amor, | esto es un negocio», 21), elipsis («dopado de ansias...», 25), enumeración («Trabajar, gritar, dormir, | volver», 25), gradación («descamo los ojos, | blanqueo las palabras | obligo al silencio», 9), metáfora («El peso de mi género es una mordaza», 13), personificación («La soledad se ha comido mi boca», 15) y pregunta retórica («¿Quién me ocupa? | ¿Quién muerde mis uñas? | ¿Quién llora en las cavernas?», 14).

*Las mujeres que soy* destapa el *performance* social que se adjudica a las mujeres y al cual se las somete, así como el resentimiento, el dolor y la inconformidad con respecto a tal imposición. Este poemario codifica el impacto que las expectativas sociales ejercen sobre la intimidad de la mujer y de su extrapolación hacia otras esferas. Como un cuadro, en la medida en que -a través de forma (estructura) y fondo (contenido)- los poemas trascienden lo testimonial para documentar las experiencias, la poesía realiza su *performance*. Así, la esquiva dimensión poética difumina, transporta o explota el nivel literal del lenguaje para añadir a su denuncia una contundente estética.

#### 4 Las venas abiertas de Mayra Santos-Febres

Mayra Santos-Febres (1966) ha fungido como profesora en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Recibió los premios de cuento Letras de Oro y Juan Rulfo, así como la beca John Simon Guggenheim (2017) y la residencia del Centro Rockefeller Bellagio (2018). Su novela *Nuestra Señora de la Noche* resultó finalista del Premio Primavera (2006) y *La amante de Gardel* obtuvo el Premio Nacional de Literatura otorgado por la L'Académie de Pharmacie en París (2019).

La edición de *Abro mi sangre* que comentamos se desprende de la antología *Poesía casi completa* (2021), que -en palabras de José Quiroga- contiene «la historia de la poesía como género»

(contracubierta) en el sentido de la ilación –en este caso, sanguínea– que delata los versos de Santos-Febres, de su obra en ella, como vasos comunicantes:

[N]o son papeles sueltos los que salen ahora [...], sino libros completos, porque ella se confiesa a sí misma como poeta que escribe secuencias de poemas [...] textos que se escriben ya pensando en el otro, en el próximo, el que lo complete, que a fin de cuentas nunca lo completa, hasta trazar un camino que lleva hacia la clausura imperfecta, la que tiene todo libro de poesía. (Quiroga en Santos-Febres 2021)

Yolanda Arroyo Pizarro (2013) reseña la edición publicada por Indómita Editores: «[D]esde una perspectiva genealógica de la conspiración accidentada, o de la complicidad casual, [Santos-Febres] maneja el intento del ser humano [de] explicar su linaje» (Arroyo 2013). Detalla que la poeta acopia a «los hombres que han intercambiado partículas elementales con [su] carga genética [...] y que se resisten a dejarla en paz» (Arroyo 2013). *Abro mi sangre* documenta vulneraciones realizadas por los hombres de su familia: el tío Rafael, su hijo Machito, el tío Radamés, Rubén, su hijo Rubencito, el padre, el abuelo y el hermano de la voz lírica, cuyos nombres desfilan acabándose el libro.

El título presagia cómo una vida sin evidencia del acontecer que narra puede leerse como «documental». Cuando, refiriéndose a Zurita, Delgado Garaycochea (2023) afirma que experimentar el dolor y la injusticia permitió que el poeta viviera «no con memorias de pasado, sino con un evento que continúa en el presente y es actual en todo aspecto» (2), en realidad define el trauma psicológico. Por ende, Santos-Febres accede a su memoria archivística, evoca recuerdos, documenta experiencias cuyos nombres y verbos antes ignoraba, y cuyas fluctuaciones espaciotemporales su noción del tiempo no alcanzaba a medir, en aras de ejecutar su justicia poética.

Aunque en este poemario la cronología supedita el recuerdo a la estética, los últimos tres poemas desbloquean la mente: [i] nombran a la voz lírica y le hablan como a la autora (211), [ii] fichan a los victimarios (212) y [iii] reconocen la costumbre que nos adormece y automatiza (213). Las instrucciones (211) indican: «(no lo pares, Mayra | déjalo que corra)», instando a la poeta a no intervenir ante el destino de un hombre de su familia, llamado por el silencio, el olor y las armas. El rol de observadora sugiere su conciencia de haber nacido para «apuntar» (205) los sucesos. Así, el *corpus* real deviene en *corpus* escritural que viaja por el torrente sanguíneo como símbolo dual de vida y muerte. Hilando fino, los versos citados camuflan el juego entre «parar» y «parir», como si –en determinado presente– se

le dijera «[A este] no lo pares [das a luz | detengas],<sup>5</sup> déjalo que corra [en la sangre]». Ello lo sustenta la próxima pieza (212), en que la sucesión de letras y espacios gradualmente colma la página para –a través del «mi»– conectar a la voz al aboengo de seres a quienes le cuesta querer. El tercero de estos poemas –último del libro– refleja el relámpago de lucidez en que la voz lírica se percata de los hábitos que la aprisionan, nombra la naturaleza violenta de sus parientes masculinos, aborrece su legado y amenaza con extirpar su estirpe: «asesinar | aquello que se cuece lentamente entre las piernas» (213). Al presumir «que también esa sangre será asesina» (213), podría aludir, en primer lugar, a arruinar el linaje por medio del aborto o, en segundo término, a mutilarse la vagina que menstrua para truncar la fertilidad. Esta parte resuena con el verso de Español (2019): «La palabra matriz lacera mis oídos» (11).

Esclarecido el enigma sobre los protagonistas ocultos tras las declaraciones de la voz lírica, se aprecia mejor el panorama. *Abro mi sangre* sella, con metonimia biológica, la relación familiar. La alegoría evoluciona a «membranas» (199, 203-4, 207) hasta (des)dibujar a los «miembros» de un «tejido» social, asunto que viabiliza la simbiosis entre *cuero* y *corpus* antes señalada. La hablante se reconoce como persona sexuada y racializada. En cuanto a lo primero, vincula su sexo al mar y la putrefacción (197-98), a la isla y al destino (197). La raza se revela a través de «mi tío rafaél apuñalado | era tan negro como él» (208). Sus condiciones de mujer negra –interseccionalidad sexual y racial– transcurren dentro de una clase desventajada.<sup>6</sup>

Un recurso literario que destella en este texto radica en la performatividad: instancias en que el lenguaje hace lo que dice:

¿a qué sabría esa membrana desprendida

la membrana desprendida  
de mi estirpe? (199)

La membrana que se desprende al cortar la primera expresión encabeza la siguiente. Asimismo, «abro el circuito» (206) precede a un vacío que «abre» el ciclo acaecido sobre las mujeres de una familia, destinadas a socorrer a sus hermanos. En «si la palabra es una membrana | esta acaba de romperse» (207), el final del verso y la ruptura entre estrofas quiebran el mensaje: «rompen» la grafía

<sup>5</sup> Menciono «hilar fino» porque la ambigüedad de «parar» requeriría pensar en el indicativo de «parir» y en el subjuntivo de «detener».

<sup>6</sup> Dado que Santos-Febres nace en 1966, considero *Drops of Inclusivity: Racial Formations and Meanings in Puerto Rican Society, 1898-1965* de Milagros Denis-Rosario (2022), como fuente idónea para comprender las dinámicas raciales imperantes en el Puerto Rico en que se crían el padre, los tíos y abuelos de la hablante lírica.

como membrana comunicativa. Algo similar pasa con «aquí se pierde un cuerpo potencial» (207), en que el vacío abierto al terminar la línea, y la consecutiva separación de estrofas, recrean el espacio correspondiente a la pérdida. Tanto la culminación del verso «podría sacar el dedo de este boquete» (208) y la separación que -como herida o hendidura- lo apartan de la próxima estrofa representan el «boquete» del cual se extrae el dedo. Tal idea se escinde más abajo para magnificar el efecto, puesto que el vacío representa categorías gramaticales diferentes:

si saco el dedo  
de este boquete [...]. (208)

Aquí, el primer espacio ilustra la oquedad remanente al «sacar» mientras que el segundo muestra el «boquete» enfatizado por la elipsis sugerida por los puntos suspensivos. Si pensamos en la intención de insertarse el dedo en el sexo expuesta en «¿si anduviese desnuda» (199), el «boquete» también simbolizaría la vulva.

En aras de asediar cómo Santos-Febres administra sus materiales de escritura, despuntan la puntuación minimalista y la carencia de mayúsculas: materialización de una hablante lírica reducida, frágil y vulnerable ante ese mundo revisitado y nombrado desde la adultez. Una vez captado el patrón de escritura, resalta el poema «otras tintas» por ser la única pieza con dos finales:

los dedos resbalan.  
tentáculos salen. (201)

El paralelismo confirma la relación metafórica entre «dedos» y «tentáculos». También dialoga con otra pieza vinculada al acto de escribir, la cual transmuta la mano en pulpo y los dedos, en tentáculos. La tinta -sangre- negra esparcida a través de las páginas posibilita su convergencia. «¿[Q]ué se hace | cuando una desciende de una larga estirpe de asesinos?» (205) desenfunda el tropo del lápiz como arma para ponerlo en manos de la voz lírica: «acaso una apunta y condena» (en vez de «dispara»). Así, se confiesa heredera directa de su linaje, tan asesina como los demás, aunque amparada bajo la impunidad que le otorga la poesía.

En aras de proveer ejemplos distintos a los presentados para el poemario de Español (2019), algunos de los advertidos en *Abro mi sangre* son: alegoría (la sangre como genealogía y destino a través del libro entero), supresión de mayúsculas y puntuación (recurso prevalente durante todo el escrito), hipérbaton («una tristeza vieja | la luz», 213), parlamento («'me abro la sangre' -susurra», 202) y voz parentética («allá adentro | busco a mi hermano. | no puedo dejar de preguntarme | a qué le olerán sus manos | cada noche») (208).

*Abro mi sangre* habita en el punto más denso del *performance*: la hablante es escritora-hermana-hija-sobrinita-nieta de hombres reproductores de una violencia, como ellos, irremediable. La orfebrería de lenguaje camufla la incertidumbre, el tedio, los temores y el terror de una mujer en pugna férrea contra el determinismo. Valiéndose de una forma estándar, la autora puebla las páginas con técnicas y recursos a través de los cuales la poesía se concreta en el poema. La elusiva dimensión poética dota de liquidez o plasticidad al lenguaje literal, elaborando, como en un cuadro, esta obra sangrienta o ensangrentada.

## 5 Antropófaga y feroz: Nancy Morejón

Nancy Morejón ha sido periodista, traductora, ensayista, poeta y gestora cultural. Ha ocupado cargos institucionales como editora de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y asesora de Casa de las Américas (Cordones-Cook 2020, 165; Zapata-Calle 2024, 10). Desde 1962, ha publicado más de cuarenta poemarios; diez volúmenes ensayísticos sobre cultura, artes y letras caribeñas, y variedad de artículos (Cordones-Cook 2020, 165). Su obra ha sido traducida a más de catorce idiomas; antologada también al inglés, francés y alemán, y galardonada con el Premio Nacional de Literatura en Cuba (2001), el Premio de Poesía Contemporánea (New York University, 2004) y el doctorado *honoris causa*, conferido por la Universidad Cergy-Pontoise de París (2009) (Cordones-Cook 2020, 165). Aun cuando su escritura «abarca una amplia gama temática que se nutre del inmemorial capítulo de la esclavitud y el látigo», a la vez revela su compromiso sociopolítico (Cordones-Cook 2020, 165). Por un lado, «la africanía constituye una piedra angular en su obra» (Cordones-Cook 2020, 165); por el otro, «el desarrollo intelectual de la mujer negra es la razón de [ella]» (Zapata-Calle 2024, 9-10).

*Madrigal para un príncipe negro* consiste en la reacción estética de Morejón a la muerte de George Floyd -afroestadounidense a quien el policía Derek Chauvin asesina por asfixia en Mineápolis, Minesota, el 25 de mayo de 2020-<sup>7</sup> y a la reacción global detonada gracias a las redes sociales (Cordones-Cook 2020, 164; Solomianski 2022, 178; Zapata-Calle 2024, 98). La autora entrega doce poemas precedidos de una nota al lector. Invito a leerlos como documento porque «sus composiciones están basadas en un evento real verificable [...],

<sup>7</sup> Vídeo disponible en: «RAW: Released George Floyd body cam footage from former officers Thomas Lane and J. Alexander Kueng» (Kare 11, 10 de agosto de 2020): <https://youtu.be/NjKjaCvXdf4?s=i=WuaE8rwBR-ysHI7K>.

[aunque] las voces poéticas se conectan con otras víctimas del racismo de diversas opresiones sociales y policiales en otros espacios y tiempos» (Zapata-Calle 2024, 107). Morejón poetiza una historia valiéndose de la historia para activar y fijar la memoria histórica de generaciones (Zapata-Calle 2024, 110).

La antropofagia y la ferocidad<sup>8</sup> estampadas en el subtítulo de esta sección responden a dos recursos distintivos del texto, mutuamente vinculados: la intertextualidad y la fusión entre autora y personaje. Ana Zapata-Calle (2024, 100-30) recalca la comunicación intertextual de Morejón con Gwendolyn Brooks en «*Somebody*» (21); Bob Dylan en «Balada de Emmett Till»<sup>9</sup> (17); Marcel Camus y Vinícius de Moraes en «Orfeo negro» (16); Shakespeare en «Un príncipe negro para George Floyd» (20); Rubén Darío, Shakespeare y Aimé Césaire en «Danza del viento» (15) y Federico García Lorca en «George Floyd defiende su horizonte» (19) y «Parábola» (22-23), los cuales evidencian cómo la escritora regurgita a aquellos de quienes se ha alimentado. En cuanto a la ferocidad, se advierte en su propia expresión: «Escribí estos poemas en un raptó de dolor y desesperación» (7). Inserta en dicha turbulencia emocional, Morejón se fusiona con Floyd o intercambia papeles, al punto en que él aparece como poeta (21) y animalizado (15).

La música resulta crucial para este libro cuyo primer concepto es «madrigal», término que, además de definir al «poema breve, generalmente de tema amoroso», nombra a un tipo de composición musical para voces mixtas, sin acompañamiento, sobre un texto generalmente lírico (DRAE 2024). Por otra parte, Cordones-Cook (2020) señala que, en Cuba, a ciertas rosas se les denomina «príncipe negro»<sup>10</sup> (164). Por ende, *Madrigal para un príncipe negro*<sup>11</sup> concatena una canción dedicada a una flor y una flor nos entrega a George Floyd. Por eso, también hay un *blues* (11), una balada (17), y el viento danza (15).

Un recurso frecuente en la música clásica yace en lo denominado «tema y variaciones». Morejón expresa ideas que paulatinamente modifica gracias a la técnica de alterar letras, palabras o puntuación.

**8** Inspirado en un comentario de Zapata-Calle (2024): «Al canibal se le describió en tiempos de la conquista europea como un ser feroz y antropófago» (117).

**9** Conuerdo con Solomianski (2022, 187) con respecto a que, en «Balada de Emmett Till», Morejón interesa establecer la intertextualidad con Bob Dylan (1962). Sin embargo, las dos versiones de Scatman Crothers («The Death of Emmett Till», 1955) y la de Red River Dave («The Ballad of Emmett Till», 1956) le preceden a la de Dylan, y también podrían considerarse como potenciales influencias.

**10** Solomianski (2022) elabora otras relaciones de «príncipe» con «principal», «principiar» y «principio» (184).

**11** Para Solomianski (2022), «[e]l título...resulta autorreferencial y meta-poético en tanto que la autora ha escrito con anterioridad los poemas 'Madrigal para cimarrones' (dedicado a Miguel Barnet) y 'Negro'» (184).

Ello se corrobora en [énfasis añadido]: «El cuerpo de George Floyd es el cauce del río [...] El cuerpo de George Floyd es el cauce del río [...] El cuerpo de George Floyd es *este* río» (13); «Orfeo negro *dormido* [...] Orfeo negro *despierto*» (16); «En su palacio de cristal nace un río [...] En su palacio de cristal *hay* un río [...] En su palacio de cristal: un río» (17-18); «Ángel o diablo, George Floyd | tenía derecho a contemplar los astros [...] Ángel o diablo, George Floyd | tenía derecho *a tener una vida* | a contemplar los astros» (19). En el último poema –semejante a un gran epitafio y en el cual, excepto un punto, nada cambia–, agotado el recurso, termina el libro: «Aquí yace George Floyd [...] Aquí yace George Floyd. [...] Aquí yace George Floyd.» (22-23).

Además de la relación histórica, la intertextualidad y el carácter musical, en este poemario relucen recursos como la enumeración paradójica, la antonimia, las alegorías y el paralelismo especificados por Alejandro Solomianski (2022, 184-7), así como la diversidad de voces poéticas, el anacronismo y «la polisémica metáfora del agua» señalados por Zapata-Calle (2024, 99, 109, 111-12). Resalta también la mención de «nafta» en «Blues para George Floyd» (11) y que Zapata-Calle (2024, 133) conecta con NAFTA (*The North American Free Trade Agreement*). Aun así,

Vamos alzando tu cuerpo ya invencible,  
hecho de bronce y nafta y aire frío. (12)

podiera referirse a la «fracción ligera de petróleo natural obtenida en la destilación de la gasolina como una parte de esta» (DRAE 2024), empleada en la fabricación de barnices y revestimientos. Así se apreciaría la imagen de la multitud levantando a George Floyd «monumentalmente» (como monumento).

El asesinato de Floyd produce «el quiebre descomunal de las narrativas de la ‘historia oficial’» (Solomianski 2022, 177). Morejón lo conecta «al racismo legal y transgeneracional que han sufrido los afroestadounidenses desde la esclavitud» (Zapata-Calle 2024, 108). En «Sueño del verdugo» (10), a través del anacronismo, la poeta funde a Derek Chauvin con el abuelo de Jim Crow para articular diáfaramente que el racismo siempre ha estado en el mismo lugar, aunque cambiando de rostro. Expone a «la figura supuestamente protectora de la policía...en su autenticidad de caníbal despiadado y voraz» (Solomianski 2022, 185). En resumen,

el poemario de Nancy Morejón se manifiesta como reivindicación de una contra-historia, de un contra-discurso que se fundamenta en una multiplicidad de legados culturales [...] *Madrigal para un príncipe negro* (2020) presenta un aspecto firmemente internacionalista (e igualitario) pero, a la vez, se configura desde

una tradición intelectual artística cubana, revolucionaria y popular. (Solomianski 2022, 181)

Solomianski (2022) halaga de este poemario la «multiplicidad discursiva (periodística, pictórica, histórica, testimonial, criminalista, política -y otras-) que [...] reafirma el enfrentamiento enérgico entre el mensaje imperialista icónico de la criminalidad policial y la esmerada belleza y profundidad política de la poesía revolucionaria cubana» (188). Tales instancias convocan a leerlo como registro histórico, máxime al tratarse de un texto terminado a dos meses del evento: del 25 de mayo al 28 de julio de 2020 (7-8). Lamentablemente, la denuncia de Morejón ante el asesinato de Floyd queda opacada tres años después, cuando activistas cubanos la confrontan en Francia por apoyar «las violaciones de derechos humanos» y «la represión contra manifestantes pacíficos en Cuba», lo cual le cuesta la presidencia honorífica del Mercado de Poesía de París (*ADN Cuba*, 2023; *Diario de Cuba*, 2023).

En cuanto a tangencias perceptibles con respecto a los poemarios de Español (2019) y Santos-Febres (1998-2000), «el vientre sagrado de una madre | en un alumbramiento sideral» del poema «Letal» (9) se asemeja a «arrullando el cosmos con su vientre», de «Tengo una mujer en mi canasta» (Español 2019, 19-20). En el caso de Santos-Febres (1998-2000), en su poesía, una escritora derrama su 'tinta', abre su sangre, como realización de la mujer negra intelectualmente desarrollada: razón central del trabajo de Morejón (Zapata-Calle 2024, 9-10).

Aunque no constituya el centro de esta investigación, provoco una breve discusión relativa a las masculinidades, amén de sus diversas manifestaciones, desde las sugeridas por Denise Español hasta la detallada por Mayra Santos-Febres y las expuestas por Nancy Morejón. En *Las mujeres que soy*, el patriarcado permea a través de toda la atmósfera que circunda a la hablante de Español, quien yace plantada, inamovible o preguntándose quién es, mientras reconoce su piel como el vestido de ocasión que lleva según los días y circunstancias correspondientes, tal como acostumbraron a hacer sus antecesoras. En *Abro mi sangre*, las intersecciones de raza, clase y género magnifican tanto el radio de acción como la contundencia con que operan los hombres de su familia. Así lo sostiene Marilyn Rivera (2018) cuando, al referirse a la narrativa de Santos-Febres, indica que «[s]us personajes se manejan en un microcosmos donde impera la masculinidad hegemónica» (171). Luego, enfatiza que, en tal entorno, «[l]a mujer es vista como inferior al hombre y el comportamiento asignado a una no puede aspirarse en el otro», aunque -por otro lado- «el cuerpo del hombre negro se ha sexualizado y erotizado, pero también se ha equiparado con lo grotesco y animalizado» (Rivera 173-4). Por otra parte, aunque se refiere al poemario *Huracanada*

de Santos-Febres, Juan Pablo Rivera (2021) lo compara con *Abro mi sangre* para afirmar que «la incorporación del padre demuestra que el machismo no solo lastima a las mujeres, sino a los hombres, pues limita las capacidades expresivas que lograrían hacer de ellos un ser humano más completo» (57). Tal idea puede transferirse a las restantes figuras masculinas de la familia. Finalmente, en *Madrigal para un príncipe negro*, Morejón erige su poética sobre un choque acontecido entre dobles interseccionalidades: el hombre blanco representante de la ley y el orden institucionales oprime y asesina por asfixia al hombre negro pobre, quien solo imploraba que lo dejara respirar.

## 6 Conclusión

Aun cuando varios escritores han acogido la poesía documental según la definición de Delgado Garaycochea (2020) y los parámetros de Nash (2008) en torno a dicho tipo de arte, lo poético suele resistirse a las convenciones lingüísticas y del documento. Añádase que, nutrido por lo testimonial, lo poético torna cada pieza artística en evidencia de lo acontecido, incluso décadas después de ocurridos los sucesos. Al insuflársele los saberes correspondientes, su producto excede la confesión y el testimonio para registrar y denunciar, a través de técnicas y recursos, vivencias demoledoras.

Este ensayo realiza lecturas de índole documental a poesía que no satisfaría los criterios definitorios de tal clase de escritura, pero el llamado a leer para inferir el conocimiento de estas autoras desmitifica la percepción de que la escritura creativa carece de investigación. Al respecto, podría argüirse que las técnicas y los recursos que dotan de estética a la literatura, a la vez dificultan puntualizar la realidad oculta en ella y, por tanto, adjudicarle la credibilidad y el valor que amerita cuando devela estratos documentales. Contemplar el poema como un cuadro –a lo que nos convoca Gorostiza (1955) (apreciando los detalles de su composición)– propiciará que apreciemos a Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón como intelectuales, como artistas profundamente reflexivas y como orfebres de la palabra. Ubicadas entre lo real y lo ficticio, las tres plantean realidades personales, sociales, políticas, y cruzan fronteras para enarbolar así los trabajos más desafiantes.

## Bibliografía

- ADN Cuba. (2023). «Tras críticas[.] la intelectual oficialista cubana Nancy Morejón no presidirá el Mercado de la Poesía de París», 30 de mayo. <https://adncuba.com/en/cultura/tras-criticas-la-intelectual-oficialista-cubana-nancy-morejon-no-presidira-el-mercado-de-la>.
- Arroyo Pizarro, Y. (2013). «*Abro mi sangre* de Mayra Santos-Febres». *Boreales*. <https://narrativadeyolanda.blogspot.com/2013/06/abro-mi-sangre-de-mayra-santos-febres.html>.
- Austin, J. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- Cordones-Cook, J. (2020). «*Madrigal para un príncipe negro/Madrigal for a Black Prince*, de Nancy Morejón (2020)». *Afro-Hispanic Review* 39(1), 164-81.
- Delgado Garaycochea, C.P. (2023). «Entre el desierto y el cielo: “Purgatorio” de Raúl Zurita como un antecedente de la poesía documental en Latinoamérica». *Sapienza* 4, 1-6.
- Delgado Garaycochea, C.P. (2020). «Investigación y literatura: el camino de la poesía documental». *Interciencia* 10(1), 25-8.
- Diario de Cuba* (2023). «Nancy Morejón huye de activistas cubanos que la cuestionan en Francia», 19 de junio. [https://diariodecuba.com/cultura/1687169907\\_47933.html](https://diariodecuba.com/cultura/1687169907_47933.html).
- Ducrot, O.; Todorov, T. (2006). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Dylan, B. (1962). «The Death of Emmett Till». *The Witmark Demos: 1962-1964*. The Bootleg Series. Vol. 9. Washington, D.C.: Columbia.
- Español, D. (2019). *Las mujeres que soy: antología personal*. Santo Domingo: Anticanon.
- Fernández Hernández, P. (2021). «“Desde el extremo opuesto del telescopio”: una mirada a las poetisas dominicanas recientes». *Candela Review*, 66-85. [https://www.candelareview.com/\\_files/ugd/e3e0e7\\_2cabf3ed36524e3b81364146e7f2fd76.pdf](https://www.candelareview.com/_files/ugd/e3e0e7_2cabf3ed36524e3b81364146e7f2fd76.pdf).
- Foucault, M. (2010). «El cuerpo utópico». *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>
- Gorostiza, J. (1955). «Notas sobre la poesía». *Ceremonia de ingreso de don José Gorostiza*. Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua. <https://www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-jose-gorostiza>.
- Marchese, A.; Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Melo, D. (2017). «Una casa en la palma de la mano». *Listín Diario*, 8 de marzo. <https://listindiario.com/ventana/2017/03/08/456939/una-casa-en-la-palma-de-la-mano.html>.
- Morejón, N. (2020). *Madrigal para un príncipe negro*. La Habana: Casa de las Américas.
- Nash, M. (2008). «Reality in the Age of Aesthetics». *Frieze*, 114: 1 de abril. <https://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics>.
- Real Academia Española. (2024). *Diccionario de la lengua española*. <https://www.rae.es/>.
- Rivera, J.P. (2021). «Mujeres que procesan desastres: *Huracanada*, de Mayra Santos Febres y la poesía diaspórica de la revista *The Common*. *La hermosa carne: el cuerpo en la poesía puertorriqueña actual*. Madrid: Iberoamericana, 43-69.

- Rivera, M. (2018). «Masculinidades alternas en la narrativa de Mayra Santos-Febres: paradigmas desde la periferia». *Sincronía* 73, 171-7.
- Saba, R. (2018). «Denisse Español». *El Nuevo Diario*, 17 de mayo. <https://elnuevodiario.com.do/denisse-espanol/>.
- Santos-Febres, M. (2021). *Abro mi sangre* (1998-2000). *Poesía casi completa*. Quito: Líneaimaginaria.
- Solomianski, A. (2022). «Notas sobre Floyd y la brutalidad policial. Argumentos a partir de *Madrigal para un príncipe negro* de Nancy Morejón». *A contracorriente* 19(2), 174-90.
- Todorov, T. (1981). *Teorías del símbolo*. Venezuela: Monte Ávila.
- Zapata-Calle, A. (2024). «George Floyd y la poesía testimonial transnacional en *Madrigal para un príncipe negro*». *La poesía testimonial womanista y transnacional de Nancy Morejón: de la mujer negra cubana a George Floyd*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 97-134.

**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Interludio

## Reescribir y poetizar el archivo

Jacqueline Goldberg

**Abstract** Venezuelan writer Jacqueline Goldberg offers a personal reflection on the creative process that has guided her since the early twenty-first century, leading her to the use of archives and their poetization to write texts that can be considered documentary poetry. Her poems, shaped by the voices of Shoah survivors, help her define the writing techniques that characterize this genre

**Keywords** Poetry. Documentary poetry. Archive. Testimony. Shoah survivors.

1

Recuerdo con precisión cuándo y cómo comencé a pensar en la poesía como vasija receptora de documentos.<sup>1</sup>

Jueves 27 de noviembre de 2003. Media tarde. Sala de redacción del semanario *Nuevo Mundo Israelita*.

Eran tiempos de olorosos periódicos. En el mesón, entre las computadoras, el diario *El Nacional*. En su última página, la de sucesos –que siempre leía primero–, noticias del hallazgo del cuerpo deshidratado y desnutrido de una mujer que había permanecido durante un mes junto al cadáver de su hermano. Los dos días venideros seguí los acontecimientos hasta que se diluyeron con la muerte de ella y una entrevista al padre.

Guardé las páginas enteras con la certeza de que debía reescribir la conmoción que me produjo asumirme ante la realidad y lo terrible. Quería, sin saber cómo, enunciar juntos belleza y espanto.

Siempre creo que un texto me pide edificarlo en un género y surge en otro –o en una mezcla de otros– con un mandato impostergable.

Así, cuando comencé a escribir lo que suponía una crónica, el texto fue adquiriendo una materialidad poética y versificada que incluía fragmentos entrecomillados de la noticia. Era una escritura enrarecida y a la vez natural, donde coexistían mis oficios: el de la poesía y un periodismo que me obligaba a respaldar toda información con investigación, datos y fuentes.

Me intrigaba cómo una mujer había momificado el cadáver amado, atándolo y envolviéndolo en una manta verde, y rodeándolo con sal y «cuerno de ciervo». Busqué casos similares: una niña en Atlanta que estuvo cinco días jugando junto a su madre muerta; un hombre en Alabama que permaneció varias horas con el cuerpo de su hijo encima. Investigué sobre etapas de descomposición cadavérica y el precepto bíblico de no tocar un cadáver ni estar con él bajo el mismo techo. Buscaba sonoridades para adecuarlas a mi perplejidad. Ese largo texto, dividido en siete partes, lo titulé *Autopsia* y se publicó inicialmente en una revista.<sup>2</sup>

---

1 Una primera versión de este texto fue leído el 11 de marzo de 2025 en el *Laboratorio Fonti e Metodi per lo studio dell'America Latina* en Università Ca' Foscari Venezia, con la moderación de Laura Alicino, en el marco del proyecto de investigación postdoctoral Marie Skłodowska-Curie “Sharing the Pronoun. Extreme violence, social resistance and the shaping of cultural memory in Spanish American contemporary documentary poetry”, financiado por la Unión Europea.

2 La revista *Veintiuno*, publicada en Caracas por Fundación Bigott, ya no existe ni hay rastro digital de ella. Por otra parte, las notas periodísticas originales son hoy inencontrables porque se desconoce el paradero físico y digital del archivo del diario *El Nacional*. En mi propio blog «Poesía documental» (<http://tallerpoesiadocumental.blogspot.com/p/poemas-documentales-de-j-goldberg.html>) quedaron las noticias

En adelante, no pude ya escribir sin la idea de que, si bien «es difícil sacar noticias de un poema», como dijera William Carlos Williams según traducción de Octavio Paz (2000, 251), es posible extraer poemas de una noticia.

Después entendería que nunca escribí sin investigar ni emprendí poemas sin que la vida y mi cuerpo fuesen un archivo.

## 2

En ese mismo 2003 del periódico iniciático estaba ya inmersa en la redacción de los testimonios de 120 supervivientes de la Shoá que hicieron de Venezuela el lugar de su renacimiento y que se publicaron en los libros *Exilio a la vida* (2006, 2010).<sup>3</sup> Era, más que una escritura, una reescritura. También apuntes de una escucha afinándose. En su mayoría, los supervivientes ofrecieron entrevistas entre 1996 y 1998 a profesionales venezolanos que colaboraban con Survivors of the Shoah Visual History Foundation, la institución creada en 1994 por el cineasta estadounidense Steven Spielberg, hoy perteneciente a la Universidad del Sur de California con el nombre de USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education. Los testimonios estaban en videocasetes y se traspasaron a audiocasetes y cedés. Los audios se entregaron a transcritores profesionales de mi entera confianza que me enviaban los textos con anotaciones en rojo que yo no usaría en el libro, indicando cuando alguien lloraba, gritaba, se internaba en un largo silencio, gemía o susurraba.

Algunos de los testimoniados recapitulaban sus historias por primera vez o verbalizaban detalles que sus hijos desconocían. Todos venían de hablar otras lenguas, una o dos incluso. Su español llevaba acentos, confusiones y trastocamientos, por eso sus palabras tenían un peso simbólico muy específico que no debía esquivar. Era una traducción de una traducción de una traducción.

El texto que yo entregaría a la institución necesariamente debía ofrecer un tono periodístico, cronológico y lingüísticamente correcto: en primera persona, de tan solo 20 mil caracteres y que, en lo posible, respetara las formas de ese habla de por sí incorregible. Mientras escribía, me percaté de frases que retumbaban en mí como solo lo hace la poesía. No menciono que fueran ‘poéticas’ sino ‘poesía’ porque se sostenían desde muy particulares elementos de construcción

---

transcritas y los poemas de *Autopsia*, que están incluidos también en mi libro *Verbos predadores. Poesía reunida (1986-2006)* (2007).

3 Yo misma me ocupé de la edición de los volúmenes 1 y 2 de *Exilio a la vida*, que contienen fotografías de Esso Álvarez.

del poema: ritmo, musicalidad, silencios, vocablos tajantes, ideas entredichas, reiteraciones letánicas, obsesiones.

En 2007 empecé a escribir un tercer volumen con 50 testimonios más y aún sin saber para qué decidí apartar los párrafos que me interpelaban como poemas.<sup>4</sup> Al publicarse el libro volví a los dos anteriores y rescaté los fragmentos que también se adecuaban a lo que estaba entreviendo. Eso se convertirían en el libro de poesía documental *Nosotros, los salvados*.<sup>5</sup>

Así entré en un territorio conflictivo, donde me sentía intrusa y un poco delincuente y, además, muy sola. Estaba abordando la intimidad de un montón de ancianos y sus familias, me estaba ‘apropiando’ de sus historias, de una sensibilidad que se conectaba con la de millones de personas. Me agobiaba la ética y técnica de lo que estaba emprendiendo: mi materia prima era un texto producido a partir de varias mediaciones técnicas que suprimían la gestualidad, la mirada, el cuerpo que ha sufrido. Para más, todos los testimoniados estaban entonces vivos –era una condición poderlos mostrar en fotografías recientes, como un sutil triunfo de la vida sobre la barbarie nazi–, a muchos los conocía personalmente, habían asistido a la presentación de los libros, eran personas influyentes en el entorno de la comunidad judía para la que yo trabajaba entonces. Me intimidaba sobremanera decir o hacer algo que los perturbase. Era mucha presión. Hoy entiendo que pude permitirme algunas licencias y que no lo hice porque era –y soy– muy respetuosa de lo que una pregunta o un texto puede desencadenar en la emocionalidad del otro. Y eso viene –reconozco, no sin que duela– de una precaución con mi padre, un niño francés superviviente del Holocausto, a quien apenas pude hacer preguntas por temor a herirlo y cuya historia –o la historia de su gran silencio– quizás un día pueda reconstruir desde eso que Saidiya Hartman ha llamado la ‘fabulación crítica’ (2008).

En tal paisaje metafórico comprendí que las frases de los «testigos» –como los llama el filósofo español Manuel Reyes Mate– estaban tan bien construidas, eran tan fragmentarias y tan poesía, que yo solo debía añadir la grafía de la puntuación e introducir rendijas, espacios respiratorios. Los títulos debían ser sus sonoros nombres propios

---

4 Se trata del tercer volumen de *Exilio a la vida*, publicado en 2010, con mis textos, igual procedimiento que en los volúmenes anteriores y fotografías de Maxime Bendahan y Aaron Sosa.

5 Ante la incompreensión de varios editores, una primera edición de *Nosotros, los salvados* la publiqué yo misma de manera libre y gratuita en 2013 en la plataforma *Smashwords* (<https://www.smashwords.com/books/view/308471>). Luego, Kalathos Ediciones la llevó a papel en Caracas en 2015. En 2025 la editorial italiana Valigie Rosse publicó en Pisa una edición bilingüe, con traducción de Flavio Fiorani, titulada *Noi, i salvati*, a la que añadí algunos textos.

para que dieran señas de su origen geográfico y su género. Yo era una mediadora, debía diluirme.

Por otra parte, me inquietaba el tema de la autoría. ¿Aquellos poemas tendrían deudas editoriales con los testimoniantes o con la institución editora? ¿A quién pedir autorización para publicar un texto que había escrito y modificado yo misma? ¿De quién era la autoría del libro? ¿Reclamarían los supervivientes esa autoría?

Mi tranquilidad volvió cuando hallé referencias sobre una llamada 'poesía documental' que calzaba exactamente con lo que yo había venido escribiendo muy intuitiva e ignorantemente. Comencé a leer sobre la 'estética desapropiativa' que propone Cristina Rivera Garza (2017) y tuve noticias de *Antígona González* (2012), poemario de la escritora mexicana Sara Uribe. Me alivió saber que no estaba inventando el agua tibia ni adosándome a propuestas de la poesía experimental o la testimonial, que no me interesaban.

Recuerdo que una periodista me comentó que ella, menos respetuosa, habría intervenido los textos en busca de cierto desorden. No lo eché en saco roto con miras a futuros proyectos, sin embargo concluí que la Shoá es un tema delicado, con un universo propio, y si deseaba añadir mis propias percepciones a lo que decían los supervivientes, pues estábamos hablando de otro libro.

Rivera Garza me llevaba a pensar en «preguntas de relevancia estética y política sobre las maneras en que se genera, distribuye y archiva la voz alterada: la voz del otro» (2013, 48). Mi archivo estaba de por sí alterado, mi presencia era una alteración y la poesía documental la manera de dar cuenta del metabolismo de esa poética.

Cuando me refiero a supervivientes de la Shoá intuyo que es su voz, la materialidad de su voz, la única capaz de recuperar los recovecos de una de las más macabras porciones del siglo XX. Sus experiencias, unas muy similares a otras sobre todo en lo concerniente a campos de concentración, abandonan la mera denotatividad para volverse una voz coral, un nosotros polifónico. Las tragedias colectivas -todas- exigen una poesía confluyente.

Los supervivientes son/eran el archivo. Sus cuerpos, a viva voz en un video, son/eran el único archivo de su historia, puesto que en muchos casos no quedan fotografías que los muestren antes del fin de la Segunda Guerra Mundial y parte de la documentación de aquellos terribles años fue una construcción del nazismo, desde su poder y violencia.

'Voz alterada' es una de las muchas definiciones que admite la poesía.

La poesía es una alteración de la voz, la voz del otro y también la del escritor, que al trasvasar vivencias, memorias, desmemorias o emociones traduce, desdobra, desencaja su lucidez y altera el mundo. Al reescribir, que es poetizar o poetizarse, produce un yo y una realidad alternativa, genera realidad que archiva y luego reescribe

en un círculo infinito. El poema cubre y descubre y recubre, vela y revela el documento, viste y reviste la realidad para llegar a un pórtico aristotélico: «en la poesía hay más verdad que en la historia».

A veces fantaseo con volver a escribir –no solo reescribir– los tres tomos de *Exilio a la vida*. Abordaría los testimonios desde una escritura menos cronológica, más cercana a la respiración y riscos de la memoria traumatizada. Textos más parecidos a lo que terminaron siendo los fragmentos rehechos poema en *Nosotros, los salvados*. Quizás pueda hacerlo un día: queda un archivo definitivo, que es el cuerpo y la voz de los supervivientes en videos a los que hoy podemos acceder a través de la web.

### 3

En otros tiempos, en mi entorno, no se hablaba de archivos. Puedo entrever que para varios de mis libros ‘activé’ archivos, propios y ajenos.

Antes de *Nosotros, los salvados*, en 2011, publiqué *Postales negras*, que comenzó a gestarse seis años atrás, cuando supe que debía entrar a quirófano para una histerectomía. Frente al miedo que generaría ‘el útero perdido’, me entregué a una breve terapia junto a una psiquiatra y analista jungiana. Después de un sueño ‘analizado’ comencé a escribir un libro guiado por el agua. Su epicentro es un conjunto de postales que adquirí en 2008 durante un viaje a París: en todas hay masas de agua dibujadas, pintadas o fotografiadas. Nunca supe qué hacer con el sobre que las contenía. Al comenzar la terapia –más tarde me dirían que el agua puede simbolizar salud– volví a pensar en esas postales. Abrazada por la travesía analítica y quirúrgica –y un poco aburrida de mi propio trabajo–, jugué a situarme en otro lugar. Así, fui mostrando a amigos cercanos una postal, grabé lo que decían sobre ella, transcribí sus voces y casi sin intervenirlas las estructuré como poemas. Luego yo misma escribí sobre cada postal y añadí textos acerca de las costuras y reverses del propio libro.

Luego, con ánimos de indagar ya sin bridas en los procedimientos de una poesía documental, escribí *Las bellas catástrofes* (2018). Busqué exprofeso –esta vez en la web– noticias terribles en las que presentía belleza, siempre orientada por Rilke en sus *Elegías de Duino*: «Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar; y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña el destruirnos» (1991, 16-25). Recuerdo que el editor pretendió que añadiera otros poemas para engordar el volumen, asegurando que mi hacer poético documental era ‘fácil’. Tenía una carpeta con otras historias, pero no pude ni supe continuar. En ese momento estaba sobrepasada por las catástrofes a mi alrededor,

necesitaba distanciarme de la realidad que había estado archivando, reescribiendo, poetizando.

Todos los libros mencionados suelen ser arropados bajo el paraguas de poesía documental por haber sido escritos desde una 'activación crítica' del archivo, concepto para mí novedoso y que me apropio del académico venezolano Javier Guerrero (2022) y de otros autores. Podríamos también hablar, trayendo de nuevo aquí a Hartman, de una poetización crítica del archivo. O, más bien, de una activación poetizadora del archivo.

Me han preguntado qué diferencia -o emparenta- la acción documentalista o el llamado 'giro documental' de la poesía de textos narrativos, ensayísticos o periodísticos que igualmente hacen uso de documentos. Suelo referirme a la poesía documental como un gran estómago que recibe el archivo, lo tritura y mezcla con otros contenidos preexistentes, lo descompone, lo retiene y luego lo deja pasar hacia un proceso común a todos los actos creativos. Pido excusas por la escatología de esto y me amparo en que hoy se habla del intestino como un segundo cerebro. También allí hay poesía.

Pude haber mencionado antes la llamada Máquina Goldberg o Máquina de Rube Goldberg -dibujante estadounidense que hasta donde sé no fue mi pariente-, un aparato que realiza una tarea simple de manera muy compleja. ¿No es eso lo que hace la poesía? El archivo sería simple para el periodismo, en cambio para la poesía es necesariamente enrevesado, complejo y complejizante. Es a través de una complejidad deliberada que un documento se vuelve poesía. Es su *raison d'être*.

Lo que poetiza el archivo es pues la mirada que encuentra belleza, musicalidad, introspección -y más- en la historia dormida en el archivo y también en la multiplicidad de estrategias implícitas en su resguardo. Muy personalmente he tratado de releer -y por tanto reescribir- archivos desde un punto de fuga para luego borrarlo, digerirlo y resignificarlo a través del uso del noble andamiaje del lenguaje y de la urdimbre del único discurso que anhelo: la poesía.

## Bibliografía

- Goldberg, J. (2006). *Exilio a la vida. Sobrevivientes judíos de la Shoá: testimonios en Venezuela*. Vols 1-2. Caracas: Unión Israelita de Caracas.
- Goldberg, J. (2007). *Verbos predadores. Poesía reunida (1986-2006)* (2007). Caracas: Editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar.
- Goldberg, J. (2010). *Exilio a la vida. Sobrevivientes judíos de la Shoá: testimonios en Venezuela*. Vol. 3. Caracas: Unión Israelita de Caracas.
- Goldberg, J. (2011). *Postales negras*. San Fernando de Apure: Sociedad de amigos del Santo Sepulcro. <https://poesiavzla.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/jacqueline-goldberg-postales-negras-web.pdf>.
- Goldberg, J. (2013). *Nosotros, los salvados*. Caracas: Smashwords.
- Goldberg, J. (2015). *Nosotros, los salvados*. Caracas: Kalathos Ediciones.
- Goldberg, J. (2018). *Las bellas catástrofes*. Caracas: El Estilete, 2018.
- Goldberg, J. (2025). *Noi, i salvati*. Traducción italiana por F. Fiorani. Pisa: Valigie Rosse.
- Guerrero, J. (2022). *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Hartman, S. (2008). «Venus in Two Acts». *Small Axe*, 12(2), 1-14; «Venus en dos actos». *Emisférica*, vol. 9, n. 1, 2012. Traducción española por M. Delfín. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-essays/venus-en-dos-actos.html>.
- Paz, O. (2000). *Versiones y diversiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.
- Rilke, R.M. (1923). «Primera elegía». *Elegías de Duino*. Traducción pro H. Ossott. Caracas: Monte Ávila Editores, 16-25.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2017). «Desapropiación para principiantes». *Literal Magazine*, 31 de mayo. <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>.
- Uribe, Sara. (2012). *Antígona González*. Oaxaca: sur+ediciones.

**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# En los umbrales del daño: la «poesía documental» de Jacqueline Goldberg

Flavio Fiorani

Università di Modena e Reggio Emilia, Italia

**Abstract** In *Poesía documental. Nosotros, los salvados* by Jacqueline Goldberg (2015) the fragmentary remembrance of the witness is an object of rewriting and a guiding paradigm of writing itself. Goldberg transforms filmic testimonies of Shoah survivors in a collection of poems, 'elaborates a narrative', and points to an idea of document where poetry becomes memory as a living experience. She dislocates the original text and institutes the place of the witness as a place of translation: his/her word must be thought from the beginning as a saying to and for an other. The testimonial voice modifies and is modified; it endures as long as it incorporates a difference and a discontinuity with respect to its conventions.

**Keywords** Shoah. Memory. Translation. Testimony. Archive.

**Índice** 1 Tiempos y lenguajes del testimonio. –2 La palabra en traducción. –3 El tejido y el archivo. –4 Un espacio de escucha de la laguna del testimonio.

[...] ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno: la famiglia, la natura in fiore, la casa.

(Primo Levi, *La tregua*, 1963)

Vous voulez comprendre? Il n'y a plus rien à comprendre. Vous voulez savoir? Il n'y a plus rien à savoir. Ce n'est pas en jouant avec le mots et avec les morts que vous allez comprendre et savoir. [...] La leçon de l'holocauste - si leçon il y a - c'est que notre force n'est qu'illusoire et qu'en chacun de nous, il y a une victime qui a peur, qui a froid, qui a faim. Qui a honte aussi.

(Elie Wiesel, *Le chant des morts*, 1966)

Je ne voudrais que l'oubli, rien d'autre. Je trouve injuste, presque indécent, d'avoir traversé dix-huit mois de Buchenwald sans une seule minute d'angoisse, sans un seul cauchemar, porté par une curiosité toujours renouvelée, soutenu par un appétit de vivre insatiable [...] pour me retrouver désormais, revenu de tout cela, mais en proie parfois à l'angoisse la plus nue, la plus insensée, puisque nourrie par la vie même, par la sérénité et le joies de la vie, autant que par le souvenir de la mort.

(Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, 1994)

## 1 Tiempos y lenguajes del testimonio

Analizo un ejercicio de memorialización de la Shoah en el que hombres y mujeres dejaron huella de sus vidas atravesadas por el infierno de la persecución nazi. Desde el título, *Poesía documental. Nosotros, los salvados. Supervivientes de la Shoah junto a Jacqueline Goldberg* (2015) nos remite a *Los hundidos y los salvados* (1986), el libro-testamento en el que Primo Levi combina ficción y ensayo, cuestionando la inviolabilidad de la memoria del testigo y diseccionando el espacio del mal.<sup>1</sup> Sus reflexiones sobre las herramientas discursivas necesarias para narrar el horror sufrido en situaciones extremas alimentan un poemario que reescribe la memoria de la destrucción de los judíos de Europa. En un formato que disloca y reterritorializa la decibilidad de la ofensa, Goldberg transpone, disecciona y edita fragmentos de

<sup>1</sup> Me interesa resaltar el extraordinario valor de *Los hundidos y los salvados* (*I sommersi e i salvati*) como ejercicio sobre la necesidad de poner a prueba que «la memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz» (Levi 2024, 485). Primo Levi (1919-87) advierte que «la escasa fiabilidad de nuestros recuerdos se explicará de modo satisfactorio solo cuando sepamos en qué lenguaje, con qué alfabeto están escritos, sobre qué materia, con qué pluma: hoy por hoy es una meta de la que estamos lejos». Y concluye: «hoy se puede afirmar que la historia de los Lager ha sido escrita casi exclusivamente por quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo» (482, 481).

una selección de entrevistas realizadas entre 1996 y 1998 y luego en la década del 2000 a «supervivientes de la Shoah que hicieron de Venezuela el lugar de su renacer después de haber permanecido en campos de concentración, campos de trabajos forzados y poblados al borde del abismo, durante los días de la Segunda Guerra mundial» (Goldberg 2015, 7).<sup>2</sup>

Goldberg dinamiza un modelo de memoria y lo entiende como un lugar interrogativo y fragmentado. Selecciona recuerdos, huellas, eventos y, al desbordar los límites del archivo audio-visual, instituye otra literariedad del testimonio. En la concisión (a ratos extrema) de los poemas, el superviviente brinda una ‘verdad’ que está a la vez dentro y fuera de la palabra, porque es la capacidad ética que sustenta su decir. El desafío radica en el «*volver a decir*, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hace *volver a vivir*» (Arfuch 2018, 68), en tanto que en el *volver a decir* del testimonio la palabra poética interviene con una especial atribución de sentido. La «poesía documental» de Goldberg interroga la figura del testigo desde la tensión entre la voz y la escritura. Ahí radica el contrato de lectura que marca el derrotero de su recepción.

¿De qué manera, en tiempos de saturación y banalización de relatos de supervivientes, testimonios fílmicos recortados en versos pueden ir a contracorriente de gastadas liturgias de la memoria? ¿En qué modo la «poesía documental» le da forma a la laguna que habita la rememoración de quienes permanecen en el umbral de la pérdida, de otros pero también de sí mismos? ¿Es legítimo alterar el originario código vocal-visual y traducirlo en verso libre? Para dar respuesta a estas inquietudes, Goldberg realiza un *rewriting* y despliega una idea de edición como texto híbrido donde múltiples voces autoriales interpelan el desafío de la representabilidad y apuntan a la recepción más amplia de una tragedia insuperable de nuestros tiempos.

La operación activa otra lengua del testimonio, donde la rememoración (con sus huecos, desfasajes, fisuras, silencios) está presente como objeto de la reescritura y como paradigma orientador de la escritura misma. Con su re-modulación de la voz de los salvados – metáfora problemática para dar cuenta de una operación que produce un texto de carácter híbrido– Goldberg desplaza a la escena actual

**2** Entrenados por la Survivors of the Shoah Visual History Foundation, creada por Steven Spielberg en 1994, los profesionales venezolanos que realizaron las entrevistas reunieron más de 300 documentos audiovisuales luego publicados en forma parcial por la Unión Israelita de Caracas bajo el título *Exilio a la vida. Supervivientes judíos a la Shoá* (2004; 2011) al cuidado de Jacqueline Goldberg. En más de una treintena de libros, Goldberg (Maracaibo, 1966) ha transitado diversos géneros de la literatura y el periodismo: poesía, ficción, testimonio, literatura infantil, ensayo, reportaje y crónica gastronómica. Su obra poética ha merecido múltiples reconocimientos y ha sido publicada en varios países. Para más información véase <http://jacquelinegoldberg.blogspot.com/>

una palabra situada en los umbrales del daño. Crea *otro* archivo para impedir que una maquinaria material y simbólica se transforme en cristalización del recuerdo. Reescribiendo la voz fisurada de los salvados, el poemario le da cuerpo a una organización textual que apunta a la gran cuestión del 'testigo integral'.

De entrada, se plantea como un umbral porque el decir del sobreviviente permanece en otro lugar, en ese sitio que patentiza la paradoja del deber/imposibilidad del testimonio y lo sitúa en la brecha que existe entre la posibilidad de hablar y la impotencia del decir. Puesto que la memoria del genocidio de los judíos de Europa es una escena de cruces culturales y mentales y el recuerdo es un acto selectivo y deliberado, Goldberg opta por diseccionar la estética original del testimonio y deja de lado la performance audiovisual con su surplus emocional (voz, silencios, gestos, miradas, entonación, postura). Despliega una compleja noción de autoría porque selecciona esa «realidad documentada de diversas maneras, para luego copiarla, citarla y editarla hasta convertirla en poema» (Goldberg 2015, 8).

En *La Shoah oggi nel conflitto delle immagini*, Arturo Mazzarella advierte que nuestra actual comprensión de la Shoah carece del crucial eslabón con el que podemos engarzar el evento con nuestro presente (2022, 8). Por su lado, David Bidussa señala la necesidad de encontrar formas estéticas y modelos de narración aptos para poner al día nuestra mirada hacia la Shoah haciendo de la memoria un acto

che si compie tra i vivi ed è volto a legare tra loro individui al fine di costruire una coscienza pubblica. La memoria serve per fare, dice oggi che del passato si è trattenuto qualcosa, e che quel qualcosa ha arricchito la nostra capacità di agire. (Bidussa 2009, 11)

Desde esta perspectiva, el propósito documental del poemario enlaza tanto con la revisión de los códigos de representación de una fractura histórica y antropológica de la conciencia occidental, como con el valor ético del testimonio en tiempos de crisis de la transmisibilidad de la experiencia entre las generaciones. Recortar en versos «preservando en lo posible, su habla, sus silencios, su compleja sintaxis e incluso los sobresaltos de sus equívocos, que tanto dicen» (Goldberg 2015, 7), es una operación que Goldberg lleva a cabo con una mediación lingüística y formal. En este sentido, *Nosotros, los salvados* se sustenta en el doble vínculo que informa todo acto de traducción: obligación de traducir (código visual-sonoro traspuesto en el verso libre) e imposibilidad de traducir (reproduciendo el cuerpo significativo del habla oral en la lengua de la poesía).

En un sentido amplio, el poemario aborda las interrogantes relacionadas con la percepción de que la memoria pública es hoy conciencia del 'vacío' que marca el desfase entre un antes y un después de la Shoah, donde ocupa un lugar relevante la infructuosa

noción de Mal radical. Escribe al respecto Perla Sneh, en su estudio sobre lenguaje y exterminio:

Que Shoah precipite ahí como nombre –aun con toda la raigambre hebrea, judía y bíblica del término– no proclama una anterioridad por venir inscrita en los oráculos del origen; por el contrario, inscribe en lo inhumano –omnipresente en la cultura– al menos un punto de opacidad que no se colma con conceptos, ni siquiera con el concepto del Mal –radical o banal–, sino que *se abisma en lo que ese Mal no alcanza a significar*. Y, por eso, *exige, produce y promueve lecturas que exceden todo binarismo*. (2022, 95)

Con la desaparición de los testigos directos, la obligación de dar testimonio de ese Mal donde la palabra del superviviente encuentra su límite continuará en un terreno baldío porque «vivrà unicamente e strutturalmente della capacità di elaborare documenti» (Bidussa 2009, 5). Por esta razón *Nosotros, los salvados* pone a prueba una nueva estética debido a que, como sostiene Adriana Kanzevolsky, «en esa superación de la verdad referencial estos poemas encuentran su potencia como documentos» (Kanzevolsky 2016, 208). Fuera de todo estéril binarismo que oscila entre singularidad y comparabilidad del exterminio judío, la invocación de la memoria como religión civil engarza con la obligación de reconocer que es la experiencia misma del testimonio lo que vale. Es la brecha entre impotencia de decir y deber de recordar lo que fundamenta la sollicitación dialógica, el hablar del testigo *para y por* el otro (Wikinski 2016, 137).<sup>3</sup> La palabra poética se hace cargo de las múltiples instancias del contrato de lectura: define el trayecto de la recepción, aparentemente contradice la verdad intrínseca que supone el testimonio y a la vez se hace cargo de la dificultad de desenmarañar el enredo del bien y del mal que está *también* dentro de uno mismo.

## 2 La palabra en traducción

La «transcriptora, escucha [...] de voces tomadas, recuperadas, usurpadas» (Goldberg 2015, 7), en efecto, opera como una traductora que arma un puente entre el aquí y el allá. Ritmado por nombres y apellidos, el poemario lleva al testimonio al límite de sí mismo. Replantea las relaciones entre archivo, memoria, testigo, autor

<sup>3</sup> Acerca de la responsabilidad por el otro que antecede al yo del testigo, Adriana Wikinski comenta: «El *Decir* [está ligado] a aquello que habla en mí. Hablo por otro que ya no puede hablar, pero hablo por él y para él porque habita en mí antes de toda intencionalidad de apertura a él» (137).

respecto del *mainstream* sobre la Shoah. Requiere una lectura que apela al sentido de las palabras como a su función testimonial porque la versificación no solo instituye la función ética del acto de palabra. Opera como una *salv-acción* -neologismo con que Massimo Giuliani define el acto testimonial de Levi- sobre el naufragio del recuerdo (2015, 47). De ahí que la «poesía documental» se inscriba en el territorio de una palabra balbuciente, se abra a un margen, a un discurso en el que es el *cómo* del testimonio -recuerda Agamben- que trae el mensaje de «que sigue habiendo todavía vida en la degradación más extrema» (2014, 71). Desde esta perspectiva, los poemas remiten al umbral enigmático desde el cual la poesía de Paul Celan reactualiza la memoria con los rastros de la no-existencia y una lengua cargada de oscuridad e incertidumbre.<sup>4</sup>

Goldberg interviene el núcleo duro y trágico del testimonio de acuerdo con lo expresado por Levi respecto a la rememoración como condición de salvación, porque el testimonio es «en sí un acto de autopreservación, pero contiene el germen de lo inhumano en aquello que evoca, que describe, que denuncia y que, paradójicamente, la voz del testigo, a su pesar, reactualiza» (Wikinski 2016, 110). El testigo/superstes corporiza el extrañamiento implícito en el acto de la palabra y da existencia al hecho -del exterminio como de su propia degradación- 'por delegación'.<sup>5</sup> Su palabra sobrevive como resto, estructura un relato que vale también por lo que falta donde algo «quedará irremediabilmente postergado» (2016, 110). Cuestiones que engarzan con lo señalado por Levi con respecto a la paradójica situación de quien pretende hablar por alguien que no puede dar su palabra.

Para entender alcances y límites del gesto testimonial, hay que recordar que el testigo personifica la capacidad de traumatizar su discurso. La obra de Levi nos dice que la palabra del testigo se origina en la fisura desde la cual pensar el sentimiento de la vergüenza, donde propiamente anida el esfuerzo de compatibilizar autoconservación

<sup>4</sup> En su trabajo sobre Celan, Peter Szondi interviene en la peliaguda cuestión de la poesía *después* de Auschwitz afirmando que el deber memorial se complementa con una necesidad poética «que atestigua la fuerza creadora del verbo, es decir, el origen verbal de la realidad -al menos, de aquella que verdaderamente importa» (2005, 94). Destaca que la poesía de Celan *dice* la Shoah sin representarla y añade que el poema *Strette* (1958) es la refutación de la conocida aseveración de Theodor W. Adorno («*Nach Auschwitz, ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*») que «escribir un poema después de Auschwitz es algo bárbaro, y eso socava también aquel conocimiento que declara por qué se ha vuelto imposible escribir poemas hoy en día» (95).

<sup>5</sup> Citamos la célebre declaración de Levi: «Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. [...] son ellos, los 'musulmanes', los hundidos, los testigos integrales. [...] Nosotros hablamos por ellos, por delegación» (Levi 2024, 541-2).

y autopreservación. Las voces del poemario toman cuerpo desde ese lugar de enunciación intersticial porque en la autopreservación anida la reinstalación de la vergüenza: por esta razón *Nosotros, los salvados* se compone de «fragmentos que me impresionaron por lo que contaban, pero sobre todo por cómo lo contaban» (Goldberg 2015, 7). Lejos de caracterizar al testigo como sujeto de una desubjetivación (Agamben 2014, 126-7), el poemario enfatiza su intento de rearmarse como sujeto ético, como quien «en el momento de ‘narrarse’ [...] experimentará como necesidad constitutiva la vergüenza frente a sí mismo, aquello que en su momento dio origen al nacimiento de la ética» (Wikinski 2016, 106-7). Aspecto ligado indisociablemente a la necesidad de hablar por la víctima, superponiendo la voz del otro con la propia, deformándola, y apropiándose de ella (2016, 122).<sup>6</sup>

Recortar en versos es un modo de «interrogar a aquella laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla» quizás como el único modo posible –sostiene Agamben– «de escuchar lo no dicho» y «orientar eventualmente a los cartógrafos de la nueva tierra ética» (Agamben 2014, 10). Vienen al caso las reflexiones de Daniel Link acerca del testimonio: lo decisivo no se juega en el plano epistemológico sino en el plano ético. Link sostiene que «a la hora de leer testimonios, habrá que escuchar sobre todo lo no dicho» y considerar «[...] la lectura del testimonio como el lugar de una transformación del ‘yo’ (incluso cuando ‘yo’ utiliza los fatigados y penosos rodeos del ‘se’): el testimonio como espacio de lo *no construido*» (2008, 127).

De ahí que la reescritura del recuerdo de la persecución tenga un doble propósito. Valorar el testimonio como territorio lacunar, escuchar «lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido» (Goldberg 2015, 7), y rescatar el umbral desde el que el superviviente busca dar cierre al trabajo del duelo. En este sentido, el poemario mantiene evidentes afinidades con *L'écriture ou la vie* (1994), donde Jorge Semprún abandona todo intento de reconstrucción sistemática de su deportación al campo de Buchenwald. Llevado por la libre asociación y los sobresaltos de la memoria, despliega la lúcida conciencia de cómo escritura, muerte y memoria se intersectan cuando el superviviente transforma el recuerdo en escritura literaria.<sup>7</sup>

**6** Wikinski destaca que es «la distancia con la desubjetivación lo que permite al *salvado* la construcción del testimonio narrado» (Wikinski 2016, 121). Y señala: «Es verdad que *ninguna* palabra representa en términos absolutos la de quien no puede hablar. Es verdad que *nadie* lo representa. Es verdad que de lo ocurrido *nada* es íntegramente representable. Pero aún así, *alguien, en algún momento, encuentra alguna palabra* que ofrece alguna clase de *representabilidad* a lo irrepresentable. Ese es el testigo» (125-6).

**7** Semprún instituye el nudo existencial escritura-muerte-memoria haciendo referencia a César Vallejo, quien señala una idea de escritura de la vida que incorpore la alteridad y la muerte y resista a ella: «Il avait raison, Vallejo. Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir,

Para Goldberg editar el legado testimonial y escribir desde la pluralidad de las voces y lo fragmentario de cada una con el verso libre no es nomenclatura externa: es re-enunciación en tanto dinámica de sentido, traducción en tanto manipulación y transformación simbólica (Borutti, Heidmann 2012, 33). De ahí que Kanzevolsky acertadamente valore la operación de Goldberg como un gesto que apunta a

rasgar el archivo para que irrumpa la palabra, para que irrumpa la poesía y el testimonio sea posible en esa lengua que está en el hiato entre la lengua perdida y aquellos que la perdieron o que en algún momento la perdieron -y no hablo solo de los muertos- y la lengua del poema. (2016, 205)

La «poesía documental» es tanto «una escritura avenida de lo esencial, de lo más terrible»- (Goldberg 2015, 8) como -en la estela de la metáfora de Kanzevolsky- un acto creativo con que «rasgar» un texto más allá de la superficie racional de la escritura, más allá de la lengua (Garboli 2015, 195). Al desedimentar recuerdos fragmentarios, Goldberg lleva a cabo un auténtico *traducir*. Versos de estudiada simplicidad se sustentan en la diferencia, en la disección, e informan una trama memorial como espacio de hospitalidad hacia la lengua extranjera del testigo. En este sentido, el poemario afronta el obstáculo que supone traducir, como si el testimonio existiera solamente a partir de la reescritura que él mismo encarna.

Selección y edición reterritorializan la palabra dañada y vertebran una operación que lleva a la lengua a otro lado, entiende cada poema como ruptura, trauma, fragmento. El poemario interviene la médula del testimonio porque arrastra la lengua más allá de sí misma, corporiza los límites que la constituyen. Al reescribir el recuerdo del superviviente, advierte que la memoria opera como un filtro que requiere una verificación. Más aún, al dislocar al texto originario, instituye el lugar del testigo como lugar de la traducción: su palabra hay que pensarla desde el comienzo entregada a lo otro de sí. En la discontinuidad-continuidad entre el archivo oral y su reescritura radica el carácter aporético del poemario: igual que el testimonio, la reescritura supone un resto y un desfase. Es una traducción/traición en que el humano se encuentra a sí mismo.<sup>8</sup>

---

c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis: je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre» (Semprún 1994, 174).

**8** En la traducción como en el decir del testimonio anida lo ajeno: la traducción 'fracasa' solo si se la considera como operación de segunda mano respecto de una palabra originaria. Del mismo modo, el testimonio vale «en lo esencial por lo que falta en él» porque «es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse» (Agamben 2014, 34, 39).

Cabe decir que en la reescritura no interviene una palabra originaria a la que se le atribuye valor de fundamento (Illetterati 2019, 270). El poemario cuestiona la idea de que la palabra del testigo constituya un decir originario en tanto su manipulación es condición de posibilidad del testimonio mismo. Diseccionando el principio de la no transparencia de la memoria, la poesía deviene memoria como experiencia viva y apunta a una recepción más amplia. Al cuestionar nociones como original, traducción, autoría, testimonio porque «a la fuerza desaparecen entrevistador, transcriptor, escritor, autor y testimoniante» (Goldberg 2015, 8), el poemario realiza un *rewriting*: reterritorializa los testimonios a la cultura del país receptor (Venezuela) más de cincuenta años después de la Shoah. De ahí que editar y documentar enlacen con el hecho de que -como escribe Roberto González Echevarría- «los huecos son una parte constitutiva del archivo», puesto que «la idea misma del Archivo se basa más en la contigüidad que en la continuidad, en la separación y la diferencia tanto como en la selección y la suma, la custodia y la reunión» (1998, 248).

### 3 El tejido y el archivo

Pensar *entre* las lenguas del testimonio implica considerar la palabra del testigo *ya* como traducción, pensar aporéticamente la transferencia que no deja inalterada la lengua originaria.<sup>9</sup> Diseccionando y editando, Goldberg pone en juego la invención que, en palabras de Semprún, hace que el testimonio «serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable» (1994, 175). Debido a que el testimonio instituye la laguna como una parte esencial, a la posibilidad estética de la reescritura corresponde la similar condición del traducir, acto que no restituye propiamente la lengua del otro, si bien incluye una distancia irredimible y, a la vez, abierta al tratamiento de la diferencia: la brecha entre la experiencia y la capacidad de narrarla.

La fuerza del lenguaje lírico apunta a que palabras extremas muestren no solamente un significado sino también una significación (respecto de lo que no dicen), lo hueco del habla.<sup>10</sup> Por consiguiente, el poemario es un texto que se *des-hace*, un tejido que se sustenta

<sup>9</sup> Respecto de la decibilidad de una vivencia extrema, el testimonio despliega la traducción como una dinámica que activa, desde la distancia, el reencuentro con lo humano de sí mismo a través de la palabra (Borutti, Heidmann 2012, 29).

<sup>10</sup> La operación estética de la que nos ocupamos remite a recientes modalidades de representación visual de la Shoah que afirman que es desde adentro de la laguna del ver, en ese hueco, que puede surgir un pensamiento positivo acerca de lo visible. Dicha imposibilidad informa el presente de la Shoah, justifica una nueva memoria cultural

en la fragmentación, la manipulación, la re-composición. Emana de un proceso de edición de acuerdo con la idea generativa barthesiana de que el texto/tejido se origina de un entrelazamiento constante: es «un tejido que sustrae finos hilos de la literatura y del periodismo» (Goldberg 2015, 8). Al igual que la araña, el sujeto se disuelve con las secreciones/excreciones con las que construye su tela y, como la araña, al *des-hacerse* despliega una idea de texto como pérdida, quiebre, huella (Barthes 1993, 104).<sup>11</sup>

*Nosotros, los salvados* realiza la noción aristotélica de *poiesis* (de acuerdo a la etimología griega: producir, crear, con su valor de conocimiento), porque reescribir juega con la libertad de engendrar narración y conocimiento (pocas palabras remiten a lo esencial), alcanzando un mayor grado de universalidad. De ahí que de su rearticulación nómada y del carácter aporético del gesto testimonial pueda decirse lo mismo que se dice de la lengua: el testimonio es vivo en tanto que se modifica y es modificado, perdura toda vez que incorpora una diferencia y una discontinuidad respecto de sus convenciones.

El «Imprólogo» titulado *Documentar la voz de los salvados* presenta los procedimientos de una autoría heterodoxa que, con el cruce de códigos y formatos comunicativos, produce una documentalidad vertebrada por el desfase entre archivo oral y reescritura. El paratexto abre con una paradójica afirmación: «No son míos estos poemas» (Goldberg 2015, 7). Palabras que suenan como admisión de que el poemario no puede operar la restitución del vacío y de la nada, sino ser espacio de escucha hacia la voz del otro, traducción del límite de la lengua del testigo, solicitud dialógica. El sufijo *im* del título puede tener valor de negación de la cosa expresada por la palabra primitiva (prólogo) como evocar la im-perdurabilidad de la palabra testimonial.

Debido a que los supervivientes han salvado sus cuerpos, los han llevado lejos del exterminio, el proceso de edición pone a prueba la capacidad de hacer de la palabra un cuerpo textual, materializando la vocalidad fisurada del sobreviviente en un *tejido* que abre a otra legibilidad de la Shoah. No es poco si pensamos en lo inasible y lo inenarrable que informa el testimonio.<sup>12</sup> Nuevamente vienen al caso las reflexiones de Barthes en *El susurro del lenguaje* acerca

---

que reconozca el límite de nuestro ver e imaginar y activa una interrogación sobre el no poder ver como nueva ética del ver (Guerra 2020, 13).

**11** En el sintagma *tejido de palabras*, la textura remite al trabajo de las Parcas que van desenredando los destinos humanos y, a la vez, alude a la resistencia a la muerte de las palabras y del relato (Barthes 1993, 22, 25).

**12** Ricardo Forster subraya la capacidad del lenguaje poético de intervenir la condición (paradójica y aporética) del testimonio de confrontarse «con las ‘cenizas’ de una destrucción intolerable, que el discurso no puede nombrar sin extraviarse, sin

del tránsito como movimiento constitutivo del texto y su condición plural. En palabras de Barthes: «etimológicamente, el texto es un tejido» (1984, 60). En palabras de Goldberg: «Los riscos sobrellevados para arribar a este libro hacen repensar un tejido que sustrae finos hilos de la literatura y del periodismo, desde donde el género testimonial se transforma en 'poesía documental'» (2015, 8). Con su doble segmentación, sintáctica y espacial, el tejido poético explora el adentro del testimonio («lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido») (2015, 8). Poetizar enlaza con el acto de remendar y metamorfosear: en la alusión metaliteraria anida la relación entre relato y tejido con su propio espesor.

Umbral de preparación para la lectura, el paratexto define el horizonte de expectativas del poemario porque el término «junto» que antecede al nombre de Jacqueline Goldberg alude a un contexto compartido, apunta a las implicaciones sociales de la operación memorial, convoca la unidad obra-autor e incluye al lector. Perfil a una peculiar figura autorial: la poeta como «transcriptora, escucha», en tanto su propósito es «elaborar una narración que mostrara cronológicamente la historia de los supervivientes» (2015, 7). *Documentar* fundamenta el propósito del contrato paratextual: configura el poemario como construcción plural, donde lo autobiográfico se tensiona con lo colectivo, la autoría con el archivo, el original con la reescritura, el recuerdo con su verdad poética, la disección con la recomposición en verso libre, el fragmento con la totalidad. *Documentar* remite a la idea de que la desplazada palabra del testigo radica en

la relación inmemorial entre lo indecible y lo decible, entre el dentro y el fuera de la lengua. [...] El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquél sea archivado, su exterioridad, pues, con respecto al archivo. (Agamben 2014, 165)

Texto de primera y de segunda mano, que resiste a ser archivado y en traducción, el poemario deporta al lector, como escribe Szondi respecto de los versos de Celan, a un tejido, «a una extensión que es, a la vez, la de la muerte y la del texto» (Szondi 2005, 59). Tipografía y diagramación dejan imaginar más allá de la segmentación de las breves estrofas. Acompañados por nombres y apellidos, los poemas son como lápidas, donde las interrupciones, los paréntesis, los puntos suspensivos expresan eso que se elude, muestran el límite de la palabra y su capacidad de traducir la lengua del otro.

cometer injusticia, sin hablar por el otro que no ha podido ni podrá hablar» (Forster 2003, 217).

Asimismo, el «Imprólogo» señala la proximidad del poemario con los elementos propios de la «poesía documental» («collage, ruptura, yuxtaposición, discurso público, registro, voces desde abajo, voces subalternas, ciudadano como autor»), que en opinión de Cristina Rivera Garza no rescata voces sino que devela autores (Rivera Garza en Goldberg 2016, 8). Para entender el modo en que el poemario dinamiza un modelo de memoria vertebrada por fragmentos, huellas, vestigios, resulta más fértil la noción de «escrituras geológicas» acuñada por la misma autora (Rivera Garza 2022).<sup>13</sup> Refiriéndose al trabajo de archivo que está en el corazón de todos sus libros y al documento como necesario soporte material, la autora mexicana reconoce en la escritura la tarea de «desedimentar» las capas del pasado, de reescribir memorias que incorporen huellas arqueológicas, huecos, fragmentos. Su propósito es rescatar «sedimentos textuales» con una práctica que se fundamenta en la «desapropiación» «[...] entendida como una estética crítica que busca volver visible y hasta palpable la participación de otros en procesos de escritura que también son propios [...]» (181). De este modo Rivera Garza sintetiza su idea de escritura como «tiempo de residencia»:

El que escribe geológicamente inacaba el pasado: no confirma el estado de cosas, sino que las interroga; [...] Al levantar las capas de experiencia y las capas textuales que encubre el trauma [...] del desastre, la reescritura interrumpe, así, esa retirada inmaterial y, desde el presente, se apresta a resignificar. La tarea, en términos tanto estéticos como políticos, es echarnos a andar de nuevo. (15-16)

Desedimentar remite a la potencia ética y geológica de los sedimentos textuales y al tiempo recobrado del poemario. Reescribir el archivo desde el «tiempo de residencia» abre nuevas constelaciones de sentido que dejan traslucir huellas de una previa escritura (los testimonios orales): el poemario no es copia (aunque dislocada y editada) de un texto original, sino que convoca la diferencia constitutiva de toda lectura. Supone aproximarse al testimonio desde la traducción (de la palabra en signo, entre otras cosas) para invertir las relaciones entre el antes y el después: la lectura de los «sedimentos textuales» reconfigura y produce el archivo. Escribe Wikinski respecto de la palabra del testigo en la que anida una lengua que le es ajena:

**13** Las *escrituras geológicas* son modos de desedimentar las capas del pasado (incluso como un modo de deshabitar) y encontrar tejidos materiales, tramas históricas e intersticios con los que impugnar la linealidad teleológica de discursos y prácticas escriturales. Advierte la autora: «Escribir geológicamente es, en muchos sentidos, compartir ese tiempo de residencia: el trabajo de sentarse a convivir con otros para marcar y recordar y honrar las vidas de las personas, animales, plantas y rocas que nos han precedido y también, por qué no, de los que vendrán» (Rivera Garza 2022, 14).

Jamás podrá transcribir punto a punto lo que habría dicho aquella voz enterrada; pero aun así intentará desenterrarla. No encontrará el objeto arqueológico intacto. Entre su capacidad de artesano y aquello desenterrado se irá reconstruyendo una vasija imperfecta en la que se harán más evidentes las soldaduras que los fragmentos mismos. (2016, 134)

#### 4 Un espacio de escucha de la laguna del testimonio

El poemario incluye una fotografía del Monumento a los judíos asesinados de Europa (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) del arquitecto Peter Eisenman (Berlín 1998-2005). El artefacto ubicado en el centro de la ciudad convoca la autoría plural de *Nosotros, los salvados* y la idea de que toda conmemoración surge de lo fragmentario y la disección. Invita a interrogar cruces y confluencias por los que transita el visitante «inter-actuando» con el espacio memorial (Guerra 2020, 102).<sup>14</sup> Sin intentos didácticos o celebrativos, los bloques de piedra convocan la memoria fragmentada de la Shoah. Como si evocar el horror fuera posible solo poniéndose a prueba en los quiebres, interrupciones, segmentaciones que informan la experiencia del visitante y lo invitaran a recomponer el tejido de la memoria del exterminio.

Dicha fragmentariedad remite a la organización tipográfica del poemario, a la capacidad de reproducir *en otro idioma* lo decible y lo indecible de la experiencia del superviviente.<sup>15</sup> Una segmentación que se materializa en los paréntesis «que indicaban susurros, llanto y largos silencios» (Goldberg 2015, 7) y que figura en la edición electrónica del libro (Goldberg 2013). En la porción inferior de la página, los paréntesis puntúan el tejido sintáctico y la superficie textual: interrumpen los testimonios sin clausurarlos y operan como eslabones entre los poemas, visibilizan el quiebre en la enunciación. Incitan a interrogarse acerca de lo que el testigo no puede, no quiere o no logra decir. Advierten que la escritura no siempre llega a decir, corporizan el tener lugar de una palabra perdida. Como sostiene Agamben, instituyen el testigo con su brecha en tanto confirman

<sup>14</sup> Al definirlo como un «contramonumento» que con su arquitectura conforma un espacio de incertidumbre debido a que comprender el Holocausto es imposible y solo existe la memoria viviente de la experiencia individual, Guerra sostiene que el Memorial es «una sfida all'inimmaginabile proprio a partire *dal non immaginare che cosa potrebbe accadere al suo interno o nella sua prossimità*, quali relazioni potranno scaturire dal contatto con l'umanità che lo attraverserà» (2020, 102).

<sup>15</sup> Me refiero a la búsqueda de Primo Levi de una lengua nítida y reflexiva con la cual afrontar el desafío cognitivo y lingüístico que permite *traducir* la experiencia del Lager (Goldstein, Scarpa 2015, 129-31).

que «el testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia del decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar» (2104, 153).

Ya se ha dicho que la «poesía documental» remite al memorioso Primo Levi de *Los hundidos y los salvados*. Como una contraseña analítica y estilística, la intención dialógica involucra a otros autores, autoras y sobrevivientes de la Shoah: Claude Lanzmann y su film *Shoah* (1985) (en epígrafe figura la presentación del documental: «Es la escritura del desastre...»); Nelly Sachs («Nosotros los salvados, todavía comen en nosotros los gusanos del miedo»); una selección de versos de *Ad ora incerta*, el poema escrito por Levi el 9 de enero de 1946; *Voces desde el camino de ortigas* de Paul Celan; palabras de Tadeusz Borowski; Jean Améry («Quien ha sido torturado lo sigue estando [...] Quien ha sufrido tormento, no podrá ya encontrar lugar en el mundo»); Jorge Semprún («Primero el olvido fue la terapia, ahora la memoria era la terapia»); Elias Canetti («Vivimos de lo demasiado, nos movemos hacia lo demasiado poco»); Edmond Jabès («El libro que está a nuestro alcance, es el libro del fin del mundo, condenado. Toca a los sobrevivientes devolverle, con su orden, sus palabras»); Charlotte Delbo («La memoria se va a jirones, como jirones de piel quemada. Que sobreviva así despojada es lo que no entendéis. Es lo que no sé explicaros [...]»). Son «escritores salvados [que] clarean, perduran, acompañan» la palabra de los salvados (Goldberg 2015, 7). Escritores-traductores y exiliados del siglo XX que, como Nelly Sachs, Paul Celan, Elías Canetti, Jorge Semprún vivieron el desplazamiento y el tránsito entre lenguas, que desde el exilio trabajaron el distanciamiento necesario a la escritura del horror. Desde el margen inferior de la página, operan como un engarce con las otras voces que reclaman con su nombre y apellido el derecho a la palabra. Noventa poemas activan una lectura marcada por intervalos, huecos, silencios, y con una parsimoniosa diagramación invitan a desprenderse de la superficie de la página impresa, donde la voz del testigo irrumpe en un relato con su fuerza liberadora.

Con los versos que componen el frágil tejido del recuerdo del testigo, Goldberg interroga la Shoah postulando el valor ético del testimonio tal como lo perfila Stefano Levi Della Torre: «ético è il comprendere e far comprendere l'altro, tale è il mettere in contatto condizioni umane incompatibili (quella del Lager e la nostra), facendo di sé stessi un tramite» (2003, 146). A continuación, una muestra de las ofensas sufridas con que el poemario configura el umbral donde los testigos no son ni los hundidos ni los salvados, sino el *resto* entre ellos:

*El presente único y absoluto del testigo* (Jaime Meir: «Los rumanos recogieron el cadáver de mi padre | como si fuese basura. | Hoy, siendo mucho más viejo | de lo que él era entonces, /no puedo evitar llorar. | Siempre lloro» (Goldberg 2015, 31).

*La vergüenza del sobreviviente* en palabras de Ruzena Engel de Sterba: «No sé cómo sobreviví tres años en Auschwitz, | no sé por qué los demás se fueron | y yo tuve que quedarme. [...] Cuando regresé no encontré a nadie. | Y dije 'por qué tuve que vivir'?» (97).

*La condición póstuma* de quien ha permanecido al borde de la muerte, la nuda entidad biológica a la que el *campo* reduce a Annie Walg de Reinfeld: «No sé de dónde sacamos fuerzas para sobrevivir. | No vivimos, nos vivieron» (105).

*La incapacidad de dar cuenta de la degradación* que marca las palabras de Zdzisława Bogus: «¿Cómo nos sentíamos? | Esto no es una pregunta, es un dolor» (10) y remite a las palabras de Levi (*Si esto es un hombre*) «[...] nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa» (2014, 47).

*El silencio sobre lo impronunciable* en el testimonio de Miriam Katz de Berman: «Nunca he dejado de pensar, | pero no hablo. | ¿Qué puedo decir? / ¿Voy a levantar dolores ajenos?» (21); y la reticencia de Eduardo Frieder: «Escuchar fue terrible. | Nada pregunté» (23).

*El discurso figurado* que indica al sesgo la cremación de cadáveres (Justyna Rozenbnit de Goldsztajn: «Veíamos humo, | el olor terrible del humo negro. | El cielo negro») (25).

*La vida-muerte* en el Lager (David Yisrael: «[...] yo seguía entre los muertos... | Y aquí estoy, | devuelto a la vida» (12) y los suicidios en el gueto (Dorit Weiss De Osers: «De repente una mujer saltó del tercer piso: | quedó deshecha. | Nosotros, sencillamente, | dimos dos pasos. | Uno había visto tantos muertos ya» (17).

*La vida como limes*, la ruina de toda ética de la dignidad, la agonía moral que antecede la muerte física en el testimonio de Giacomo Iacoboni: «No teníamos ni fuerza ni coraje, | vencidos por la vida» (27). *El umbral extremo* entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo inhumano, en quien mantiene un obstinado apego a la vida (Imre Vador: «Dormíamos como muertos») (69).

*La vergüenza de la desnudez* como irrevocable pérdida de humanidad de las prisioneras al llegar al Lager en palabras de Sara Elías de Waisbuh: «Estábamos completamente desnudas. | Fue tan humillante, | una vergüenza que no se olvida, | un dolor en el alma» (62).<sup>16</sup>

*La repetición que deviene resonancia*, el recuerdo como relación acústica donde lo vocálico sobrepasa lo semántico (Lazar Zeev Boner en un centro de refugiados rumbo a Israel: «Era invierno, | había

**16** Respecto de la decisión de dar testimonio y convocar la mirada del otro sobre la propia desnudez, escribe Wikinski: «Mirar y ser mirado como actos de supervivencia en tanto muestran lo obscuro, son al mismo tiempo actos de perversión y testimonio. [...] necesidad de ser mirado, primero para asegurarse de que la propia degradación de la que fue objeto algún día hallará justicia, y luego para que el testimonio tenga sentido en tanto está dirigido a quien puede escucharlo» (Wikinski 2016, 108).

humedad, | había hambre, | había asco. | Miedo no había». (43); (Eugenia Halpern de Rawicz. «Lo primero que se llevaron | fue mi piano, | mi piano, | mi piano» (79).

*El choque con la Babel del campo* como primera forma de aniquilación del prisionero que sufre por la incomprensión de las órdenes. La incomunicación recíproca y las diferencias lingüísticas obran como disparador del odio que divide a los prisioneros (Reiza Kleinerman de Talmaciu: «Había gritos de los oficiales, | de soldados. | Gritos, gritos, gritos» (46).

*El sueño y la vigilia nocturna* después de la guerra (Françoise Bielinski de Sitzer: «Cerraba los ojos y sólo veía flores, | flores, flores. | Flores mórbidas» (53); la pesadilla del campo de exterminio como realidad y posibilidad (Stefan Horszowski: «No recuerdo cosas pequeñas, | pero de las grandes no me olvido. | Ni una noche las olvido. | Sueños con guetos, con bestias humanas» (72).<sup>17</sup> Las imágenes del sueño son la prolongación de la destrucción cotidiana. Dan cuenta de la ambivalente dimensión de la capacidad visual del prisionero: una forma de resguardo frente a la muerte inminente y la repetición del proceso de descomposición de la figura humana.

*Las terribles condiciones del viaje en tren* anticipan la situación del campo como experimento de sociedad primitiva y del comportamiento del animal-hombre en palabras de Hana Sinek de Morgenstern: «Cuando la SS abrieron las puertas | empezaron a caer cuerpos, | esqueletos cubiertos con fina piel, | sin rostro. | [...] Aquella gente había estado más de diez días | en vagones cerrados, sin agua, sin nada: | se comieron unos a otros». (78).

*El hambre*, leitmotiv de la vida en el gueto y en campo, en palabras de Zofia Kaufman de Landau: «Yo no comía mucho. | No se podía comer, no se podía vivir» (91) y de Levi en *Si esto es un hombre*: «Pero ¿cómo podría pensarse en no tener hambre? El Lager es el hambre: nosotros somos el hambre, un hambre viviente» (2024, 102).

*Los restos primarios del aparato sensorial* (el olor, el sabor) son difícilmente decibles por el lenguaje en el testimonio de Sally Horowitz de Morgenstern: «Mi memoria es apenas un olor, un sonido. Mis sentidos sólo tienen recuerdos [...] del sabor de la grama que comíamos en el bosque» (94).

Noventa poemas corporizan un montaje, una metaescritura donde la palabra poética expresa algo más que la evocación del pasado por parte de quien sabe porque ha visto: el poemario devuelve el respiro de la Shoah porque hace de la voz del testigo la contraseña

<sup>17</sup> Roland Barthes, refiriéndose al libro del superviviente Jean Cayrol *Lazare parmi nous* (1950) y a su literatura de la Reminiscencia, considera «ese más allá de los sueños nocturnos en el campo de concentración [...] una fase del desdoblamiento que perseguirá al hombre que se ha escapado del gran miedo, del cual porta todavía los estigmas» (2002, 45-6).

analítico-estilística de la «imaginación moral» con la que Levi interroga su memoria (Mengoni 2021, 275).

En este horizonte de sentido, se sitúa un gesto poético que despliega la reciprocidad de lectura y escucha, enfatiza el estatuto relacional de la voz y, por ende, de la palabra sonora (Cavarero 2022, 43). Invierte la noción metafísica de *phonè* (voz en tanto voz, sonido hueco que carece de función semántica), y la rescata de su condición de resto insignificante. Confiere valor semántico al vocálico porque lo entiende como un *logos* que, además de resguardar el quién del decir, es todo menos que una palabra descorporizada, en tanto combina la necesidad de una lectura en voz alta con el propósito de preservar el plano acústico del decir. Preserva la unicidad inconfundible del testigo que vuelve a «reencontrarse con lo humano de sí mismo a través del uso de la palabra» (Wikinski 2016, 109).

Siguiendo el estudio de Adriana Cavarero sobre la relación entre oralidad y escritura, me interesa señalar que, al quebrar el encadenamiento causal y ordenado de los documentos audiovisuales, la disección operada por Goldberg revalora la matriz sonora de la palabra poética. Cavarero destaca el componente semántico de la palabra impregnado de un vocálico que remite a pulsiones corpóreas y afirma que

il godimento vocalico trapassa dalla pratica orale, che spontaneamente gli pertiene, alla pratica della scrittura. Ci sono testi, pervasi da un ritmo musicale, nei quali la vocalità, esplodendo nel significante linguistico, sale in superficie e comanda il senso. La poesia, intesa come testo poetico, ne è appunto l'esempio più efficace. (2022, 164)

Frente a alcances y límites del gesto testimonial, *Nosotros, los salvados* es un caso ejemplar del modo en que la transmisión de la catástrofe puede sustentarse en la imaginación poética en tanto edifica «strutture di senso che fondano una cognizione consapevole della Shoah -anche se mai completa, esauriente o esaustiva-, la sola che possa alimentare l'esercizio vigile e indefesso della sua rammemorazione» (Recchia Luciani 2012, 79).

Al intervenir la desproporción entre la experiencia y su narración, la imaginación -del testigo como de quien poetiza sus palabras- realiza un gesto de restitución de realidad a una tragedia impensable. Respecto de la tentación de marginalizar a la Shoah en la opacidad de lo incomprensible, Georges Didi-Huberman recuerda en su *Images malgré tout* que en la obligación de imaginar lo inimaginable radica la posibilidad de construir una nueva memoria cultural, de producir con la fotografía un *saber* sobre el hito paradigmático de Auschwitz a través de la laguna del ver y el propósito ético de documentar: «Pour savoir il faut imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que

fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invouons pas l'inimaginable» (2003, 11). Situado en el umbral desde el cual el sobreviviente busca dar cierre al trabajo del duelo, *Nosotros, los salvados* nos deja el don de interrogarnos ante el desafío de comprender la huella imborrable del testigo.

## Bibliografía

- Agamben, G. [2000] (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós ibérica.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona: Paidós.
- Bidussa, D. (2009). *Dopo l'ultimo testimone*. Torino: Einaudi.
- Borutti, S.; Heidmann, U. (2012). *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cavareto, A. [2003] (2022). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Roma: Castelvecchi.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Forster, R. (2003). *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Garboli, C. (2015). «L'attore senza gesti». Goldstein, A.; Scarpa, D. *In un'altra lingua. In another language*. Torino: Einaudi, 191-203.
- Giuliani, M. (2015). *Per un'etica della resistenza. Rileggere Primo Levi*, Macerata: Quodlibet.
- Goldstein, A.; Scarpa, D. (2015). *In un'altra lingua. In another language*. Torino: Einaudi.
- González Echevarría, R. (1998). *Mito y archivo. Un teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Goldberg, J. (2013). *Poesía documental. Nosotros, los salvados. Supervivientes de la Shoá junto a Jacqueline Goldberg*. Caracas: Smashwords Editions. <https://poesiavzla.wordpress.com/2018/09/11/jacqueline-goldberg/>.
- Goldberg, J. (2015). *Poesía documental. Nosotros, los salvados. Supervivientes de la Shoá junto a Jacqueline Goldberg*. Caracas: Kalathos ediciones.
- Guerra, M. (2020). *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*. Milano: Raffaello Cortina.
- Illetterati, L. (2019). «L'origine e la sua traduzione (o della traduzione come origine)». Gurisatti, G.; Gnoli, A. (a cura di), *Franco Volpi. Il pudore del pensiero*. Brescia: Morcelliana.
- Kanzenpolsky, A. (2017). «Rasgar el archivo. *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg». *Literatura e Sociedade*, 202-11. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p202-211>.
- Levi, P. (2024). *Trilogía de Auschwitz*. Trad. de P. Gómez Bedate. Prólogo por A. Muñoz Molina. Barcelona: Ediciones Península.
- Levi Della Torre, S. (2003). *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*. Milano: Feltrinelli.

- Link, D. (2008). «Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad». Vallina, C. (ed.). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo, 118-31.
- Mazzarella, A. (2022). *La Shoah oggi nel conflitto delle immagini*. Firenze-Milano: Bompiani.
- Mengoni, M. (2021). *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*. Macerata: Quodlibet.
- Recchia Luciani, F.R. (2012). «Agamben e la Shoah. Fenomenologia della testimonianza e potere dell'immaginazione». Dell'Aia, C. (ed.), *Studi su Agamben*. Milano: Ledizioni.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana.
- Semprún, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- Sneh, P. (2022). *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio. Diez años después*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editorial.
- Szondi, P. (2005). *Estudios sobre Celan*. Prefacios y apéndice de J. Bollack. Madrid: Trotta.
- Wikinski, M. (2016). *El trabajo del testigo. Testimonio y experiencia traumática*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Wiesel, E. (1966). *Le chant des morts*. Paris: Éditions du Seuil.



# Destaponar la selva del Darién: imaginarios literarios de una región-proyecto

Simone Ferrari  
Università di Milano, Italia

**Abstract** This essay studies the representation and deconstruction of imaginaries about the Darién jungle in Colombian and Panamanian literature of the 20th and 21st centuries. After an initial exploration of imperial portrayals of the Darién, this chapter offers a comparative analysis of four contemporary literary works: *Los Clandestinos* (1957) by César Candanedo, *El Tapón del Darién: diario de una travesía* (1996) by Alfredo Molano and Constanza Ramírez, *Historia secreta de Costaguana* (2007) by Juan Gabriel Vásquez, and *Santa María del Diablo* (2014) by Gustavo Arango. The study focuses on imaginative geographies, decolonial literary geographies, and critical reworkings of historical documents.

**Keywords** Colombian and Panamanian literature. Darién Forest. Decolonial geographies. Territory of Difference. Darien Narratives.

**Índice** 1 Del Darién salvaje a la *región-proyecto*. Disputas simbólicas y dilemas continentales. –2 El Darién literario: contra-archivos de una región-proyecto. –3 De colonizaciones y canalizaciones: destaponar la historia. –4 De clandestinos, indígenas y plantas. Narrativas del Darién contemporáneo. –5 Conclusiones.

## 1 **Del Darién salvaje a la región-proyecto. Disputas simbólicas y dilemas continentales**

Desde hace más de cinco siglos, la región colombo-panameña del Darién ha despertado el interés de imperios coloniales, Estados extranjeros y empresas transnacionales, cuyos propósitos de colonizar o controlar el territorio darienita han sido acompañados por la ambición de realizar en el área proyectos políticos e ingenieriles de dimensión continental o transoceánica (Mena García 2011; Suárez Pinzón 2011; Offen 2020).<sup>1</sup> Paralelamente, a partir de las primeras crónicas españolas en el continente americano, los esfuerzos para documentar y fabular el Darién concentran una multitud de disputas simbólicas entre modalidades antitéticas de pensar el territorio americano y sus posibilidades de desarrollo (Hanbury-Tenison 1973; Orozco Cuello et al. 2012). En una condición compartida con otras áreas tropicales (Slater 2002; Leary 2016), las representaciones hegemónicas –o «miradas cartográficas imperiales» (Rozo Gálvez 2019)– sobre el Darién se han alimentado de desbordes imaginativos de matriz (neo)colonial, cuyas formas de significar el espacio han implicado, entre otras consecuencias, la legitimación estructural de intervenciones exógenas en la región (Velásquez Runk 2015; Fuentes Crispín 2016).

El abanico de imaginarios acerca del Darién germinó en una «powerful combination of visual and written texts» (Velásquez Runk 2015, 128), incluyendo cartografías, «textos topográficos explicativos» (Rozo Gálvez 2019, 122) y «narrativas itinerantes» (122). Este conjunto de discursos abarca estrategias retóricas compartidas con distintas tradiciones estéticas del continente. Por un lado, la creación del mito del «Wild Darién» (Velásquez Runk 2015) se ha nutrido de las metáforas canónicas de la selva tropical, sintetizables en los motivos tradicionales de la novela amazónica: espacio infernal, abismal, enfermizo y carcelario, lugar de encuentro entre civilización y barbarie, territorio de enfrentamiento romántico entre hombre y naturaleza (Rueda 2003; Offen 2020).

Por otra parte, la ubicación geográfica del Darién ha determinado su caracterización como espacio de frontera multidimensional, en términos geológicos, sociales y políticos. Si, por un lado, la morfología del istmo de Panamá dispone su función de franja divisoria natural entre el Norte y el Sur de América, por otro, a partir del siglo XVI, las dificultades españolas para conquistar el territorio transformaron

---

**1** A lo largo del ensayo, me refiero a la región del Darién (o selva del Darién) para indicar la homónima región histórica y geográfica, la cual incluye el área noroccidental del departamento del Chocó en Colombia y la provincia política del Darién, las comarcas indígenas de Guna Yala, Guna de Madungandí, Guna de Wargandí y Emberá-Wounaan y los distritos de Chimán y Chepo en la República de Panamá.

el Darién en frontera del conflicto entre colonizadores peninsulares, indígenas guna y piratas holandeses e ingleses (Rodríguez Hernández 2014).<sup>2</sup> Finalmente, en el año 1903 la selva Darién se convierte en frontera política entre Colombia y Panamá,<sup>3</sup> siendo resignificada dentro de la semántica del tránsito, la militarización, el contrabando (Cajiao et al. 2022; Cabrera y Carrillo 2022) y, en época más reciente, en los marcos necrofronterizos de la clandestinidad (Gálvez Vanega et al. 2019; Cárdenas-Benítez 2021).<sup>4</sup>

A esta doble dimensión de selva-frontera se suma una tercera connotación simbólica. Ya en la época colonial, y con más contundencia a partir del siglo XIX, alrededor del Darién se han desarrollado mitografías fundantes de una idealización del territorio en los términos de una *región-proyecto*. Propongo esta noción para definir a aquellas regiones sujetas a prácticas de construcción de geografías imaginativas (Said 1979) que extreman la relevancia del *potencial* de un territorio para la realización de distintos megaproyectos (infraestructurales, hidráulicos, mineros, etc.)<sup>5</sup> funcionales para los intereses de una determinada fuerza hegemónica (Fuchs y Adelar 2015). En la conformación narrativa de una *región-proyecto* se concibe cada representación de dicho territorio no a partir de lo *develado* en ello, sino a través de su posibilidad latente de ser funcional a un plan de desarrollo colonial/imperial. Dicha perspectiva se basa en la identificación de estos espacios como «territorios de diferencia» (Escobar 2010, 47), es decir, entidades periféricas en términos étnicos, sociales y económicos, convertidas en lugares ‘desarrollables’ en clave extractivista (47).

La conversión del Darién en *región-proyecto* ha sido posible por su papel de interconectividad (Cabrera, Carrillo 2022, 106) entre las dos directrices –terrestre (norte/sur) y marítima (este/oeste)– de la brújula de las Américas. Dicho carácter ha facilitado la elección de la región para la realización de proyectos tales como el canal interoceánico, el ferrocarril y la carretera entre Colombia y Panamá, con el objetivo de completar el último tramo de la Carretera Panamericana –cuya ruta vial entre Alaska y Patagonia encuentra en la selva darienita su única interrupción (Orozco Cuello et al. 2012; Carmona Londoño 2020). A pesar del fracaso histórico de la mayoría de dichas ambiciones, con la más notoria excepción del Canal de

**2** A lo largo del texto utilizo, para indicar al pueblo indígena que habita las áreas nororientales del Darién, las formas guna o gunadule (no kuna o cuna), siguiendo las más recientes actualizaciones ortográficas de lingüistas guna.

**3** El 3 de noviembre de 1903, al finalizar la Guerra de los Mil Días, Panamá declara su independencia de Colombia.

**4** Para una profundización de la noción de necrofrontera, ver Rebollo (2022).

**5** Para profundizar sobre la aplicabilidad y usos del término ‘megaproyecto’ en el contexto continental, ver Sánchez Calderón (2008).

Panamá, la afirmación del territorio en términos de *región-proyecto* ha ido plasmando nuevas caracterizaciones simbólicas de la selva. Estas perspectivas se distinguen por su oscilación entre el escenario semántico de la utopía soñada, positivista o mesiánica, y el motivo del fracaso abismal, donde la agencia de la selva y sus habitantes, enfermedades y riesgos se configura como motor de resistencia al progreso. Esta dualidad metafórica se manifiesta ya en las primeras cartas y crónicas españolas sobre el Darién: en los intercambios entre los conquistadores Vasco Núñez de Balboa y Pedrarias Dávila y el Rey Fernando el Católico, la obsesión peninsular por la primera utopía extractivista moderna –el mito de El Dorado-<sup>6</sup> se conjuga con la proyección continental del ideal de la *Ciudad letrada* (Rama 1998), a partir de la fundación en 1510 de Santa María la Antigua del Darién, primera ciudad española en ‘tierra firme’ americana (Mena García 2011; Fuentes Crispín 2016; Sarcina y Quintero 2018).

En los siglos siguientes, el Darién entra a ser parte de un ciclo inacabado de representaciones globalizadas, donde los imaginarios sobre la selva se van plasmando a partir de la relación entre el territorio y los megaproyectos anhelados para su destino. En la historiografía escocés oscila entre *Darien Dream*, *Darien Scheme* y *Darien Disaster* la expresión para referirse a la expedición para establecer una colonia propia en el Darién en 1698. El fracaso de la travesía cortó de raíz las ambiciones coloniales del Reino de Escocia y causó su colapso económico (Storrs 1999; Richards 2015; Macfarlane 2018; Offen 2020). En Francia, pasó a la historia como el *Scandale de Panama* la operación de corrupción y propaganda periodística por medio de la cual, en la segunda mitad del siglo XIX, se intentó ocultar el desastre social, ambiental y económico generado por el proyecto de canalización del istmo por parte de la *Compagnie Universelle du Canal Interocéanique de Panama* (Keiner 2020). En la prensa estadounidense del siglo XX, las travesías de exploradores y botánicos alimentan un «discurso desarrollista» (Velásquez Runk 2020, 74) impulsado por la ambición de juntar las Américas: la carretera interamericana es planteada como un sueño de conexión de largo alcance (Wills 2022) que facilitaría el progreso de una región olvidada (Velásquez Runk 2015). Tal perspectiva es elaborada en relación opuesta con respeto a la expresión *Darién Gap*, surgida en los años cincuenta para destacar las dificultades ambientales para la realización de la vía Panamericana, o a la locución hispanoamericana de ‘Tapón del Darién’, donde la dimensión de la impenetrabilidad, en una mirada sur-norte, implica

**6** En el caso del Darién, la narración correspondiente (y antecedente) con el mito de El Dorado en Guatavita se ha conocido como el mito del tesoro de Dabeiba o Dabaibe, cacique indígena darienita.

también una barrera política para los flujos migratorios (Cajiao et al. 2022).

Mito, proyecto, sueño, desastre, escándalo, vacío: a lo largo de los últimos dos siglos, un amplio conjunto de documentos letrados (obras periodísticas, historiográficas y cartográficas) ha nutrido una mitografía vinculada con utopías globales, prodigios del progreso, proyectos científicos incumplidos y fracasos espectaculares (Keiner 2020), transformando el Darién en el emblema de la *Unbuilt America* (Collins 1976). Entre finales del siglo XX y las primeras dos décadas del XXI, la región ha sido teatro de renovados escenarios sociales, relacionados con nuevos actores de desestabilización (grupos armados del conflicto colombiano, narcotraficantes, mafias de la migración) y con reivindicaciones de las poblaciones locales contra la deforestación masiva, la minería y procesos de colonización de tierras (OIM 2007; Suárez Pinzón 2011; Van Uhm 2020; Cabrera García, Carrillo González 2022; Cajiao et al 2022). A menudo condicionadas por crisis humanitarias, estas nuevas dinámicas históricas han implicado una parcial redefinición de los imaginarios darienitas, de su agencia y de sus representaciones, sobre las cuales nos detendremos en la última parte del ensayo.

## 2 El Darién literario: contra-archivos de una región-proyecto

Pensar el Darién como región-proyecto ha facilitado la sedimentación de una ontología de la selva reducida a su relación con las iniciativas de colonización y con las necesidades ideológicas requeridas por la épica del progreso. La producción literaria sobre la región no ha sido ajena a la reafirmación de estos imaginarios. Sin lugar a duda, las crónicas españolas sobre el Darién representan un primer paradigma de sus geografías imaginativas imperiales: entre los motivos más recurridos, la obsesión por el proyecto utópico de una urbanización ideal en el Darién se hace evidente en los escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo y Vasco Núñez de Balboa (Teglia 2012; Sarcina y Quintero 2018). Sus textos sobre la historia de Santa María del Darién se caracterizan por una tensión entre momentos gloriosos y catastróficos (González Escobar 2011). Siglos más tarde, el poema barroco *Alteraciones del Dariél* (1697) del clérigo manchego Juan Francisco de Páramo y Cepeda plantea nuevas miradas literarias sobre el Darién: en su exploración de la rebelión del pueblo guna y de sus alianzas con piratas europeos,<sup>7</sup> Páramo y Cepeda produce

<sup>7</sup> Sobre las alianzas militares entre indígenas y piratas europeos en el Darién revisar Garzón Moreno (2018).

una epopeya de la «hidrarquía» (Vásquez Pino 2020) caribeña que conjuga relatos cosmogónicos europeos y guna en una representación conflictiva del mestizaje cultural colonial (Orjuela 1997; Segas 2023). En los siglos XVIII y XIX, la perifерización cultural del Darién en las literaturas hispanoamericanas coincide con su afirmación en los imaginarios narrativos anglófonos: el *Darien Dream* despierta el interés temprano de las narrativas de viaje modernas escocesas (Macfarlane 2018), y la utopía del canal interoceánico panameño constituye una referencia histórica para la novela *Nostramo* (1904) de Joseph Cornad, donde los fracasos épicos de los protagonistas se convierten en motivo paradigmático de la América Latina imaginada por el escritor anglo-polaco (Collits 2004).

No es hasta los años cuarenta del siglo XX cuando el Darién reaparece en las literaturas hispanoamericanas. En Panamá, con la publicación de *Vasco Núñez de Balboa. El mito de Debaibe* (1940) de Octavio Méndez Pereira –una biografía novelada del fundador de Santa María la Antigua– el Darién se plantea como espacio mítico-fundacional de la nación recién independizada. Paralelamente, las múltiples incursiones narrativas en la región del escritor panameño César Augusto Candanedo (1906-93) ofrecen una mirada no canónica sobre el territorio darienita: sus novelas y cuentos de corte realista operan como herramienta de denuncia de las explotaciones de las grandes empresas del banano, de la madera y del caucho, además de señalar las condiciones de abandono social de las poblaciones migrantes y oriundas en la frontera oriental de Panamá.

En el contexto colombiano, en época más reciente, el aviador y párroco claretiano Alcides Fernández Gómez publica a partir de los años setenta una serie de testimonios novelados sobre sus vivencias como misionero en el Darién y su relación con el pueblo guna, adelantando una curiosidad que desembocaría en los años noventa en múltiples focos de sugestión:<sup>8</sup> en las últimas tres décadas, la selva del Darién llegó a protagonizar distintas novelas de corte preminentemente histórico, despertando el interés de autores distinguidos de la literatura colombiana contemporánea, como Alfredo Molano, Gustavo Arango, Juan Gabriel Vásquez y Mario Escobar Velásquez. A partir de este panorama, se propone un estudio de algunos fragmentos de cuatro obras de los siglos XX y XXI sobre el Darién: las tres novelas *Los Clandestinos* (1957) de César Candanedo, *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez y *Santa María del Diablo* (2014) de Gustavo Arango, y el texto híbrido *El Tapón del Darién: diario de una travesía* (1996) de Alfredo Molano y Constanza Ramírez. El análisis busca identificar

**8** Menciono, entre otros textos de Alcides Fernández Gómez, las obras *Alas sobre la selva* (1976) y *Carabelas y alcatraces* (1991).

las formas de representación de la selva y de sus actores, endógenos y exógenos, con el objetivo de definir las estrategias narrativas por medio de las cuales los textos reproducen los imaginarios hegemónicos sobre el Darién o, por el contrario, los subvierten y logran proponer alternativas narrativas a las geografías imaginadas de la región-proyecto.

Con relación a la novela amazónica, María Rueda afirma que «la selva metafórica, literaria, se traga en esas obras a la selva real que podría aparecer en ella» (2003, 31). De forma equivalente, en el caso del Darién se puede plantear que las geografías imaginativas de la región-proyecto han absorbido o silenciado las posibilidades de rastreo de dimensiones representativas y enunciativas no hegemónicas de la selva y de su agencia. A partir de una reversión de la locución *Tapón del Darién*, se plantea el análisis de las prácticas narrativas de *destaponamiento* de la región, retomando la expresión del misionero vasco Miguel Ángel, personaje de la obra de Alfredo Molano:

Yo pienso que destaponar el Darién nos ayudaría a mirar al sur; creo que muchas veces hemos mirado al norte [...] pienso que podemos mirar al sur sin necesidad de abrir la carretera. Hay otros medios para hacerlo. (1996, 148)

En este marco, el trabajo exegético se enfoca en cómo las escrituras literarias contemporáneas de la región del Darién permiten rescatar un contra-archivo (Andermann 2018; Spiller 2022) de las geografías imaginativas de la selva colombo-panameña. Se interpelan estas producciones narrativas en términos -aproximados y no totalizantes- de «geografías literarias decoloniales» (Rozo Gálvez 2019, 127), es decir, literaturas que desafían las miradas cartográficas imperiales y coloniales por medio de dos macro-estrategias: (i) representaciones del territorio americano filtradas por un enfoque fenomenológico en la experiencia narrativa de colonizadores y colonizados e (ii) inclusión de epistemologías y perspectivas no hegemónicas en las representaciones del territorio (210). En diálogo con el modelo analítico de Rozo Gálvez, el análisis se fundamenta en dos secciones. En la primera se estudian las representaciones literarias contemporáneas de dos proyectos imperiales en el Darién (la primera ciudad española y el primer canal interoceánico), arrojando luz sobre las herramientas narrativas de diálogo crítico con algunos documentos históricos (crónicas y textos periodísticos) como mecanismo de deslegitimación de los imaginarios letrados e historiadados del Darién como región-proyecto. En la segunda sección se analizan dos obras que representan dinámicas de explotación vinculadas con megaproyectos contemporáneos: la deforestación por parte de empresas transnacionales y el proyecto de la vía

panamericana. Se analiza la reversión de los imaginarios darienitas a través de un enfoque en los espacios de diálogo que las obras generan con las perspectivas de actores sociales locales (las poblaciones indígenas, afrodescendientes y migrantes), mapeando una serie de enunciaciones epistémicas alternativas para la afirmación literaria de nuevas geografías simbólicas del Darién.

### 3 De colonizaciones y canalizaciones: destaponar la historia

La novela histórica *Santa María del Diablo* (2014) de Gustavo Arango relata la fundación, el desarrollo y el abandono de Santa María la Antigua del Darién (1510-1524). La novela alterna una voz omnisciente y un narrador que personifica al cronista Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557).<sup>9</sup> El primer narrador ofrece un recuento detallado y escueto de los acontecimientos que llevaron a la creación y a la caída de la ciudad. El segundo, Oviedo, contrapuntea los hechos históricos a través de sus evaluaciones éticas acerca de los distintos conquistadores que operan en la región. En un estilo que recalca la retórica de las obras del cronista, el Oviedo narrador abre un diálogo con el lector alrededor de la función de su escritura. Al declarar la veracidad de su operación testimonial en tanto «veedor» (81), en la novela el cronista explica su decisión de historiar el Darién como obra necesaria para que el proyecto colonizador se defina como experiencia: «si los escritores no fuesen, los hechos ilustres no serían nada» (159).

Si bien su construcción enunciativa mantiene una relación intertextual liminal con la crónica de Oviedo, la índole ‘arqueológica’ (Montoya 2014)<sup>10</sup> de la novela no impide brechas de deslegitimación del impulso mesiánico de lo verídico. En una de sus reflexiones metanarrativas, el cronista argumenta que la «ficción es cosa del diablo» (80). La afirmación se vuelve paradójica en función de la estructura metafórica que sustenta el libro, a partir de su título: más

<sup>9</sup> La novela de Arango mantiene una relación intertextual permanente con *Historia general y natural de las Indias*, la obra más conocida de Gonzalo Fernández de Oviedo, publicada por primera vez siglos después de su muerte (1851-56) y dedicada a los primeros cincuenta años de la conquista del caribe americano, del istmo panameño y de Venezuela.

<sup>10</sup> En más de una ocasión, el novelista y crítico literario colombiano Pablo Montoya se ha expresado sobre la existencia de dos tipologías de novela histórica, vinculadas con dos modos de relacionarse con el discurso histórico: una modalidad arqueológica y una modalidad de reinención. La primera funda su propuesta literaria en una reconstrucción arqueológica fiel a los documentos historiográficos. La segunda implica la necesidad, por parte del escritor, de reinventar el pasado a través de la imaginación (Montoya 2014).

allá del oxímoron desacralizador, *Santa María del Diablo* introduce una perspectiva contrahegemónica sobre los imaginarios de la región. Me explico: si es cierto que los españoles identificaban en los chamanes de los pueblos darienitas unas formas demoníacas de relacionarse con la espiritualidad, en la época colonial las mismas culturas nativas configurarían una reversión de dicho imaginario. A raíz de las violencias, las enfermedades y las imposiciones traídas por los españoles, los colonizadores del istmo se perciben como «diablos vestidos de negro» (Langebaek 2006, 25). Esta «demonización mutua» (55) horizontaliza la perspectiva que la novela ofrece sobre la fundación simbólica del Darién imaginado. Tal reconfiguración es explicitada en una escena que revierte el paradigma cajamarquino, en una asociación de la escritura alfabética con la dimensión demoníaca: «el indio dijo que sí, que había hecho las preguntas, pero que la carta no quería hablar sino con los cristianos [...] conocido aquel prodigio, el cacique decidió que los dichos cristianos eran demonios» (247).

La puesta en escena de esta perspectiva sobre la escritura alfabética traza un expediente narratológico para deslegitimar la pretensión de veracidad de las geografías imaginadas por Oviedo: si «la ficción es cosa del diablo» (80), la atribución de una dimensión diabólica a los conquistadores implica que los archivos cronísticos corresponden a una fabulación ficcionalizada del espacio darienita. El encuentro con el infierno y la admisión de culpabilidad del mismo Oviedo narrador surge, en el final de la novela, como una declaración de rendición del poder de la letra -y de una ciudad utópica en ella- frente a la episteme de la selva: «mentiras y más mentiras fueron cubriéndome como el fango y la selva que ahora cubren la primera ciudad de Tierra Firme» (300).

La novela plantea la primera urbanización darienita como espacio-tiempo fundacional de los arquetipos de la violencia colonial. Dicha representación reitera el imaginario de la región-proyecto y se hace evidente ya a partir de la reproducción del mapa del área realizado por el cartógrafo escocés John Ogilby (1671). Después de llegar al golfo del Urabá, puerta de entrada al Darién, el conquistador Pizarro justifica en tonos irónicos las dificultades en la dominación del territorio: «hemos principiado mal, aunque hayamos imaginado bien» (69). En la ansiada utopía del proyecto urbano de Santa María, la novela hace hincapié en la «rabia nominativa» (Todorov 1998, 36), es decir, en la obsesión colonizadora para denominar ríos, cerros y urbanizaciones que reitera la dimensión fundacional de la imaginación colonial de la selva: la taxonomía de flora y fauna en el capítulo «Hay en aquella tierra firme un sinfín de animales» (135) asume una función de nueva creación del mundo, con el consecuente silenciamiento de las genealogías culturales locales.

Por otro lado, la carga semántica mortífera que acompaña la destrucción de Santa María engendra un distanciamiento enunciativo

del cronista: «indagaron por los ríos de oro y comprobaron que habían cruzado las Américas obnubilados por hipérbolos» (186). La aclaración desvela los engaños retóricos de la geografía imaginada por las crónicas. La llegada de Pedrarias, ‘Cólera de Dios’, metaforiza el castigo divino contra la utopía fallida. Pedrarias procede a renombrar los espacios denominados por Balboa, posicionando el proyecto darienita en una dimensión cíclica y no progresiva. La segunda etapa de la utopía, guiada por Pedrarias, choca con un apocalipsis de rasgos bíblicos. La condición sensorial de la rebelión de la selva –«un vocerío ensordecedor invadió el valle del Darién» (155)– coincide con el sueño colectivo inducido a los conquistadores por las enfermedades tropicales. Dándole continuidad a los motivos semánticos de la primera parte de la novela, la ciudad se convierte en un espacio infernal, donde «todo el pueblo resulta culpable» (212), mientras la selva celebra su triunfo en sus contra-archivos: areitos y cantos animales (296).

En el istmo panameño de la segunda mitad del siglo XIX encuentra su cronotopo la novela *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vázquez. La obra se inspira en el intento francés de construir un canal en el Darién y en los conflictos políticos de la Colombia independiente, desembocados en la separación de Panamá en 1903. La estructura del texto se basa en la estrategia de la metaficción historiográfica como mecanismo de cuestionamiento del discurso histórico (Carpio Franco 2010, 281-2). La obra es relatada en primera persona por un narrador ficticio, José Altamirano. La primera parte de la novela está dedicada a la vida de su padre, el periodista colombiano Miguel Altamirano: liberal, obsesionado por la utopía del canal interoceánico, Miguel se dirige al Darién para acompañar a la expedición francesa como reportero. En la segunda sección, el mismo narrador se desplaza al Darién para acercarse a su familia. En el último apartado, José Altamirano relata su papel en la Guerra de los Mil Días y su consecuente exilio en Inglaterra. La obra –a partir del título– es acompañada por una peculiar relación intertextual con *Nostromo* de Joseph Conrad. La conexión se basa en un complejo palimpsesto de intertextualidades ficticias e históricas (Pisci 2017, 147): la malla narrativa de la obra se teje con los acontecimientos de la Colombia independiente a través de un narrador dinámico, cuyos movimientos diegéticos se basan en un lenguaje paródico que convoca de forma continuativa al lector (Carpio Franco 2010; Nohe 2018). El tono hiperbólico de la narración reproduce la ansiedad por la utopía interoceánica de las potencias políticas de la época:

Y el mundo enloquece. De repente, la costa este de los Estados Unidos se da cuenta de que la Ruta hacia el Oro pasa por esa oscura provincia istmeña de ese oscuro país que cambia de nombre, ese

pedazo de selva asesina cuya particular bendición es ser el punto más angosto de la América Central. (25)

La periferización del Darién en el mapa político continental es interpretada en la novela a partir de una doble descentralización espacial. Por un lado, la región existe a partir de la conciencia de su necesidad por parte de las fuerzas políticas globales. Por otro, el primer apartado del texto centraliza la ciudad de Bogotá como filtro inevitable para acceder a informaciones sobre la selva. Las primeras menciones textuales al área del Darién aparecen con la llegada a la Universidad de Bogotá de los cuerpos de algunos obreros chinos muertos de malaria mientras trabajaban en la construcción de un ferrocarril en el istmo. El diálogo alucinado entre el padre del narrador y una de las víctimas de la selva, donde los obreros se convierten en mártires de una epopeya, adelanta la interpretación que Miguel Altamirano ofrecería en sus crónicas sobre la canalización del Darién: una geografía adecuada para llevar a cabo una «vaga pero luminosa promesa de una vida mejor» (27), donde la «versión corregida de El Dorado» (25) viste los colores del mayor sueño positivista: el dominio científico de la naturaleza. La región darienita se convierte para Miguel Altamirano en un continente sin contenido: una región-proyecto vaciada de sentidos para adecuarla a los paradigmas del progreso. Este proceso se realiza por medio de la conversión del mito de El Dorado en la utopía de la Ciencia, no ajeno a una retórica mesiánica: «quieren abrir la tierra como Moisés abrió el mar. Quieren separar el continente en dos y realizar el viejo sueño de Balboa y de Humboldt» (67).

Miguel Altamirano fundamenta alrededor de la utopía darienita una constelación semántica vinculada con las dimensiones del sacrificio, lo milagroso y lo mesiánico, donde la mitificación del progreso encubre los horrores de la selva. Por otro lado, la búsqueda de las crónicas del padre se convierte para José Altamirano en una forma de descifrar su ausencia, y la misma selva adquiere sentido de privación: el viaje del protagonista al Darién coincide con un desvelamiento de lo no archivado por el discurso propagandístico del padre. El reaceramiento a la figura parental en Colón, impulsada por la voluntad de conocer su historia familiar, corresponde con una labor filológica de *des-taponamiento* de las mentiras paternas sobre el proyecto de canalización:

En las primeras crónicas de Miguel Altamirano, los muertos del ferrocarril habían sido casi diez mil; en alguna de 1863 los cifra en menos de la mitad, y hacia 1870 escribe sobre 'los dos mil quinientos mártires de nuestro actual bienestar'. (106)

El neologismo paródico del narrador, «Periodismo de Refracción» (138), sintetiza en una metáfora física el proceso propagandístico acerca del proyecto. Su desvelamiento es revelado simbólicamente por la visita de fantasmas de los obreros muertos en los sueños de Lucien Napoleón Bonaparte Wyse,<sup>11</sup> ingeniero francés responsable del proyecto del canal (123).

En la novela de Vásquez, las disputas de los distintos personajes para una historización del Darién son colocadas en la ciclicidad violenta de las colonizaciones de la región. Por un lado, los saberes territoriales indígenas son excluidos de la perspectiva civilizatoria positivista del padre del protagonista, y cuando aparecen resultan indescifrables o desorientadores –como es el caso de los fogones del pueblo guna (72). Por otro, la reiteración de la utopía colonizadora se constituye como destino cíclico de un «Ángel de la Historia» (35) que aparece en la novela con formas hegelianas, interviniendo como agente implícito de los fracasos darienitas. En este sentido, se hacen evidentes las referencias a Santa María la Antigua. La descripción distópica de la ciudad de Colón después del fracaso francés convoca los motivos del abandono de la primera ciudad colonial: la pandemia urbana, el vacío social, el ensueño permanente y la barbarización violenta. El desvelamiento de la derrota corresponde con una admisión implícita del padre del narrador: el mito hidráulico de la canalización se había desarrollado en continuidad con la ambición mesiánica de Balboa. Como en el caso de Oviedo, Miguel Altamirano admite su culpabilidad de forma escrita. La herramienta narrativa adoptada por el autor es constituida por un contra-archivo de cartas privadas enviadas a la esposa, donde el periodista colombiano confiesa su acción propagandística. Despojados de la ilusión del progreso, los cuerpos darienitas son delineados en la sola necesidad salvífica de supervivencia: «la peste reina en el Itsmo, y los hombres se pasean enfermos por la ciudad, mendigando unos el vaso de agua que les baje la fiebre, arrastrándose los otros hasta las puertas del hospital, con la ilusión de que un milagro les salve la vida» (54).

#### 4 **De clandestinos, indígenas y plantas. Narrativas del Darién contemporáneo**

La activación literaria de contra-archivos darienitas atraviesa tiempos, derroteros y subjetividades heterogéneas en el caso de la novela realista *Clandestinos* (1957) de César Candanedo y de la crónica de viaje *El Tapón del Darién. Diario de una travesía* (1996) de Alfredo Molano y Constanza Ramírez. A pesar de sus marcadas

<sup>11</sup> En este caso, la novela hace referencia a un personaje histórico realmente existido.

distancias, y apuntando a sus respectivas contemporaneidades, ambas obras centralizan en su narración el motivo del cruce de la selva del Darién. Siguiendo el esquema analítico de Rozo Gálvez, me centro aquí en «la dimensionalidad compleja» (Roza Gálvez 2019, 7) de epistemologías y sujetos otros activada en las dos obras a partir del enfoque en «una relación alterna, mutualista y horizontal con la geografía y la naturaleza que dista de la relación occidental, vertical y logo/antropocéntrica de la imaginación geográfica colonial/imperial» (7). Bajo esta perspectiva, los sujetos de las dos obras – indígenas y afrodescendientes, migrantes y contrabandistas, ríos y plantas– aparecen como agentes posibilitadores de epistemes alternativas para pensar la selva más allá de los megaproyectos que la imaginan y la definen en la contemporaneidad, es decir: la explotación sistemática de recursos territoriales y humanos por parte de las empresas madereras, bananeras y caucheras, en el texto de Candanedo, y la construcción del último tramo de la carretera panamericana, en la obra de Molano.

En la novela *Clandestinos* (1957), César Candanedo delinea un panorama de las explotaciones sufridas por migrantes colombianos indocumentados en Panamá. El interés del autor por las dinámicas sociales de las áreas del país «donde la autoridad de la República no alcanza» (Miró 1996, 16) se conjuga con un enfoque en la dimensión espiritual de la geografía panameña, por medio de una atención antesignana en el «desbalance» de la relación ecológica entre humano y selva (Vásquez 2007, 96) y en las dinámicas discriminatorias de los espacios fronterizos nacionales. Dividida en seis capítulos, la obra relata las peripecias de un grupo de migrantes chocoanos en Panamá.<sup>12</sup> El grupo está huyendo de la guerra civil colombiana con el anhelo de trabajar en la construcción del Canal interoceánico. Atrapados en la selva Darién, los migrantes enfrentan largos viajes en lancha, sufriendo la persecución de las autoridades panameñas y las explotaciones por parte de empresas locales y transnacionales de la madera, el caucho y el banano.

El lenguaje del texto alterna una prosa modernista con diálogos que reproducen el habla coloquial darienita. La obra propone una caracterización colectiva de los tres grandes grupos sociales explotados en el Darién: migrantes, afrodescendientes e indígenas (Vásquez 2007). Tal elección, orientada a los estilemas del indigenismo continental, es explicitada por el mismo narrador, heterodiegético, en la presentación de un personaje indígena:

**12** Los chocoanos son personas provenientes del departamento colombiano del Chocó. Situado en la frontera con Panamá, el Chocó es el departamento con mayor presencia de personas afrodescendientes de Colombia.

El indio Mequilda permanece mudo e indeciso, como si consultara con el tiempo [...] personifica a todos sus hermanos que la muerte – en cosecha monstruosa- va liquidando poco a poco –terrible dosis!- en las curvas de los ríos, en las lomas estériles de la cordillera, en los caminos olvidados, en las plantaciones extranjeras –las felices Companys!- y, envenenados, en las cantinas panameñas. (9-10)

El campo semántico de la mudez permea a los personajes indígenas de la novela frente a los distintos niveles de atropello social que sufren. El silencio arrastrado de las comunidades chocoes remite a la intraducibilidad del dolor generado por las nuevas colonizaciones del Darién.<sup>13</sup> El «dolor acumulado, milenario» (9) del sujeto plural indígena condena a una comunicación alterada, donde las solas palabras pronunciadas por los chocoes desvelan las relaciones de subalternidad social: «libre», direccionado al sujeto blanco, y «canfunia libre»,<sup>14</sup> con referencia a personas afrodescendientes. El silencio de los sujetos colectivos asume implicaciones diferentes en el caso de los *clandestinos*, los migrantes indocumentados protagonistas de la novela, donde la negación de responder ante las autoridades se convierte en forma de resistencia colectiva, «silencio agresivo» (53) frente a una condición de explotación permanente.

Cabe destacar que en la época de la redacción de la obra de Candanedo la asociación del término ‘clandestino’ con los fenómenos de migración transfronteriza no era común. En el glosario paratextual se introduce el significado de la expresión en su uso regional: «en Darién, hombre que llega de Colombia sin documentación» (118). La intuición autorial de plasmar una visión de la región darienita a partir de la clandestinidad laboral se convierte en herramienta para debilitar las nuevas mitografías políticas sobre el Darién. Si bien los migrantes colombianos identifican el Darién como tierra de «aspiración liberadora» (19), los caracteres imaginativos de la selva son delineados a partir de un «sueño de abandono» (26), es decir, en la sola negación del presente violento colombiano, cuya conflictividad social obliga al desplazamiento.

La condición clandestina es elaborada en la obra a través de la revelación de un renovado paradigma de la ciudad letrada: el de los *papeles*, nueva fuerza regulatoria del espacio darienita. La construcción narrativa de las prácticas de control de las autoridades panameñas hacia decenas de migrantes colombianos resulta emblemática: «-Los documentos? | -Se los comió el comején» (25). La

**13** En el texto se hace referencia al etnónimo ‘chocoes’. En la actualidad el etnónimo es menos utilizado, en tanto engloba distintas comunidades indígenas del área darienita, dentro del conjunto étnico de los pueblos embera y wounann.

**14** En lengua embera, la palabra se traduce como ‘persona de piel negra’.

ironía de los sujetos migrantes subyace a una construcción discursiva de la ausencia plasmada en la geografía darienita: las nuevas normatividades de la selva aniquilan identidades, al igual que sus fieras más temidas de la región. El documento escrito se convierte en herramienta de subordinación de carácter colonial/imperial, al menos en dos relaciones de poder: autoridad-migrante -«no tiene derecho a más, no puede reclamar porque no tiene papeles» (58)- y letrado-no letrado, en los engaños perpetrados por los empresarios hacia los trabajadores indocumentados en los procesos de compraventa: «y como se le ocurre a usted que va a ser más seguro lo que lleva registro en la cabeza, de memoria, que lo que yo apunte en mi cuaderno, que no se equivoca?» (63).

La vocación de denuncia de la obra arroja luz sobre la creación de una geografía letrada y alimentada por la constitución de fronteras paralelas, «impasables ante los pobres» (26): las barreras de los papeles. La condición del clandestino se vuelve genealógica y definitivamente subalterna: «sabe que es un clandestino. La vida, con amarga insistencia, se encarga de gritárselo a cada paso, a cada instante» (63). La discriminación étnica -«a uno le dicen negro chocuano... y clandestino jediando, pa arrematá» (45)-, la negación de la dignidad humana -«podemos encontrar algunos clandestinos... Son los hombres pa' estos trabajos, que no se han hecho pa' la gente» (10)- y la mercantilización del cuerpo «nosotros tamos alquilaos pa' los trabajos piores» (11) configuran un sistema opresivo que acerca la comunidad migrante al sujeto colectivo indígena: los dolores compartidos -en la tensión entre huida y encierro- se estratifican a partir de las condiciones comunes de la intraducibilidad y de la imposibilidad de afirmar su identidad en negación de las jerarquías del poder de la selva darienita.

Los recursos simbólicos de la novela nos remiten a los campos semánticos tradicionales de la mortalidad y del infierno. El oxímoron más recurrente -«Este es un cementerio de hombres vivos» (13)- afirma el espacio como lugar de la fatalidad, de la condena innata para los ciclos de vida clandestinos: «un anticipo de la muerte, la muerte por partes. La vida del tuquero clandestino» (15). Entre las pocas formas de singularización de los personajes destaca la personalización de las distintas causas de fallecimiento:

- Con ésta son seis, en lo que va del año- alguien dice.
- Primero el hijo de Pancho, matao por las fiebres; después el hijo de Polidoro, muerto de alferesia; luego Tacho, desangrao por la cortá, después Cornelio, picao de víbora; luego Policarpio, comio de la llaga, y hoy esta de ahora... (23)

Más allá de patentizar los riesgos de la selva, la enumeración de las razones de las muertes termina convirtiendo en individuos el conjunto de migrantes indocumentados. No es casualidad que los nombres propios evocados en el diálogo remitan a personas fallecidas, mientras que los dialogantes -vivos- enuncian desde un sujeto indefinido: «alguien dice». Tal indeterminación corresponde con una pérdida del camino -«ya me siento sin norte» (41)- y con una condena al «presentismo» (70) del nuevo habitante del Darién, convertido en «jornalero» (82), contrapuesto a la posibilidad de proyectarse en la región en términos futuros por parte de los actores de poder. Las distintas modalidades de explotación territorial corresponden a distintos círculos infernales -caucheros, madereros, tuqueros- y configuran un ciclo vicioso de explotación, sintetizado en la imagen del «calendario antiguo del dolor del pobre», donde «no hay página en blanco, de tregua» (53), y cada día, en una metáfora que reafirma la mercantilización del tiempo, «los tuqueros hablan, comentan. Y entre palabras y palabras hacen el inventario de algunas de sus penas» (12).

A pesar de su normatividad violenta, frente a los dispositivos letrados de la región-proyecto la selva se convierte en aliada: la huida lleva a algunos migrantes a espacios donde la clandestinidad es tolerada, en tanto las profundidades del Darién no solicitan papeles (62). Colaboradora, compasiva y testigo de las explotaciones, la jungla desafía los ingenios de dominación de las empresas transnacionales: la descripción de las máquinas para tallar la madera evoca su carácter monstruoso y generador de mutilaciones, tanto para la selva como para los hombres. Arma de la utopía, la maquinaria maderera es la negación definitiva de la aspiración liberadora del migrante: ya limitada por la ausencia de papeles, la identidad mutilada del clandestino se vuelve remanencia. Ante una transformación que asimila a los hombres con las plantas explotadas -la enfermedad de la sarpuma hace que los pies de los trabajadores se asemejen a guineos (64)- la mutación selvática del nuevo habitante darienita representa una alianza frente al «arsenal de la democracia» (59) activado por las transnacionales de la madera, el caucho y el banano. En esta remanencia identitaria, los distintos actores sociales explotados en la selva se aferran a los cantos chocoes y afrodescendientes, contra-archivo oral con respeto a la historización del Darién impuesta por las renovadas normas letradas de la región-proyecto: narraciones cantadas tematizan los personajes emblemáticos de la región y el poder creacional de la palabra mítica (44), contraponiéndose a la impotencia de la acción, encontrando en el silencio, nuevamente, una última herramienta de resistencia: «son más que hombres por los enormes poemas que mudamente escriben con su acción frente al sufrimiento, a la dureza implacable de una vida que otros succionan con avidez» (49).

Publicada cuatro décadas más tarde, la obra híbrida *El Tapón del Darién. Diario de una travesía* (1996) del escritor y periodista colombiano Alfredo Molano y de la bióloga Constanza Ramírez ofrece, posiblemente, el más heterogéneo documento literario contemporáneo sobre la selva del Darién. El texto activa un diálogo cerrado entre los cánones del diario de viaje, del libro fotográfico y de la narración antropológica, con exploraciones botánicas de carácter taxonómico. Los distintos capítulos ofrecen un recuento del viaje por carretera y ríos de Alfredo Molano, acompañado por su equipo de trabajo, de Medellín a Ciudad de Panamá. La narración filtra impresiones de viaje, relatos pintorescos de la selva, transcripciones de voces darienitas, cartografías y descripciones de corte científico sobre las peculiaridades bioculturales del Darién, estas últimas redactadas en el formato de fichas por Constanza Ramírez. Las fotografías, realizadas por Richard Emblin, ofrecen un relato etnográfico paralelo a la narración de Molano, cuyo eje central es la exploración de las formas de vivencia e imaginación del Darién por parte de sus habitantes.

La propuesta narrativa de Molano se enfoca en los conflictos por la tierra entre distintos actores de la región. En una reversión de la relación canónica civilización-barbarie, la obra restituye un panorama del Darién donde la violencia adquiere el papel de herramienta civilizatoria y normativa:

Por los mismos caminos por los que salía el caucho y la tagua comenzaron a entrar paisas y chilapos a derribar selva y a montar ganaderías con la promesa de que muy pronto tendrían la carretera. Se ve en este capítulo de la historia colombiana una paradójica y bárbara dinámica social: el negro desplaza al indígena, el chilapo desplaza al negro, y, por fin, el paisa desplaza al chilapo. Cuando decimos desplaza, decimos expropia, empuja, derrota. La violencia es aquí la herramienta del progreso y del desarrollo, es decir, de la civilización. (22)

En la forma de la crónica periodística que caracteriza la primera parte del texto, Molano asocia el arranque de megaproyectos con la imposición de una normatividad social violenta propia de las periferias necropolíticas del capitalismo (Mbembe 2006). Si la violencia se hace herramienta del progreso, se vuelve inevitable el retorno a una imagen cementerial que involucra el espacio selvático: «todavía se nota el efecto de la colonización sobre la selva: algunos árboles gigantescos se mantienen de pie a pesar de ser cadáveres» (45). En la obra, la violencia ambiental se entreteje con las prácticas paramilitares del conflicto armado colombiano, en una percepción integral del impacto bélico que remite a la noción plural de «eco-biolencia» (Oviedo Sotelo 2013).

Al destejer los imaginarios del discurso desarrollista, la obra de Molano se enfoca en la remanencia: algunas de las fotografías que acompañan el relato se detienen en objetos atrapados en la selva. Es el caso de un carro Chevrolet en el Darién después de un fracasado intento, por parte de algunos viajeros estadounidenses, de cruzar la jungla con su automóvil. La imagen, portada del libro, convoca el tema del abandono de proyectos de progreso y los efectos que su inconclusión genera en la selva. Al mismo tiempo, la fotografía remite a un motivo frecuente en el texto: la frontera del Darién. Si desde una mirada norte-occidental la selva es percibida en la dimensión del «sueño antiguo» (106) de cruzarla, alimentando su histórica función de territorio de conexiones e intercambios, la travesía en la dirección contraria (Sur-Oriente/Norte-Occidente) es frenada por las jerarquías políticas continentales: documentos y enfermedades se convierten en justificaciones para constituir una barrera social unidireccional, generando un espacio de separación que deslegitima, entre otras dinámicas, la vivencia territorial de las poblaciones indígenas colombo-panameñas (empera y gunadule), para las cuales la fronterización del Darién «nunca tuvo lugar» (112).

A lo largo de la obra, distintos personajes intervienen en la narración para construir una opinión colectiva sobre las consecuencias del proyecto de la carretera para la región. Si «los campesinos [...] creen, no sin razón, que la carretera valorizara sus tierras» (77), las poblaciones afrodescendientes «a pesar de ser campesinas, guardan cierta distancia frente al mito del progreso» (78) y las comunidades indígenas «consideran que la Carretera Panamericana completaría la obra de exterminio que se inició con la conquista» (78). En estos fragmentos queda desvelado el choque epistémico entre distintos modelos de desarrollo en las Américas. La negación indígena al megaproyecto tiene que ver con la asociación de la carretera con las implicaciones de una invasión colonial; la desconfianza de las comunidades afrodescendientes se relaciona con las dinámicas de explotación física que implicaría la llegada de megaproyectos extranjeros. En este sentido, la obra desafía las geografías imaginadas sobre el Darién contemporáneo a través de la reafirmación de un patrón territorial: a partir de los hechos fundantes de Santa María la Antigua, la genealogía simbólica del Darién es interpretada como metonimia que anticipa y sintetiza los conflictos y destinos del continente (55). Por otro lado, el fracaso de los megaproyectos asigna a la región la metáfora de una selva que se vuelve «paréntesis» (109) de la historia continental, donde el quiebre y el abandono de las utopías imperiales pueden volverse desechables frente a los avances tecnológicos de los centros políticos.

En estos términos, los mapas y las cartografías de los proyectos de canalización de Panamá que acompañan la última etapa del camino narrativo de Molano condensan el carácter connotativo que el texto

atribuye al término ‘tapón’: ya no la densidad impenetrable de la selva, sino más bien el ocultamiento, antes el opulento éxito del canal, de los dolores darienitas vinculados con los proyectos fracasados. En este marco, la obra ofrece fisuras narrativas resistenciales fundadas en dos espacios semánticos específicos: la regeneración y el contrabando. En el primer caso, el texto plantea patrones de conexión entre la resistencia humana al proyecto de la carretera y la oposición de la selva por medio de una «regeneración natural» (103) a los primeros intentos de realizar la vía. Interiorizando la lógica revertida de la región darienita, donde la violencia se hace herramienta de civilización y progreso, el cuidado del medioambiente es relegado al ámbito de la barbarie. En oposición a esta mirada, en una alianza narrativa entre plantas e individuos darienitas, la obra abre espacio a una perspectiva cosmopolítica (Duchesne Winter 2019) de defensa territorial integral, fundada en el tejido entre relaciones humanas y no humanas. Asimismo, la dimensión del contrabando es plasmada por medio de los distintos personajes que configuran en el texto una mitografía alternativa del Darién. A los sujetos colectivos (migrantes, afro, indígenas y colonos) se suman otras figuras –el santandereano, el negro Liberato o Luis Vicente ‘El cojo’– que personifican contra-enunciaciones de la memoria de la selva. En el caso de ‘El Cojo’, la descripción del personaje, elaborada a partir de narraciones orales, interviene en la crónica de Molano con la función de un relato mítico. A la mística del hombre conocedor de la jungla y defensor de los indígenas se acompaña una dimensión de rebeldía fundada en el contrabando y en la violencia política. De esta forma, como en otras áreas culturales fronterizas de Colombia (como la Guajira), la práctica comercial del contrabando se convierte en el texto en forma política, epistémica y narrativa de autoafirmación, fundada en el intercambio de conocimientos, saberes y estrategias para conformar espacios de resistencia frente a las dinámicas de cerramiento de la selva-frontera.

## 5 Conclusiones

Las producciones literarias colombianas y panameñas que a partir de la segunda mitad del siglo XX han desatado su interés en la región geocultural del Darién han permitido, por medio de distintas estrategias narrativas, una revisión crítica de las geografías imaginativas del territorio darienita y su caracterización simbólica como territorio de diferencia (Escobar 2010).

A partir de distintos enfoques enunciativos y narratológicos, las obras analizadas abordan los dilemas políticos, culturales y territoriales vinculados con los imaginarios de una región donde conviven, desde hace más de cinco siglos, las dimensiones simbólicas

de la selva, la frontera y la región-proyecto. Aun reiterando algunos rasgos semánticos de las representaciones hegemónicas del área (las metáforas del infierno, la enfermedad y el cementerio, entre otras, surgen en las cuatro obras), el diálogo crítico con algunos de los grandes proyectos imperiales, coloniales o neocoloniales pensados para la región darienita ha permitido la emergencia de enfoques simbólicos alternativos en la representación del territorio.

En el caso de las primeras dos novelas analizadas, la deconstrucción de las geografías imaginativas de la región-proyecto es plasmada por las brechas narrativas generadas entre algunos documentos históricos y su uso en el relato. En el caso de *Santa María del Diablo* (2014) de Gustavo Arango, la relación narratológica entre el narrador Gonzalo Oviedo y la figura histórica del cronista produce una fisura para el surgimiento de estrategias retóricas que reconfiguran los patrones simbólicos de las prácticas coloniales españolas en América, a partir de la narración de la trayectoria de nacimiento y destrucción de la primera ciudad española en el continente. En la obra de Juan Gabriel Vásquez, *Historia secreta de Costaguana* (2007), la relación narrativa entre el narrador y su padre, fundada en un movimiento narratológico de *destaponamiento*, se convierte en herramienta de distanciamiento para permitir la deconstrucción crítica de la épica triunfal vinculada con los intentos de canalización del Darién en el siglo XIX. En ambos textos, la admisión de una ‘culpabilidad letrada’ adquiere un papel determinante en los procesos de reconfiguración de las geografías imaginativas de la región.

Apuntando a los imaginarios darienitas contemporáneos, las obras de César Candanedo y Alfredo Molano afirman la posibilidad literaria de abrir espacio a otras perspectivas epistémicas sobre la selva. En el caso de *Los Clandestinos* (1957), la dimensión de la clandestinidad se constituye como espacio colectivo de resistencia frente a las explotaciones de las empresas de la madera, el caucho y el banano en el Darién. Identidades mutiladas, obligadas a lo remanente, a la mudez y a la huida, configuran geografías disidentes de la selva fundadas en la deconstrucción del nuevo paradigma de la ciudad letrada: los papeles. Finalmente, el diario de viaje *El Tapón del Darién. Diario de una travesía* (1996), por medio del diálogo entre distintos actores y archivos de la selva, constituye una red narratológica de alianzas entre comunidades locales y agentes naturales dirigida a destejer la mitografía de la carretera panamericana. En una periferia extrema del capitalismo donde los proyectos de civilización son controlados por la violencia extrema, los imaginarios alternativos sobre la selva darienita se configuran en la obra de Molano a partir de las dimensiones de la reforestación y del contrabando, en un esfuerzo por constituir una geografía imaginativa del Darién liberada de las narraciones hegemónicas de la región-proyecto.

## Bibliografía

- Andermann, J. (2018). «Días de la selva: inmunización y comunidad en la ‘novela de la selva’ y el testimonio guerrillero». Moraña, M. (ed.), *Dimensiones del latinoamericanismo*. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 57-80.
- Arango, G. (2014). *Santa María del Diablo*. Bogotá: Ediciones B.
- Cabrera García, A.C.; Carrillo González, J. (2022). «La selva o tapón del Darién en disputa. Instrumentalización de la tensión entre la movilidad y el control migratorio en el actual contexto de caos sistémico». Cabrera, A.C.; Cordero Diaz, B.L.; Crivelli, Minutti E. (eds), *Migraciones en el orden hegemónico contemporáneo del sistema mundo moderno*. México: BUAP-UC, 89-132.
- Cajiao, A.; Tobo, P.; Botero Restrepo, M. (2022). *La frontera del Clan. Migración irregular y crimen organizado en el Darién*. Suiza: GITOC.
- Candanedo, C. (1991). *Los Clandestinos*. Panamá: Manfer.
- Cárdenas-Benítez, W.J. (2021). «Los olvidados deseantes del Darién en busca del Nortés». *Quaestiones Disputatae: Temas En Debate*, 14(28), 157-70.
- Carmona Londoño, L.S. (2020). «Tapón Del Darién: En Disputa Por La unión De Las Américas». *Revista De La Facultad De Trabajo Social*, 26, 12-27.
- Carpio Franco, R. (2010). «La reconstrucción paródica del pasado histórico: intertexto y metaficción en historia secreta de costaguana». *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12, 259-94.
- Collins, G.R. (1976). «Introduction». Sky, A.; Stone, M. (eds), *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States*. New York: McGraw- Hill, 1-13.
- Collits, T. (2004). «Anti-Heroics and Epic Failures: The Case of Nostromo». *The Conradian*, 29(2), 1-13.
- Duchesne Winter, J. (2019). *Plant Theory in Amazonian Literature*. London: Palgrave Pivot Cham.
- Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Enviñon Editores.
- Fuchs-Sawert, L.; Adelar Muelle, A. (2015). «A geografía imaginativa no discurso extrativista no Peru», *COLÓQUIO*, 12(2), 125-41.
- Fuentes Crispín, N. (2016). «Hacia el Mar del Sur por un río de oro: un avistamiento prefigurado en mapas», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, L(90), 27-51.
- Gálvez Vanega, J.A.; Ballesteros Valencia, H.; Ortiz Zaccaro, Z. (2019). «Impacto de las migraciones: ¿Fronteras físicas o imaginarias? Caso Colombia», *Opcción*, 35(90), 668-91.
- Garzón Moreno, D.A. (2018). «Enemigos en común en la frontera del Imperio Español: Alianzas militares entre piratas, negros e indios en el Darién y el Chocó. Siglos XVI al XVIII». *Historia y MEMORIA*, 16, 53-87.
- González Escobar, L.F. (2011). *El Darién. Ocupación, poblamiento y transformación ambiental. Una revisión histórica*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Hanbury-Tenison, A.R. (1973). «The Indian Dilemma». *The Geographical Journal*, 139(1), 47-9.
- Keiner, C. (2020). *Deep Cut. Science, Power and The Unbuilt Interoceanic Canal*. Georgia: University of Georgia Press.
- Langebaek, C.H. (ed.) (2006). *El Diablo Vestido de Negro y los cunas del Darién en el siglo XVIII. Jacobo Walburger y su Breve noticia de la Provincia del Darién, de la ley y costumbres de los Yndios, de la poca esperanza de plantar nuestra fé, y del número de sus naturales, 1748*. Bogotá: CESO, Uniandes.
- Leary, J.P. (2016). *A Cultural History of Underdevelopment*. Charlottesville: University of Virginia Press.

- Macfarlane, C.A. (2018). *'A Dream of Darien': Scottish Empire and the Evolution of Early Modern Travel Writing* [Tesis de Doctorado]. Durham: Durham University.
- Mbembe, A. (2006). *Necropolítica*. España: Melusina.
- Mena García, C. (2011). *El oro del Darién. Entradas y cabalgadas en la conquista de Tierra Firme (1509-1526)*. Sevilla: CSIC.
- Miró, R. (1996). *El Cuento en Panamá*. Panamá: Editorial Universitaria.
- Molano, A.; Ramírez, C. (1996). *El Tapón del Darién. Diario de una travesía*. Bogotá: El Sello Editorial.
- Montoya, P. (2014). «Entrevista sobre la novela Tríptico de la Infamia». *La Amanda*, 4 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=7503em0Wi-o>
- Nohe, H. (2018). «Autorreflexividad y aspectos metaliterarios en dos novelas de sujetos migrantes: *Rumbo al Sur, deseando el Norte* (1998) e *Historia secreta de Costaguana* (2007)». *Estudios de Literatura Comparada*, 1(2), 23-31.
- Offen, K. (2020). «English Designs on Central America. Geographic Knowledge and Imaginative Geographies in the Seventeenth Century». *Early American Studies*, 18(4), 399-460.
- OIM (2007). *Estudio investigativo para la descripción y análisis de la situación de la migración y trata de personas en la zona fronteriza Colombia-Panamá*. Bogotá: Nuevas Ediciones.
- Orjuela, H. (1997). «Alteraciones del Darién», *Thesaurus*, LII, 386-405.
- Orozco Cuello, C.; Molineros Guerrero, H.; Sanandres, E. (2012). «Colombia, Panamá y la Ruta Panamericana: Encuentros y Desencuentros». *MEMORIAS*, 9(16), 101-30.
- Oviedo Sotelo, D. (2013). «Eco(bio)lencia, irenología y lucha por la paz en nuestro mundo único». *Iztapalapa*, 74(34), 41-82.
- Pisci, A. (2017). *Costaguana writes back/along: di come Juan Gabriel Vásquez ha sfidato Joseph Conrad per scrivere un'identica storia della Colombia* [Tesi di Dottorato]. Cagliari: Universidad de Cagliari.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad Letrada*. Montevideo: Arca.
- Rebollo, J.E. (2022). «Migración, fotoperiodismo y necrofrontera». *InVerbis*, 12(2), 13-27.
- Richards, E. (2015). «Darién and the psychology of Scottish adventurism in the 1690s». Varnava, A. (ed.), *Imperial expectations and realities*. Manchester: Manchester University Press, 26-46.
- Rodríguez Hernández, N.E. (2014). «Cartografía de la frontera "bárbara": las representaciones del Darién a propósito del conflicto entre el Virreinato de Nueva Granada y los Cuna». *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 19(1), 59-78.
- Rozo Gálvez, J.C. (2019). *Atlas de prodigios: la imaginación geográfica colonial y sus replanteamientos en la ficción histórica contemporánea*. [Tesis de Doctorado]. Houston: University of Houston.
- Rueda, M.H. (2003). «La selva en las novelas de la selva». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(57), 31-43.
- Sarcina A.; Quintero C. (2018). *Las cuatro vidas de Darién. El museo arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién*. Bogotá: ICANH.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. USA: Pantheon Books.
- Sánchez Calderón, F.V. (2008). «Elementos para una geopolítica de los megaproyectos de infraestructura en América Latina y Colombia». *Cuadernos de Geografía*, 17, 7-21.
- Segas, L. (2023). «'Y en mí la sangre resplandece unida': Alteraciones del Darién (1697), ¿una epopeya del mestizaje?». Ramalho, C.; Marrero-Fente, R. (eds), *La poesía épica en las Américas: presencia indígena*.

- Slater, C. (2002). *Entangled Edens: Visions of the Amazon*. Berkeley: University of California Press.
- Spiller, R. (2022). «Traducción como transculturación o las mil orillas del río: El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra». Brühwiler, C.F.; Esquinas Rychen, A.; Boanada Fuchs, V. (eds), *Coreografías transculturales: liber amicorum para Yvette Sánchez*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 341-60.
- Storrs, C. (1999). «Disaster at Darien (1698–1700)? The Persistence of Spanish Imperial Power on the Eve of the Demise of the Spanish Habsburgs». *European history quarterly*, 29(1), 5-38.
- Suárez Pinzón, I. (2011). «La Provincia del Darién y el Istmo de Panamá: Tres siglos en el corazón de las disputas por la expansión del capitalismo». *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 16(1), 17-50.
- Teglia, V.M. (2012). «Una corte de caballeros para el Nuevo Mundo: los proyectos (utópicos) de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Corpus*, 2(1).
- Todorov, T. (1998). *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.
- Van Uhm, D. (2020). «The Diversification of Organized Crime into Gold Mining: Domination, Crime Convergence, and Ecocide in Darién, Colombia». Zabyelina, Y.; Van Uhm, D. (eds), *Illegal mining: Organized crime, Corruption, and Ecocide in a Resource-scarce World*. Cham: Springer International Publishing, 105-46.
- Vásquez, J.G. (2007). *Historia secreta de Costaguana*. Colombia: Alfaguara.
- Vásquez, M. (2007). «Entre los clandestinos y el perseguido». *Nueva Sociedad*, 202, 89-105.
- Vásquez Pino, D. (2020). «La hidrarquía en las costas del Darién: extranjeros, colonos y cunas entre 1739-1800». Cuevas Arenas, H. (ed.), *Conflictos indígenas ante la justicia colonial: los hilos entrelazados de una compleja trama social y legal, siglos XVI-XVIII*. Cali: Editorial Universidad Santiago de Cali, 99-125.
- Velásquez Runk, J. (2015). «Creating Wild Darién. Centuries of Darién's Imaginative Geography and its Lasting Effects». *Journal of Latin American Geography*, 14(3), 127-56.
- Velásquez Runk, J. (2020). «Los wounnaan y la construcción de su paisaje. Identidad, arte y gobernanza ambiental en la frontera Panamá-Colombia». Bogotá: ICANH.
- Wills, M. (2022). «The Pan-American Highway and the Darién Gap». *Daily*, November 13.



# Archivo, documento y memoria: la poesía documental en el Perú del siglo XXI

Carlos Villacorta  
University of Maine, USA

**Abstract** American researchers Sarah Ehlers and Niki Herd affirm that the term ‘documentary poetics’ is used to describe a wide range of poetic projects that use historical materials or that narrate historical events (2022). Without a doubt, the relationship between historical material or documents has existed for a long time in universal literature. In the Peruvian case, a key moment in which poetry massively uses historical events or materials is the sixties and especially the seventies. Both generations, but especially the seventies, assume poetry as an extension of reality that is now the object of poetry and therefore poetized. His reflection on reality, from the so-called conversational poetry, also seeks to reflect on Peruvian history (Antonio Cisneros, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora) and its relationship with the poetic self that inscribes it. In the 21st century, documentary poetry as a branch of Peruvian poetry has been little developed and less studied since the current line with the greatest hegemony is the so-called language poetry (Mario Montalbetti, Santiago Vera, etc.). This article focuses on three books of twenty-first-century documentary poetics, *Sisma. Poema Documental* (2022) by Paul Guillén, *Political Constitution of Peru* (2021) by Santiago Vera, and *Persona* (2017) by José Carlos Agüero. Although the three books are quite close to the formal experimentalism of language poetry, we see what characteristics bring them closer to the documentary poem and what their scope is in the face of the Peruvian reality of the second decade of the twenty-first century.

**Keywords** Documentary poetics. Peru. Conceptual poetry. Documental poetry. Archive.

**Índice** 1 Introducción. –2 *Sisma*: el temblor del pasado. –3 El documento político: Santiago Vera. *Constitución Política del Perú*. –4 La memoria histórica: *Persona*. –5 Conclusiones.

## 1 Introducción

Para los investigadores Sarah Ehlers y Niki Herd, la poesía documental en Estados Unidos surge a finales de 1920, pero se va construyendo a lo largo del siglo XX de la mano de los cambios tecnológicos que, a su vez, han transformado la manera de hacer poesía, así como de consumirla. Ehlers y Herd señalan cómo la posición de la poesía ha ido cambiando debido a la crisis capitalista y el activismo político de izquierda Ehlers, Herd 2022, 3).

La poesía documental, aquella que utiliza diversos documentos (fotos, libros, periódicos,) no producidos por el poeta para ser reutilizados e intervenidos en su escritura, tiene una larga tradición en los Estados Unidos, desde el famoso *Book of the Dead* (1938) de Muriel Rukeyser, los *Cantos* (1933) de Ezra Pound, el libro *Paterson* (1946) de William Carlos Williams, el ensayo *el Verso Projectivo* (1950) de Charles Olson, entre otros. Cada uno de estos poetas ha contribuido a la construcción de aquello que el día de hoy se conoce como poesía documental y poéticas documentarias.<sup>1</sup>

En Estados Unidos, hay cuatro formas que los poetas han usado para interactuar con los documentos: lo paratáctico, el collage, lo curatorial y lo restringido. Estas formas enfatizan los medios por los cuales la poesía documental se presenta como una herramienta de resistencia contra el capitalismo y su forma más radical que es el neoliberalismo (Ehlers, Herd 2022, 16). Efectivamente, como afirman Ehlers y Herd, la poesía documental no se puede entender sin su relación con el compromiso social:

Engaging with the terrains of labor precarity, ecological collapse, and widening racial inequities and violence, such forms work in tandem with socially engaged content to address historical and political realities. In the contemporary moment, major contributions to documentary poetic traditions have been from Black, Indigenous, and people of color (BIPOC) writers who innovate with documentary practices and forms to imagine new spheres of social engagement and world-building in lieu of a singular focus on institutional critique. (Ehlers, Herd 2022, 1)

En el caso peruano, la poesía documental aparece como una posibilidad evidente en las primeras décadas del siglo XXI. Se puede

---

<sup>1</sup> No es mi intención hacer una historia de la poesía documental en Estados Unidos. Por eso, recomiendo sobre este tema revisar el artículo de Ehlers y Herd donde se hace una visión del tema. Además, recomiendo el libro de Michael Leong (2020) donde se discuten los distintos términos que se han acuñado para referirse a la poesía documental: poesía del testigo, poesía investigativa, poesía conceptual, etc. Uso algunos de estos conceptos en el presente ensayo.

rastrear el uso de archivos periodísticos, fotografías y materiales de la época al menos desde César Vallejo (Rodríguez 2021). Se puede incluir, además, el trabajo de ciertos poetas de la generación del sesenta y del setenta quienes revisan la historia del Perú para reescribir estos hechos en su poesía. Este es el caso de Antonio Cisneros en su celebrado poemario *Comentarios reales* (1964), quien titula su libro en alusión a los *Comentarios Reales de los Incas (1609)*, escrito por el Inca Garcilaso de la Vega. Cisneros hace una revisión histórico-poética de los puntos más relevantes de la historia peruana desde una mirada crítica, muchas veces llena de un humor corrosivo que desmantela los discursos establecidos sobre la historia peruana. Otro ejemplo es el poemario *Cementerio General* (1989) de Tulio Mora, libro planteado siempre como uno incompleto, en la medida en que Mora ha ido agregando poemas-personajes peruanos en cada subsiguiente edición como una forma de recuperar a aquellos muertos olvidados de la historia nacional y así ampliar el panteón de la memoria peruana. Estos dos libros son ejemplos que fundan la base de una nueva poesía nacional y que pueden ser considerados, además, ejes importantes en la comprensión de la poesía documental y de la poética documental, es decir, por un lado, la revisión de la historia y sus materiales (como la plantea Cisneros) y la propuesta del poema integral (como la teorizó en los setenta el grupo Hora Zero, a quien Tulio Mora perteneció). Para Juan Ramírez Ruiz, uno de los fundadores de Hora Zero, los poemas integrales son «un mundo abierto al iniciarse, y abierto hasta el último verso, no concluyen nunca. Y nadie que atraviese un libro de poemas integrales queda inmune e impune porque se sumerge a la Realidad» (Ramírez 1971, 116).

La revisión histórica del pasado y del presente por estas dos generaciones va de la mano con el cambio de registro poético: de un uso tradicional de la voz lírica en la primera mitad del siglo XX, a una nueva poesía que usa como herramienta la modalidad conversacional, aquel registro que intenta captar la voz de la realidad y volcarla en una nueva poesía. Siguiendo los pasos de Eliot, Pound, y otros poetas ingleses, la nueva poesía coloca al poeta en el entramado de la cotidianidad y de su circunstancia, a saber, la época de la Guerra Fría, de la Revolución Cubana, del imperialismo norteamericano, de la cultura de masas, del gobierno Revolucionario de Juan Velasco Alvarado en el Perú y de las dictaduras militares en el Cono Sur.<sup>2</sup>

A partir de la década de los noventa y con el cambio de siglo, los escritores fueron testigos de grandes transformaciones en los

**2** Sobre la poesía conversacional de 1960 al 2000, recomiendo mi artículo «1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos» (Villacorta 2019).

campos políticos, literarios y tecnológicos. En el caso peruano, la década de los noventa significó una transformación económica con la imposición del modelo neoliberal de la mano del gobierno dictatorial de Alberto Fujimori (1990-2000). Al mismo tiempo, la llegada del cable y del internet abrieron las puertas a un consumismo de información y una consolidación tecnológica como nunca antes se había visto, tanto nacional como globalmente. Para el crítico Michel Leong (2020, 5), los poetas, y los escritores en general, tuvieron que reflexionar sobre su posición frente al documento, el archivo y su uso como materia prima en la creación de materiales literarios. El archivo, impreso o virtual, se convierte ya en una herramienta con la se va a trabajar ya sea para realzar alguna información contenida en él, expandirla, cuestionarla o atacarla. En resumen, de lo que se trata es de intervenir el documento y darle una subjetividad de la que carece.

Puesto que la documentación es una forma más de registrar la memoria, Leong revisa cómo los poetas han intervenido estos documentos puesto que, citando a Jacques Derrida, «No hay poder político sin control del archivo, si no de la memoria» (2020, 1). Volver a tomar control del archivo, de los documentos de la memoria, significa resubjetivarlo a través de la praxis poética. Se trata de retomar el poder arrebatado por las instituciones, por el Yo del Estado burócrata o por los discursos de la derecha política. En el caso peruano, uno de los documentos más importantes de los últimos años es el Informe de la Comisión y de la Verdad y Reconciliación (CVR 2003) que, si bien no ha sido intervenido propiamente por los artistas peruanos, ha sido tomado como base para la creación de múltiples objetos culturales, desde libros de poesía, novelas, cuentos, películas entre otros, en un proceso que Leong define como 'textual resocialization' o 'resocialización textual' (2020, 7). La cita original, re-citada y recitada permite esta resocialización o nueva subjetivización. El Informe de la CVR no es cualquier documento, sino un documento 'fuerte', como afirma el crítico Mauricio Ferraris, en la medida que es un documento performativo apoyado por un poder institucional (Leong 2020, 9).

La crisis política y social peruana de las últimas décadas sirve como telón de fondo, y posiblemente de causa, a los tres trabajos que analizaré en el presente artículo. *Sisma. Poema Documental* (2022) de Paul Guillén, *Constitución Política del Perú* (2021) de Santiago Vera y por último *Persona* (2023) de José Carlos Agüero. Cada uno a su manera puede ser catalogado de poesía documental si bien ninguno de los tres es estrictamente un poemario típico, o más simplemente una colección de poemas (solo *Sisma* se autodenomina con este rótulo). Más bien, cada uno a su manera son intervenciones a diversos archivos con un tema que los unifica. En el caso de Guillén, este revisa los materiales registrados alrededor del terremoto del año 2007 en Cañete que dejó más de 500 muertos. Por su lado,

Vera deconstruye un documento capital de la nación y del Estado peruano como lo es la Constitución Política del Perú y sus múltiples ediciones. Finalmente, Agüero hace una reflexión sobre el concepto de persona, o de sus restos a partir del archivo personal que incluye fotografías, dibujos, mapas y documentos ‘fuertes’ como el Informe de la Comisión de la Verdad entre otros. Más allá de que estos textos sean, o se consideren así mismos, poesía, lo importante es el uso que dan al material original con el fin de crear un nuevo circuito afectivo entre el archivo, el autor y el público. No hay documento de cultura que no sea, al mismo tiempo, de barbarie, afirma Walter Benjamin (2003, 292), y estos tres libros proponen una nueva mirada a la diada cultura/barbarie para asumirse como nuevos objetos dentro de los estudios culturales de memoria.<sup>3</sup>

## 2 **Sisma: el temblor del pasado**

El 15 de agosto del 2002, el área de Pisco en el sur del Perú sufrió un terremoto de 7.9 grados en la escala de Richter y fue uno de los más terribles: 595 muertos, 2291 heridos, 76 000 viviendas totalmente destruidas e inhabitables, y 450 000 personas damnificadas. Usando este trágico evento como punto de partida, el poeta Paul Guillén analiza varios documentos y momentos históricos peruanos que el autor considera momentos de ruptura, puntos de inflexión que afectan tanto al individuo como a la comunidad peruana. El epígrafe inicial, una cita de Jacques Derrida tomado de su ensayo “¿Cómo no temblar?” (2009), abre el libro:

El terremoto, el seísmo, la sacudida sísmica y sus réplicas pueden convertirse en metáforas para designar toda mutación perturbadora (social, psíquica, política geopolítica, poética, artística) que obliga a cambiar de terreno brutalmente, es decir, imprevisiblemente. (Guillén 2022, 11)

Derrida menciona la idea de temblar como una acción producida por el exterior (un sismo o un bombardeo) como producida desde

---

**3** Desde la escritura de este artículo ha aparecido un nuevo número de la revista *Pesapalabra* dedicado a la poesía documental. El pequeño dossier trae una entrevista al poeta peruano Giancarlo Huapaya, la traductora Honora Spicer y el escritor José Antonio Villarán donde discuten el tema de la poesía documental e incluye una breve selección de poemas documentales hecha por el poeta y crítico Luis Fernando Chueca. Otros libros importantes que merecen atención y publicados en los últimos años son *Contemplación de los cuerpos* (2005) de Luis Fernando Chueca; la colección *Documentos de Barbarie* (Poesía 2002-12) de Victoria Guerrero Peirano así como su último libro *Todas las poetas peruanas tienen cáncer. Poema / documento* (2024); y *[gamerover]* (2024) de Giancarlo Huapaya.

el interior del individuo (como consecuencia de una crisis anterior, otra vez como la de un sismo o un bombardeo). Al mismo tiempo, el filósofo francés habla de zonas sísmicas, y con esto no solo se refiere a zonas donde la tierra se sacude por el movimiento de las placas tectónicas, como es el caso de la Placa de Nazca en Perú, sino de espacios que sufren movimientos violentos debido a la acción del hombre. Derrida menciona Jerusalén, un espacio sísmico crucial en el medio oriente (Derrida 2009, 21-2). De igual manera, podemos afirmar que Perú sufre de ese estatus: su localización encima de la placa de Nazca por un lado, y sus violentos procesos políticos en los últimos 30 años, lo colocan como un espacio sujeto a bruscos cambios geopolíticos constantes. *Sisma* de Guillén apela a estas ideas con el fin de transformar el panorama o *landscape* poético.

El archivo que Guillén utiliza es variado. En *Sisma*, aparecen materiales como noticias de periódicos (sobre el conflicto armado, sobre el terremoto de Pisco), letras de canciones (del cantante de cumbia Chacalón, del grupo Los Shapis, del grupo de rock Frágil), versos o frases de otros escritores (César Vallejo, Guillermo Thorndike, Paul Celan, Antonio Cisneros), de filósofos (Hannah Arendt, Slavoj Žižek), documentos (el Informe de la CVR, periódicos peruanos, iconografía inca), entre otros. Además, el libro incluye imágenes sobre los documentos ya mencionados, pero todos ellos manipulados, trabajados bajo la idea de ruptura. Al final, *Sisma* incluye una sección de notas donde se explica brevemente de dónde ha salido cada cita, y de alguna manera, cómo ha sido manipulada e insertada en el libro.

Cada uno de los textos, algunos claramente poemas, otros no, pueden ser interpretados como breves sacudidas subjetivas que van produciendo una luz que ilumina el camino propuesto por el libro. El primer poema titulado “Triboluminiscencia” remite a la producción de luz por la fricción de dos o más objetos, en este caso entre los versos de los textos, entre el documento original y la versión final intervenida, y, entre el texto y el lector. Ninguna de estas posibilidades es excluyente. Dice en una estrofa:

hechos, solo hechos  
que se repiten  
en mi memoria  
nada de imaginación (Guillén 2022, 14)

Puede decirse que estos versos revelan el origen documental del libro: hechos y su registro documentario que se transforman en la memoria/imaginación del autor. Guillén utiliza los hechos que más le obsesionan o que son más personales para él, y los reproduce en el libro, pero, aunque afirme que solo son hechos, su trabajo como escritor es el de revisar, investigar, y recuperar material para muchos

posiblemente ya olvidados y presentarlos como nuevos, es decir volver a incluirlos en el circuito de lectura esta vez desde el filtro literario. Esta ‘resocialización textual’ tiene como finalidad devolverle esta información a la sociedad, resemantizada, reformulada, recuperada.

Uno de estos archivos revisados es la historia de la colonización de los territorios peruanos durante la conquista española. «¿Vas a pegar tu cuerpo a la Historia con lágrimas y rabia?» (2022, 28) se pregunta la voz en el texto “¡No hay remedio!” para dar paso a un cuestionamiento de la historia colonial peruana. En «El encuentro de Caxamarca es una fábula de un *weraqocha* | lo real se retuerce con el vino envenenado» (2022, 28), Guillén cuestiona el encuentro del Inca Atahualpa y Francisco Pizarro para sugerir que el Inca fue, en realidad, envenenado. ¿Desde cuándo vivimos envenenados los peruanos?, ¿cómo sacarse ese veneno que trajeron literal y metafóricamente españoles a los peruanos, a los latinoamericanos?, parece preguntarse el escritor. Guillén cuestiona la historia peruana y no se detiene. En el texto “Garcilaso y los garcilasistas (Ponencia Falsa)” pone en evidencia los puntos de desencuentro de los académicos garcilasistas frente a la figura del llamado primer mestizo, el Inca Garcilaso de la Vega. Dice así en el texto:

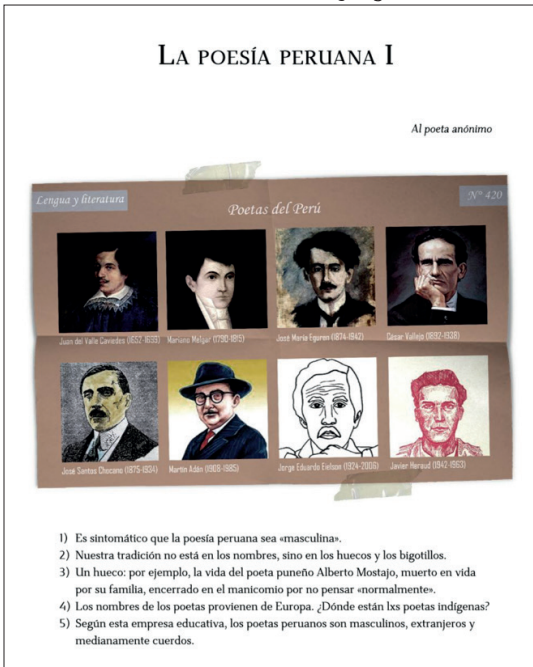
Todos los garcilasistas discrepan en algo, discrepan entre ellos.  
Y en ese discrepar,

discrepan, por ejemplo, en la importancia del nombre: si es Gómez Suárez de Figueroa o si es Garcilaso de la Vega o si es Inca Garcilaso de la Vega, en todo ello encuentran una afirmación de identidad. Cómo decirle Gómez Suárez de Figueroa a Gómez Suárez de Figueroa, Garcilaso de la Vega a Garcilaso de la Vega, Inca al Inca y no nombrar la rata. (2022, 30)

Guillén interpela tanto a la figura de Garcilaso, sus múltiples nombres e identidades, así como a los garcilasistas quienes no se ponen de acuerdo y no pueden ver el lado negativo de la figura de Garcilaso en la historia peruana, es decir, un lado que aprovecha su doble estatus de hijo de los incas y de los españoles para insertarse en el mundo colonial español. Su otro nombre, el de rata, lo coloca como un traidor a los intereses nacionales de los indígenas que no tuvieron su suerte y que sufrieron las terribles consecuencias de la colonización. Para Guillén, no hay ningún cuestionamiento del rol ya establecido de Garcilaso en la historia peruana. La Historia es, pues, un constructo social que construye la Academia y, al mismo tiempo, beneficia económicamente a los garcilasistas, como bien dicen en la siguiente estrofa:

Todos los garcilasistas discrepan en algo, discrepan entre ellos. Y en ese discrepar, discrepan, por ejemplo, en si es el príncipe de los escritores del Nuevo Mundo o si es el primer mestizo de personalidad y ascendencia universales que parió América o si es un escritor del Renacimiento o si es un cronista postoledano o si es un simple plagiario. Pero Garcilaso es la historia oficial del Perú. Ser garcilasista es un buen negocio. (2022, 30)

En otro texto y continuando con el mismo análisis, Guillén utiliza los billetes de los nuevos soles y de los intis, para cuestionar las imágenes utilizadas ahí, casi siempre de hombres blancos o pertenecientes a la clase alta (2022, 52-3). En otro texto, Guillén interviene las láminas escolares donde aparecen ocho imágenes de escritores peruanos para cuestionar la hegemonía masculina blanca peruana en la clase letrada y en la construcción del imaginario nacional [fig. 1]. Las imágenes incluyen los rostros de los siguiente autores: Juan del Valle Caviedes, Mariano Melgar, José María Eguren, César Vallejo, José Santos Chocano, Martín Adán, Jorge Eduardo Eielson y Javier Heraud.



**Figura 1** Guillén, *Al poeta anónimo*. 2022. *Sisma. Poema Documental*. © Paul Guillén

Así como el terremoto de Pisco destruyó 76 mil casas, además de hospitales, la cárcel de Pisco, el balneario de la zona, así este libro propone ser ejecutor y testigo del derrumbe de figuras capitales

de la historia nacional y de sus discursos. Siguiendo a Leong, los documentos aquí utilizados revisan el archivo, es decir todo el material habido sobre un tema (por ejemplo, el archivo de escritores peruanos) y el canon (la construcción o lectura de estos escritores para representar a la literatura peruana) para cuestionar ese mismo discurso (Leong 2020, 11). Primero, el archivo peruano está incompleto, aún no se incluyó todo el material escrito por las mujeres, por la comunidad LGBTQ, o por escritores indígenas que escriben exclusivamente en lenguas originarias: «Los nombres de los poetas provienen de Europa. ¿Dónde están Ixs poetas indígenas?» (2022, 59). El archivo literario peruano es aún precario a pesar de iniciativas como las del Comando Plath que desde el 2012 busca visibilizar el trabajo de escritoras mujeres en el Perú. En segundo lugar, el canon que se ha construido con ese archivo prioriza una mirada: masculina, blanca, letrada y elitista. El archivo y el canon juntos son una mirada estrechísima del amplio abanico que es la literatura peruana. Es necesario crear un movimiento que remueva los cimientos de esa propuesta conservadora.

Por este motivo, *Sisma* busca reactivar la memoria para hacer visible los huecos de la Historia, la construcción de un tipo de discurso conservador, y su necesaria deconstrucción para crear un objeto nuevo literario que llame a la reflexión, y a la ampliación de mirada de lo que significa ser peruano y de lo que consideramos como poesía o poético. En esa resocialización textual de los documentos usados y replanteados en *Sisma*, Guillén busca desaparecer su yo con el objetivo de crear un nosotros más grande, más quebrado y barroco pero con una conciencia más solidaria, siguiendo las ideas del poema integral planteadas por Hora Zero. De lo contrario, podemos terminar muertos como el zorro y el puma, una fábula presente en el libro (2022, 74) y que es una advertencia del pasado interminable que es la historia peruana.

### 3 El documento político: Santiago Vera. *Constitución Política del Perú*

Hay un fuerte contraste entre *Constitución Política del Perú* de Santiago Vera y su anterior poemario *El libro de las opiniones* (2014). En este último, Vera se enfrentaba al lenguaje poético y no, y al propio yo, y lo que encontraba era los límites de sus propios deseos: ese yo-él, o yo-tú, o yo-yo. Es decir, esa amplitud del yo en el otro que terminaba definiéndolo como intermediario. En ese umbral, se apreciaba un punto de equilibrio dentro de la excesiva reflexión del lenguaje y de la identidad que, por momentos, daba la impresión de querer rivalizar, y no dialogar, con las ideas de los filósofos René Descartes o Ludwig Wittgenstein. Por este mismo motivo, *El libro de*

las opiniones comparte con la poesía neobarroca una búsqueda por la multiplicidad del sonido y de la significación que busca disparar significados sin anclar uno en particular. Esta es una saturación que no tiene como principal objetivo la comunicación. En el otro lado de la moneda, se sitúa *Constitución Política del Perú*, un libro que busca hacerle algo al lenguaje, pero desde otra avenida, como diría el poeta Mario Montalbetti (2020).

*Constitución Política del Perú* es una intervención a la Constitución Política del Perú de 1993, el texto neoliberal aprobado por la dictadura fujimorista (1992-2000) y que sirvió como herramienta estatal para la liberación del mercado peruano con el fin de acelerar la economía sin ataduras del pasado, léase derechos laborales, sociales, educativos entre otros. El Estado solo garantizaba estos derechos más no se comprometía a ninguna acción concreta. La nación peruana, así, pasaba a convertirse en una sociedad donde muchos de sus derechos iban a transformarse en servicios manejados por la ‘mano invisible’ del mercado.

Podemos decir que este libro es poesía documental en la medida que utiliza un documento como la constitución peruana como base de su deconstrucción. Sin embargo, su proceso de reescritura lo acerca más al conceptualismo y a la poesía del lenguaje puesto que su enfoque principal es la materialidad del lenguaje, es decir la materialidad del significante, en este caso aquello llamado ‘Constitución Política del Perú’. En ese sentido, el trabajo de Vera tiene como objetivo una poesía del agotamiento del signo y del significado. Las diferencias con la poesía documental, aquella más centrada en los archivos y en su reconstrucción en un nuevo texto, pueden no ser obvias pero es importante remarcarlas. Para Margorie Perloff, «Las obras se denominan conceptuales cuando incorporan un concepto que es más importante para su propósito que el lenguaje real [sic] y las ideas que ellas expresan» (Leong 2020, 52). Como bien cuestiona Leong, la pregunta en la poesía conceptual es definir qué es lo importante. Más aún, Leong afirma que si bien

[...] la poesía del lenguaje de finales del siglo XX aspiraba a una extensión de la filosofía, entonces la poesía documental de principios del siglo XXI aspiraba a una extensión (y crítica) de la historia en un esfuerzo por involucrarse más directamente con la textura de la realidad social. (2020, 7)

En el caso de *Constitución*, podríamos afirmar que lo más importante es qué implica el término de constitución. Al intervenir la Carta Magna, Vera establece un diálogo múltiple con las leyes peruanas, con su historia, con la nación y, por supuesto, con el lenguaje y la poesía. Con esto, no implico que la poesía conceptual sea muy distinta de la poesía documental, ni una mejor que la otra, sino que ambas

son técnicas que enfatizan una forma de aproximarse al documento y al archivo. En el caso de Vera, su preocupación es la materialidad y al agotamiento de aquello representado-no representado, e irrepresentable en un documento que es la base de la legalidad de un país poscolonial como lo es el Perú.<sup>4</sup>

Si Vera era excesivo en *El libro de las opiniones*, ahora es minimalista en su apuesta, más sugerente en la utilización de espacios y de versos, lo que nos recuerda al trabajo del poeta Stephane Mallarmé y su ya emblemático *Una tirada de dados* (1897). Su trabajo del lenguaje se apoya en la imagen de manera similar al trabajo que viene haciendo el poeta español Marcos Canteli o el mexicano Hugo García Manríquez, por nombrar solo dos de los más interesantes casos de poesía conceptual.

Utilizando las palabras mismas de la Carta Magna, además de agregar la palabra 'tiempo', el poemario se organiza de la misma manera: seis partes o títulos, 206 artículos más declaraciones y disposiciones finales. La parodia da cabida a la ironía, por ejemplo, cuando en el capítulo I que se refiere a los derechos fundamentales de la persona, no hay casi mención a ella, sino solo al derecho: «Nadie | No hay | Índole humana ajena a la constitución del Derecho» (2021, 9), como si la ley existiera a priori de la persona misma. *Constitución Política del Perú* intenta, entonces, definir la legalidad desde la dialéctica de la ausencia | presencia, pero remarcando el primero. El ciudadano aparece no como el centro de las leyes sino más bien como aquel que puede desaparecer o ser desaparecido incluso como un sujeto que puede abandonar la identidad de pertenecer a la nación: «Cualquier peruano puede | a cualquier Hora | y por escrito renunciar a | Todo» (2021, 61).

Las nuevas relaciones que propone Vera juegan a ser un espejo, triste y real, de nuestra sociedad y de sus relaciones sociales. Así dice en un momento: «Una cosa es estar capacitado, otra | tener méritos | otra ascender en el sector» (68). En otro texto, el espacio de la nación aparece como un lugar donde el 'Banco', el poder económico, es capaz de comprar todo, incluso la misma identidad nacional puesto que «La Moneda es Fácil, no tiene límites contemplados por la Ley» (2021, 37). El sistema neoliberal peruano representado por el 'Banco' es el poder primero y último de la nación peruana. Vera parodia cómo su poder omnipotente es semejante al de un dios que, al nombrar, crea y ordena el universo. Y aquello que no nombra, lo compra como dice en 'Capítulo V: De la Moneda y la Banca' (2021, 45). ¿Qué nación es aquella donde las relaciones intersubjetivas no solo están mediadas por lo económico, sino que son la esencia misma que conforma todo

<sup>4</sup> Como nota, la constitución de 1993 no fue aprobada mayoritariamente por la población sino solo por un 52.3%.

el ancho territorio peruano? La misma que afirma que «La Moneda garantiza la falicidad» (2021, 37). O mejor dicho, la felicidad.

CAPÍTULO V  
DE LA MONEDA Y LA BANCA  
[Art. 83 - Art. 871]

El Banco Puede nombrar

El Banco Puede administrar  
El Banco Puede desequilibrar  
El Banco Puede emitir  
El Banco Puede designar  
El Banco Puede autonomizar  
El Banco Puede sistematizar  
El Banco Puede remover  
El Banco Puede responsabilizar  
El Banco Puede exclusivizar  
El Banco Puede numeralizar  
El Banco Puede republicanizar  
El Banco Puede congresalizar  
El Banco Puede superintendencializar  
El Banco Puede obligacionalizar  
El Banco Puede correspondencializar  
El Banco Puede constitucionalizar

La mayoría

Lo demás  
El Banco Puede compararlo<sup>5</sup>

Solo el Tiempo, con mayúsculas, parece tener cierta libertad para entrar y salir del texto legal; su uso permite y permute los significados como un prisma cuyos colores irradian en muchas direcciones. Es importante mencionar que el poemario utiliza esta herramienta como parte de su acción política. Han existido doce constituciones en la historia peruana incluyendo la actual. Mientras que en Chile todavía hay una discusión para crear una nueva constitución más democrática y no nacida en dictadura, en Perú la polémica de una nueva discusión se puede resumir en lo que Vera propone en la página 101. Sobre la reforma de la constitución, Vera ofrece una hoja que representa una página en blanco. Ahí hay un contraste entre las

---

5 Capítulo V DE LA MONEDA Y LA BANCA. 2021. 2. Constitución Política del Perú.

discusiones que vienen del Estado (muchas palabras) que en concreto remiten al silencio de la página, al silencio de la no-acción.

Como mencioné, esta es una de las técnicas más importantes del libro, el borramiento y reordenamiento de las palabras originales del texto con el fin de agotar el anterior y de producir uno nuevo. Si el poeta Mario Montalbetti se preguntaba arbitrariamente en un poema '¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?' (2013, 301), Santiago Vera pone el dedo en la llaga y nos pregunta ¿por qué hay constituciones en lugar de haber peruanos? Mientras tanto, el tiempo de la crisis republicana avanza sin dar soluciones urgentes al país que tanto lo necesita.

#### 4 La memoria histórica: *Persona*

El tema de la memoria histórica y la posmemoria como se le llama también es un tema difícil para todas las sociedades que han sufrido algún tipo de conflicto armado. En el caso peruano, desde 1980 a 1992, la sociedad peruana vivió un conflicto entre el gobierno y el grupo terrorista de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru. A esto le siguió el terrorismo de Estado impuesto por el gobierno dictatorial de Alberto Fujimori 1992-2000. El Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del 2003 arrojó el número de 69 mil muertos por el conflicto. Como mencioné, el informe ha servido como un documento base desde el cual se han producido una gran cantidad de trabajos desde novelas, poemarios, películas, y estudios sociales. Uno de ellos es el trabajo del historiador, escritor y exmiembro del Grupo Memoria del Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Su libro *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015) ha sido clave para entender el periodo de la violencia desde una nueva perspectiva: la de los hijos de senderistas.

Es importante entender la posición desde la que escribe Agüero: sus padres senderistas fueron ejecutados extrajudicialmente por el Estado peruano en 1986 y 1992. Agüero reflexiona sobre la militancia de sus padres, la violencia y las secuelas del conflicto armado interno de Perú.

El 2017 publica *Persona*, un ensayo personal que mezcla narrativa, poesía, fotografía e imágenes para reflexionar sobre la identidad, la memoria familiar, y el cuerpo individual y social:

En *Persona* presumo que compartimos sobre todo una evasión, una mentira, una convención sobre el yo que nos permite sobrevivir al horror. Para hacerlo negamos colectivamente una evidencia cruel: una enorme cantidad de nosotros no logramos conservarnos como sujetos un tiempo mínimo para fundar una historia o una experiencia que pueda ser transmitida o heredada. (2017, 9)

*Persona* no es un poemario, y tampoco se autodefine como poesía documental; sin embargo, su escritura puede considerarse dentro del grupo de *documental poetics* o poéticas documentarias, específicamente dentro del grupo de *conceptual poetics* o poéticas conceptuales, en la medida en que *Persona* se enfoca en lo que constituye ser una persona después de un tiempo de violencia. Por poéticas documentarias, sigo lo propuesto por Leong:

una especie de contrainteligencia [que] aspira a una historia por otros medios para ver si nuestros papeles –los documentos que sustentan nuestras identidades individuales y colectivas, que sustentan nuestras memorias culturales– están en orden o necesitan reordenarse, si los poetas trabajan con información existente sobre un escritorio o una computadora. (2020, 2)

Así, Agüero reflexiona sobre esta identidad o este yo violentado que busca decirse o construirse a partir de los restos del conflicto armado. Estos restos no son solo corporales, sino también refiere al archivo inconcluso de materiales periodísticos, diarios, fotografías personales y el Informe de la CVR que ayudan a reflexionar sobre el impacto de los años de la violencia en los ciudadanos peruanos.

Por ejemplo, en la sección seis del libro ‘Origen’, Agüero utiliza una fotografía familiar en blanco y negro donde aparecen sus padres y él de niño en medio de un paisaje rural para manipularla y reflexionar sobre ella. En la primera versión de la fotografía, Agüero imagina el momento cuando la foto fue tomada y especula sobre la condición de los personajes de la foto [fig. 2].



**Figura 2** Agüero, Caminantes. 2017. *Persona*, © José Carlos Agüero

Es una foto de esas que señalan: estoy acá. Como las que se usan hoy en el Facebook. Estamos parados acá, mirando al frente, puestos contra el viento, a un lado del camino, posando. Quien nos toma la foto sabe o intuye nuestra intención. Queremos que se sepa que estamos en este lugar, uno al lado del otro, en ruta, ligeros, pero firmes. El bebé tiene un año y medio, es 1973. Somos jóvenes, románticos, idealistas. Caminantes. Contra lo que dice Benjamin, la fotografía nos brinda un aura. No importa si es simbólica, mítica, ficticia o truco de revelado. Lo importante es que está allí para que la vean los que tienen que verla. El paisaje nos brinda un destino, una ruta agreste pero grande, brusca. Avanzaremos juntos por ese camino, camarada. Seremos valientes. Justos. Solidarios. Lo que viene debe ser difícil. Pero desde este lugar perdido del país, te digo: estaremos a la altura. (2017, 86)

Su reflexión incorpora ya una visión del futuro que rememora el discurso de izquierda de la época: el uso de palabras como ‘camarada’, ‘valientes’, ‘ruta agreste’, el uso del tiempo futuro para referirse a la revolución social que está a punto de suceder, etc. Los personajes caminan o avanzan rumbo hacia un porvenir socialmente más justo. Son parte, serán parte, de ese cambio social. Agüero resemantiza la foto y los coloca dentro de un discurso ya oficial: sus padres siempre tuvieron a la revolución unida a su identidad.

En la segunda fotografía, Agüero cuestiona estos mismos discursos impuestos sobre sus padres, ya sean por la sociedad o por él mismo, esta vez borrando la imagen del niño en la foto:

En 1973 eran de izquierda, insumisos (¿eran insumos?), les dolía la injusticia y viajaban para conocerla (¿les dolía?), para sentirla. Para estar conectados con esa gente que creían defender. Soñaban con un gran cambio que trajera el socialismo, socialismo, que inventara al prójimo. Diez años después de esta foto ambos estaban militando en Sendero Luminoso, 1983, justo el año en que cayeron presos por primera vez. Esa guerra santa, la de ellos y su generación, mató decenas de miles de personas, hirió tantas otras vidas que son incontables y de tan incontables, ya no le importan a nadie. Lograron pues, pasar a la historia. (2017, 89)

Agüero construye un texto duro, difícil que no da respuestas fáciles, y muchas veces no da ninguna respuesta al acto de recordar y al de la constitución de la identidad de los sobrevivientes.



**Figura 3** Agüero, Caminantes. 2017. Persona, © José Carlos Agüero

En las fotografías dos y tres, imagina qué hubiera sido de sus padres si no se hubieran conocido, si no hubieran entrado en política, si no hubiera muerto en el conflicto armado. Las fotos son nuevamente alteradas, esta vez eliminando a la madre en una, y en otra eliminando al padre y al hijo. Ese borramiento produce un extrañamiento sobre la identidad de Agüero como hijo, de sus padres como militantes de Sendero Luminoso, pero también en el lector que puede reflexionar qué pasaría con sus (propios) padres si no se hubieran conocido. Agüero titula a la segunda foto "*Joven emprendedor con hija inocente*" y a la tercera foto "*Cantante*", lo que su madre le confió que hubiera querido ser. El último borramiento es la fotografía cuatro, donde esta vez solo aparecen los padres en el mismo paisaje rural en blanco y negro y ahora el bebé-autor ha sido borrado de la foto [fig. 4].

A diferencia de la memoria que está conectada directamente al pasado y puede tratar de cualquier experiencia, los trabajos de posmemoria están asociados con la perdurabilidad de los hechos traumáticos en las siguientes generaciones, hayan tenido estas una experiencia de primera mano, o mínima o ninguna. «La posmemoria se enfoca además en los registros culturales producidos a la sombra de estos recuerdos» (Szurmuk, McKee Irwin 2009, 224). Para Beatriz Sarlo, la diferencia también radica en este giro subjetivo sobre el proceso de recordar/olvidar de toda persona o sociedad (Szurmuk, McKee Irwin 2009, 224). Si el Informe de la CVR produjo un discurso/documento oficial sobre el proceso del conflicto armado, esto no significa necesariamente una aceptación de todas las partes: víctimas, victimarios, sobrevivientes, etc. Más aún, las propuestas de reparación social propuestas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación no han sido implementadas por el Estado Peruano para asegurar una verdadera reconciliación. El trauma de la guerra es también el trauma del posconflicto:

Si la burocracia y la documentación tienen el poder de traumatizar a través del ejercicio del poder estatal, entonces una poética documental puede funcionar como una práctica contrahegemónica, no oficial y demótica que autentifica experiencias marginadas en los márgenes de nuestra memoria cultural. Por lo tanto, es un recurso potente para los escritores minoritarios. (Leong 2020, 4)

En *Persona*, Agüero cuestiona no solo los recuerdos mismos, sino el proceso y también el registro. Su discurso contrahegemónico como afirma Leong, implica un cuestionamiento a la sociedad peruana, a la nación y sus instituciones. Este posnacionalismo se relaciona con el rol cada vez más pequeño de los estados en sus sociedades, producto de sus tratos con el sistema neoliberal vigente. Agüero reflexiona en una imagen final sobre una exposición sobre el conflicto armado:

- Los mensajes dicen que la muestra es sublime
- Ajá
- Y que somos una gran contribución a la memoria
- Ajá, ¿y dicen algo sobre cuerpo desechos, o así?
- No...
- Siempre me sorprende como hablan de nosotros sin hablar de nosotros...
- No sabes disfrutar del éxito (2017, 186)

El éxito neoliberal es el silencio, el borramiento, la purificación de aquello que puede ser problemático para el sistema. Las imágenes de la última sección del libro llamada “Residuos” muestran a una persona dibujada como garabatos, afirmando así una identidad difícil de definir. Agüero hace lo mismo con la fotografía ya analizada de sus padres, los convierte en garabatos literal y metafóricamente, son imágenes borrosas de un pasado impreciso. Finalmente, se trata de inscribir en el discurso nacional ese residuo, deshecho, ese garabato, que es la identidad de aquellos que han sufrido la violencia política en el Perú. La tensión entre representación, discurso y mercado que no puede ser resuelto, pero sí representado es quizás el aporte más importante de Agüero para los estudios literarios contemporáneos sobre posmemoria y sobre las terribles ficciones del neoliberalismo.

## 5 Conclusiones

Los tres libros aquí analizados utilizan distintos documentos y alteran su relación con ellos. Es decir, no son lectores pasivos, sino que interpelan e intervienen los documentos y sus archivos con consecuencias para el canon o el *status quo*. Al mismo tiempo, Guillén, Vera y Agüero producen un nuevo documento que, valga la

necesaria redundancia, documentan una nueva subjetividad, no solo olvidada sino invisible hasta que estos escritores la articulan en sus libros. Los tres libros son productores de una nueva 'data afectiva y sensorial' (Ehlers, Herd 2022, 25) que tiene como objetivo final llamar la atención del lector. Crear en la sociedad lectora, peruana e internacional, el mismo deseo que impulsó a estos escritores a perderse en el infinito archivo de la memoria.

Sin embargo, los tres libros son distintos en su técnica. *Sisma* emula un neobarroco, un pastiche de múltiples discursos que busca llenar la página, ya sea con el uso de imágenes, de citas y con toda una sección de referencias utilizadas a lo largo del libro *Sisma* es un terremoto que sacude distintos discursos y subjetividades donde el yo, el sujeto lírico por excelencia, desaparece. Pareciera que Guillén sigue hasta el final las palabras de Derrida cuando afirma que «Para ser verdaderamente, singularmente responsable ante la singularidad del otro es necesario que ya no haya mundo» (2009, 34). Ese mundo ha desaparecido con el terremoto que es *Sisma*. Por su lado, Vera es minimalista, elimina grandes porciones del documento estatal para reordenar su significado, y por esto, opera a la inversa de *Sisma*. Desmantela la Carta Magna para ver sus aporías, los sujetos que no se encuentran representados y enfatiza el mercado como verdadera mano invisible que ha inscrito y desaparecido los derechos de los ciudadanos peruanos desde 1993. Por último, *Persona* es un ensayo que reflexiona sobre otros documentos para acercarse al concepto de persona luego de un evento de conflicto armado. *Persona* es un residuo, como residuos son los documentos usados. Es el archivo incompleto de lo que dejó el conflicto armado, el Informe de la CVR y el modelo neoliberal peruano del siglo XXI.

La poesía documental y las poéticas documentarias aún son una forma incipiente en Perú. Pero la propuesta de estos tres escritores nos muestra que es un campo fértil para la reflexión de la poesía peruana en el siglo XXI, así como una apuesta nueva en la reflexión acerca del archivo, el conjunto de documentos, que se mantiene resguardado y olvidado, pero que ha construido una imagen incompleta de la identidad peruana. Revisar la historia, como diría Michel Foucault, es enfrentarse a monumentos (2013, 8), los mismos que el día de hoy poco a poco vienen siendo desmantelados.

## Bibliografía

- Agüero, J.C. (2017). *Persona*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings, Volume 4:1938-1940*. Cambridge: Harvard University Press.
- Canteli, M. (2015). *cons ti tu ción*. Oviedo: Malasangre.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2004). *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Derrida, J. (2009). «Cómo no temblar». Trad. de E. Cohen. *Acta Poética*, 30-2.
- Ehlers, S.; Herd, N. (2022). «North American Documentary Poetry and Poetics». *Oxford Research Encyclopedias*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1261>.
- Foucault, M. (2013). *Archeology of Knowledge*. 2nd ed. New York: Routledge.
- García Manríquez, H. (2014). *A-H: Anti-Humboldt: a reading of the North American Free Trade Agreement = A-H: Anti-Humboldt: una lectura del Tratado de libre*. Brooklyn, NY: Litmus Press.
- Guerrero Peirano, V. (2024). *Todas las poetas peruanas tienen cáncer. Poema / documento*. Lima: Máquina Purísima.
- Guillén, P. (2022). *Sisma. Poema Documental*. Lima: Peso Pluma.
- Leong, M. (2020). *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Montalbetti, M. (2013). *Lejos de mí decirles: poesía reunida*. Aldus: México.
- Montalbetti, M. (2020). «Libro de las opiniones, Santiago Vera», *Anima Lisa. Colectivo de poesía*, 19 de febrero. <https://animalisa.pe/resenas/libro-de-las-opiniones-santiago-vera/>.
- Pesapalabra. Boletín de poesía y crítica* #9. (2024). Lima: Taller Editorial La balanza.
- Ramírez Ruiz, J. (1971). *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero.
- Rodríguez Barreno, M.d.J. (2021). «César Vallejo y la poesía documental». *Exposición para la Casa de la Literatura*. <https://youtu.be/7d0A769bYOU?si=g-LKYVhd-y7NFs2L>
- Szurmuk, M.; Irwin, R.M. (eds) (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Vera, S. (2014). *El libro de las opiniones*. Lima: Paracaídas Editores.
- Vera, S. (2021). *Constitución Política del Perú*. Lima: Taller la balanza.
- Villacorta, C. (2019). «1970-2000: De la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos». Pollarolo, G.; Chueca, L.F. (ed.), *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.



**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Gabriela Wiener y Rocío Quillahuaman: racismo sistémico y orgullo ‘marrón’ en España

Oswaldo Estrada

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

**Abstract** This article analyzes how two contemporary Peruvian writers document systemic racism in Spain in their literary works. Taking into account Gabriela Wiener’s novel, *Huaco retrato* (2021), and Rocío Quillahuaman’s memoir, *Marrón* (2022), as well as various theoretical postulates on the coloniality of power, the article pays attention to coloniality, white supremacy, marginalization, and discrimination against the Latin American immigrant in the Iberian Peninsula. As they document a real problem, both writers—the critic argues—empower themselves through their writing, legitimizing their Peruvian origin, their *choledad*, the color of their skin, their difference and otherness.

**Keywords** Gabriela Wiener. Rocío Quillahuaman. Racism. Migration. Coloniality. Peruvian literature.

**Índice** 1 Introducción. –2 Identidad marrón, chola y sudaca. –3 Ser latina en España. – 4 Descolonizar el deseo en Panchilandia.

## 1 Introducción

Al analizar, a principios del nuevo milenio, las migraciones temporales o permanentes, voluntarias, realizadas por motivos de trabajo o causadas por la violencia, Néstor García Canclini observa que estos flujos migratorios han creado «relatos de desgarramientos y conflictos, fronteras que se renuevan y anhelos de restaurar unidades nacionales, étnicas o familiares perdidas» (2005, 34). En la tercera década del siglo XXI, esta situación se ha complicado aún más con las nuevas olas migratorias de América Latina a los Estados Unidos o Europa, obligándonos a estudiar el lugar del extranjero en su país de adopción, los dilemas del exiliado y el inmigrante, diversos procesos de hibridación cultural y nuevas formas de racismo que reflejan el rechazo hacia el recién llegado, al otro que no pertenece, que ha llegado para cambiar la cultura dominante con su música, sus comidas, sus costumbres, su acento y su color. Debido a estos constantes flujos migratorios, el rostro del planeta ha cambiado aceleradamente, nos recuerda Mabel Moraña, y hoy los países europeos reflejan una multiplicidad étnica que se inserta con diferentes niveles de integración en sociedades ya de por sí cosmopolitas (2021, 33). Nada más cierto. Los latinoamericanos en España, procedentes sobre todo de Ecuador, Colombia, Bolivia, Perú, República Dominicana, Argentina, Paraguay y Brasil, representan la minoría cultural más importante. Con casi 1 millón 500 mil personas, los llamados 'latinos' representan alrededor del 30% de la población total de extranjeros en España.<sup>1</sup> Tal vez por eso mismo siguen vigentes en la Península Ibérica los estereotipos que infravaloran a los inmigrantes latinoamericanos, así como la discriminación y la violencia hacia los latinos de segunda generación, nacidos y educados en territorio español.<sup>2</sup>

Muchos son los escritores latinoamericanos que por razones laborales, familiares o académicas viven en España desde hace varias décadas, como Fernando Iwasaki, Jorge Eduardo Benavides, Clara Obligado y Andrés Neuman, entre otros. O como Jordi Soler, Santiago Roncagliolo, Mónica Ojeda, Brenda Navarro, Renato Cisneros y Juan Gabriel Vásquez, que residen en España desde hace varios años y siguen formando parte de la producción literaria de sus respectivos países. Este también es el caso de la peruana Gabriela Wiener (Lima, 1975), quien mucho ha escrito sobre el racismo imperante hacia los otros, de piel morena, los inmigrantes latinoamericanos

---

1 Sobre el aumento de la migración latinoamericana en España en los últimos años, véase el artículo «Qué papel juegan los inmigrantes de América Latina» de Guillermo D. Olmo.

2 Sara Rosati aborda este tema en el artículo «Latinos en España».

que, pese a sus muchas aportaciones a la economía y a la cultura, causan molestia en España. En un artículo del 2020, publicado en *The New York Times*, titulado «Orgullo marrón», Wiener explica lo que significó para ella habitar una piel morena, «color puerta», en un país tan racista como el Perú. Estaba a punto de publicar *Huaco retrato* (2021), novela que documenta no solo el racismo en su país natal sino en España, donde vive desde el 2003. Al leer la primera entrega de Wiener, Rocío Quillahuaman (Lima, 1994), también peruana y radicada en Barcelona desde la infancia, se siente motivada a seguir escribiendo su propia historia de migración. Al poco tiempo publica un texto autobiográfico, *Marrón* (2022), donde expone el racismo imperante en España, la exclusión étnica y, sobre todo, el miedo al otro que representa todo lo extranjero, lo indeseable, lo peligroso. En este capítulo las estudio en conjunto porque las dos autoras aportan conocimientos clave sobre una situación que afecta a todos los latinoamericanos radicados en España, en particular, o en el resto de Europa, en general: el racismo sistémico y los efectos actuales de la colonialidad. Además, en ambas autoras la escritura documental se impone como un acto de empoderamiento. Porque cada una, desde su propia trinchera, escribe para crear conciencia sobre un problema generalizado y tal vez para que la historia tenga otro desencadenamiento en un futuro cercano.

Para Aníbal Quijano, la colonialidad del poder nace desde el momento en que los conquistadores españoles, autodefinidos como blancos, se sienten biológicamente superiores a sus conquistados en el territorio americano, independientemente de que España misma esté hecha de diversas culturas. A partir de entonces, el color de la piel, arguye el famoso sociólogo peruano, se asocia a la raza, creando una serie de desigualdades y relaciones de poder. Debido a este nuevo paradigma, los dominadores europeos, guiados por una supuesta superioridad, figuran como los más avanzados de la especie, mientras que los dominados americanos son vistos como seres inferiores, atrasados e incluso primitivos (Quijano 2022, 28-38). Esta cuestión colonial, valga el recordatorio, sigue vigente en la actualidad. En el Perú, como en otras sociedades poscoloniales, el racismo y la discriminación siguen una lógica de dominación. Esto se aprecia desde el instante en que un peruano evalúa a otro, de manera instantánea y fulminante, en base a la raza, al color de la piel, para corroborar que todos los cholos, los morenos, los marrones son automáticamente feos, inferiores y por ende rechazables (Bruce 2007, 15-18). Este patrón racista, como bien documentan Wiener y Quillahuaman en sus obras, también se observa en la Península Ibérica donde los latinoamericanos, sobre todo los de piel oscura, son vistos como seres inferiores, aptos única y exclusivamente para realizar tareas domésticas o trabajos de construcción, en el mejor de los casos, o, por lo general, como individuos peligrosos, ladrones,

indocumentados y traficantes que afean la fachada del país otrora imperial.<sup>3</sup>

No es coincidencia que de todos los escritores peruanos que viven en España sean dos mujeres de piel morena, de rasgos indígenas, las que denuncien el racismo que experimentan en la península o en su país natal. Como bien explica Rita Segato, grande es el paralelismo entre el racismo automático y el sexismo automático. Porque ambos normalizan procedimientos de crueldad moral que minan, poco a poco y sin tregua, la vulnerabilidad de los subalternos, corroyendo su autoestima. Y ambos «responden a la reproducción maquinal de la costumbre, amparada en una moral que ya no se revisa» (Segato 2010, 115). Contra esta normalización del racismo se rebelan ambas escritoras con obras literarias comprometidas hasta la médula. Tal vez porque su escritura se convierte en la escritura de un cuerpo, el cuerpo de una mujer en cada instancia narrativa, tomando en cuenta sus particularidades sociales, económicas, étnicas, en medios patriarcales, clasistas, que de muchas maneras insisten en minimizarlas, ningunearlas o borrarlas por completo. En consecuencia, la escritura que en una y otra nace de un ser claramente femenino se impone como un acto político, disidente. Y sus textos literarios son eso, innegablemente, pero también, o sobre todo, denuncias que buscan un cambio.

## 2 Identidad marrón, chola y sudaca

A Gabriela Wiener la conocemos por sus crónicas atrevidas, inquietantes. Por tratar temas candentes, controversiales, como la pornografía, el embarazo o el poliamor, siempre desde una postura personal. Eso vemos en *Sexografías* (2008), por ejemplo, o en *Nueve lunas* (2009), *Llamada perdida* (2014) y *Dicen de mí* (2017). En *Huaco retrato*, Gabriela Wiener, realiza una intensa exploración de la identidad, partiendo de sí misma. Aunque la obra es ficcional, la narradora es la propia Wiener que escribe con una voz crónica sobre su antepasado, Charles Wiener, el famoso explorador judío-austriaco que confirmó la existencia de Machu Picchu en el siglo XIX y se llevó a Europa casi cuatro mil huacos prehispánicos y tal

---

**3** Wiener explica muy bien cómo opera el racismo en la Península Ibérica, a través de microagresiones cotidianas, en una entrevista con Carolina Robino: «Gabriela Wiener: 'En España todavía me tocan la cabeza y me dicen qué bien hablas...」 No menos enfática es Quillahuaman, en una conversación con Carlos Madrid, al señalar que el racismo en el Perú y en España hace que te rechaces porque te rechazan desde fuera, o que te odies porque te odian.

vez a un niño indígena de muestra.<sup>4</sup> Al exponer el racismo científico y el proyecto imperialista europeo del cual es parte su tatarabuelo, Wiener explora su propia identidad «marrón, chola y sudaca» (45) en una España contemporánea que insiste en recordarle su extranjería, su no pertenencia y la incomodidad que causa debido a sus rasgos físicos, al color de su piel. Recalcar su identidad 'chola', no está de más recordarlo con las teorizaciones de Guillermo Nugent, es revelar un término racializado que se usa en el Perú para jerarquizar, para determinar «quién es más y quién es menos» (2021, 96). El 'cholo', el indio urbano ubicado entre los «costeños» y los «serranos», pertenece a un mundo «intrínsecamente jodido», donde todo parece fuera de lugar, en perpetuo desorden social, y donde el *choleo*, el desprecio generalizado hacia los cholos, es usado rutinariamente para discriminar al otro que vale menos que uno en la escala social (Nugent 2021, 97). Para Wiener, indagar en sus raíces es también averiguar el origen de su tatarabuela mestiza, María Rodríguez, personaje desconocido para el mundo entero con quien el explorador tuvo un hijo que empezó la stirpe de los Wiener en el Perú, en 1877. Y es, sobre todo, ver cómo el mestizaje de su propia familia, a lo largo de varias generaciones, hasta llegar a los Bravo de su línea materna, sitúa a Gabriela Wiener en el bando de los menos privilegiados debido a los actuales patrones de blanquitud que dominan nuestro mundo. Así lo explica la narradora al principio de la novela:

Durante mucho tiempo, de niña y adolescente, quise sentirme más Wiener que Bravo, porque ya intuía que eso me daría más privilegios o menos sufrimientos, pero mis evidentes rasgos físicos, el color marrón que me hace india en España y 'color puerta' en Perú, me hicieron una Bravo más. Cuando vine a vivir a Madrid y supe lo que quería decir sudaca no me sorprendí. En Lima muchas veces había oído asociar mi color de piel con el color de la caca. (48)

Como bien explica Bolívar Echeverría, la 'blanquitud civilizatoria' de nuestro presente hace que la blancura racial y todo lo blanco o lo europeo se asocie con lo deseable, lo mejor o lo máximo, como un ideal al que todos deberían aspirar (2010, 61-5). No se trata solo de una blancura de raza sino de todo lo que esa valoración representa simbólicamente dentro de una comunidad: una serie de comportamientos aceptables, acceso a ciertos privilegios, un trato preferencial. Razón por la que siempre predominan en los medios y

<sup>4</sup> Debido a todos los géneros con los que trabaja Wiener en *Huaco retrato*, Natalia Corbellini señala que la novela «nos permite reflexionar desde su condición 'transgénica' acerca de la identidad, la migración y la sexualidad tanto en el campo cultural latinoamericano como en el español» (2023, 205).

redes sociales de Europa y América Latina imágenes 'blanqueadas' que promueven la blancura y blanquitud de sus ciudadanos. Esta blanquitud civilizatoria es la causante de que a Wiener la vean como la representante viviente de los huacos retrato de algún museo europeo. Al menos eso siente ella, cuando cuestionan sus rasgos físicos en la Península Ibérica:

Desde que vivo en España, me encuentro por lo habitual con gente que me dice que tengo 'cara de peruana'. ¿Qué es la cara de una peruana? La cara de esas mujeres que ves en el metro. La cara que sale en la *National Geographic*. La cara de María que vio Charles. (60)

Para los españoles, como seguramente para su tatarabuelo, Wiener es una «india» (60) y, en calidad de sujeto exótico, representa el lugar colonizado, lo desconocido, la alteridad y los peligros asociados a una identidad «dudosa» que se sale de los parámetros de lo «normal» (Weisz 2007, 11-21).

Mucha razón tiene Israel Pérez Medina al señalar que Gabriela Wiener utiliza su novela como herramienta para descolonizar la «dominación global del sistema capitalista que surge con el colonialismo europeo a principios del siglo XVI» (2024, 353). En *Huaco retrato*, Wiener reflexiona no solo sobre el racismo científico que crea las bases de una concepción racista de las sociedades sino que muestra los efectos actuales de la supremacía blanca. Esto se observa con nitidez en la novela cuando una de sus parejas, Roci, una española blanca con la que forma un trío amoroso junto a su marido peruano, la lleva a la fiesta de cumpleaños de su abuela. Todo va de maravilla mientras disfrutan de una paella familiar, con los tíos, las tías y los niños corriendo por el patio, hasta que la abuela se interesa por saber qué tal trabaja la nueva muchacha: «Su voz cruza delante de mí, me atraviesa sin tocarme, no me lo pregunta a mí, se lo pregunta a alguien que tenga una voz, que pueda responder por mí lo que yo no puedo, como pidiendo referencias mías» (128). El episodio, narrado en la novela como un escrito que Gabriela Wiener prepara para una sesión del taller «Descolonizando mi deseo», es doloroso en extremo, sobre todo porque le tratan de explicar a la abuela que ella no es empleada doméstica sino periodista, que escribe para *El País*, y la señora no lo entiende o no lo quiere entender, le pregunta cuántas casas limpia y trata de ver si la puede contratar porque la paraguaya que trabaja para ella estará de vacaciones y necesita ayuda con la limpieza.

Este episodio, claro está, denuncia el carácter eurocéntrico de la colonialidad del poder, la racialización de los dominados y la asociación de estos con el trabajo, la esclavitud, la servidumbre y su valor mercantil (Quijano 2022, 55-57). El 'racismo poscolonial' que

encontramos en la novela de Wiener –‘poscolonial’ porque recalca la superioridad de los dominantes de los antiguos imperios frente a los inmigrantes del presente que son vistos, automáticamente, como los otros, los demás, los no blancos, los indeseables (Nugent 2021, 23)–cala muy hondo porque Wiener de inmediato justifica el racismo de la abuela: «Pobre, estoy convencida de que no quería ofenderme, solo ha visto que soy sudaca y para ella todas las sudacas limpiamos casas. Así es el estereotipo. Pero cómo juzgarla» (128-9). La reflexión la hace pensar en su propia abuela andina, Victoria, la mujer que se rechazaba a sí misma por ser chola y a todos los cholos como estrategia de supervivencia en un mundo racista. Si en el Perú la ‘choledad’ es «una herida supurante y sin cicatrizar» (Bruce 2007, 53), en España esta condición de otredad también acosa a la protagonista.<sup>5</sup> Es algo que no puede esconder, aunque lo intente, porque está en su piel. Aquí y allá, en todas partes. Y lo único que puede hacer en esa situación es levantarse de la mesa discretamente para llorar en el baño:

Me hubiera gustado escucharla, sonreír, menear la cabeza, cogerla de la mano, decir algo divertido y atesorar la anécdota junto a las veces en que me confundieron con la niñera de mi propia hija en un parque de Barcelona o cuando un señor en una farmacia limeña me dijo que nos fuéramos a su casa porque ‘necesitaban muchacha’. (129)

Lo mejor de este y otros pasajes de la novela es que ilustran con maestría cómo opera la blanquitud, fiel a un principio hegemónico, en tanto que la dominación aquí retratada implica cierto consentimiento por parte de los dominados.<sup>6</sup> Lo digo por varias razones. Primero porque Wiener excusa a la abuela de Roci, pensando en lo buena que es, en lo difícil que habrá sido para esa mujer vivir durante el Franquismo, en una sociedad patriarcal, conservadora. En segundo lugar porque opta por el silencio para no incomodar a nadie, como lo hacemos muchos inmigrantes en situaciones similares. Y por último porque el incidente expone de nueva cuenta una herida que no cierra, ocasionada por habitar esa piel morena, marrón, que simboliza todo lo que su propia abuela andina rechazó en vida: lo indio, lo cholo, lo

**5** Bruce se refiere a la ‘choledad’ valiéndose de los postulados pioneros de Guillermo Nugent en *El laberinto de la choledad*. Al respecto, véase, especialmente, el capítulo de Nugent: «Peruano + 1, peruano -1. Uno» (2021, 87-164).

**6** Como bien señala John Chasteen: «Though it may seem soft, this form of political power is resilient and does devastating damage to people at the bottom. When they accept the principle of their own inferiority and, in the old-fashioned phrase, ‘know their place,’ they participate in their own subjugation» (2001, 69).

inferior. Gabriela Wiener lo explica así, sin ambages ni adornos de ningún tipo:

¿Por qué lloro? ¿Por qué me ofende? ¿Porque yo fui a la universidad? ... ¿Porque yo también considero que ser una trabajadora del hogar es ser menos que una periodista que escribe en *El País*? ¿Porque eso me recuerda mi racialización, la raza que siempre ha sido y será la medida de mí misma? Porque duele que vuelvan a meterme entera en ese casillero de sus cabezas. (130)

Las contradicciones que aquí hallamos, como los momentos en los que Wiener confiesa haberse amparado de niña en la blancura del padre para ponerse a salvo de la discriminación, muestran con eficacia los efectos letales de la blanquitud y las cadenas del racismo en la actualidad (Sánchez Espinosa et al. 2021, 76).

Hablo del racismo sistémico que Wiener denuncia en sus columnas, cuando una señora, en una fiesta de mujeres (españolas en su mayoría), la llama «Panchita de mierda», por ejemplo, solo porque no está de acuerdo con ella (2023b).<sup>7</sup> O del racismo que Wiener observa cuando en una universidad, una profesora (blanca, valga la aclaración) le pregunta qué hacer para atraer a los migrantes a las aulas universitarias, sin siquiera tomar en cuenta los efectos de su perenne discriminación y borramiento, su racialización sistemática, o sus muchas necesidades económicas en un país que los margina e invisibiliza (2023a). En *Huaco retrato* Wiener expone este problema con una imagen que nos persigue mucho después del episodio con la abuela racista de su compañera:

Pienso en los esquimales que pueden ver hasta veinte tonos de blanco mientras aquí seguimos siendo incapaces de ver los matices. Vivimos con ese otro al que preferimos no conocer, al que se estereotipa, niega, encierra y deporta.

España es la abuelita. (130)

¿Exagera? Bien sabemos que no. Las huellas de la colonialidad, como explica la propia autora en el podcast *Hablemos, escritoras* de Adriana Pacheco, están aquí, en la superficie y en el interior de los cuerpos, en la piel marrón de los migrantes.

**7** Como se sabe, el término «panchito» es uno de los más peyorativos para referirse a los latinoamericanos en España. Gabriela Wiener denuncia esto en su artículo «Panchita de mierda».

### 3 Ser latina en España

Al año siguiente de la publicación de *Huaco retrato*, Rocío Quillahuaman publica *Marrón*, donde documenta con voz autobiográfica su vida en Barcelona, a partir de los once años en que llega a la península de la mano de su madre y su hermana, con una visa por reagrupación familiar. Quillahuaman es humorista y animadora. Su profesión, leemos al abrir su libro, «es dibujar mal. No se considera ilustradora ni animadora, pero hace ilustraciones y animaciones. Tampoco se considera escritora, pero ha escrito este libro, su primer libro». La verdad es que sus ilustraciones y animaciones son excelentes, están hechas con un toque de humor, como el que encontramos en este párrafo introductorio sobre ella misma. Y escribe el libro de memorias, como explica en las primeras páginas, para darle visibilidad al racismo que sufren las mujeres de su condición, «chicas jóvenes marrones» que «quedan siempre apartadas, encasilladas como diferentes y marginadas» (6). A diferencia de Wiener, Quillahuaman proviene de un estrato social mucho más bajo, empobrecido. Es de San Juan de Miraflores, hija de padres andinos que llegaron a Lima escapando de la violencia de los años ochenta para ocupar los cerros desamparados de la capital limeña. El determinismo de ese origen pobre en un «asentamiento humano» (21), en un pueblo joven, parece seguirla a España, donde llega a ocupar otro lugar marginal simplemente por ser latina.<sup>8</sup>

Durante su primer año de estudios en Barcelona, Rocío se hace amiga de otros latinos, niñas y niños inmigrantes como ella, procedentes de Chile, Uruguay, Colombia y Ecuador. A través de ellos y sobre todo al pasar al instituto al año siguiente, Quillahuaman entiende que «ser latino era sinónimo de problemas» (35). Llega a esa conclusión porque la gente a su alrededor asocia a los jóvenes latinos con pandilleros que organizan peleas. Y así como en Lima su madre hace todo lo posible por apartarla de sus propios vecinos en San Juan de Miraflores, llevándola a comprar a los supermercados de la gente privilegiada, por ejemplo, o vistiéndola mejor que los niños de su entorno y no dejando que juegue con ellos, para que nadie la asocie con la pobreza y la marginalidad, en Barcelona también hace algo parecido: le pide que no se acerque a los latinos, que tenga cuidado con ellos, que los evite a todo costo para salir adelante. El

<sup>8</sup> Mientras Wiener se empodera con el término 'sudaca', utilizado en España desde los años 70 y 80 para discriminar a los migrantes y exiliados de origen sudamericano, Quillahuaman se refiere a sí misma como 'latina', en consonancia con las actuales tendencias en España de llamar 'latinos' a todos los latinoamericanos, sin importar sus diferencias culturales. Si bien 'latino' no tiene el mismo peso peyorativo de 'sudaca', ambos términos se usan en la Península Ibérica para marcar la diferencia de los extranjeros, y estos, a su vez, utilizan dichos vocablos como armas de resistencia.

rechazo hacia lo propio, hacia las raíces autóctonas, y la valoración de todo lo extranjero, blanco y europeo como infinitamente mejor ejemplifica muy bien cómo funciona el racismo desde adentro. O cómo el dominado contribuye a su propia dominación, aceptando que en la escala de valores unos seres valen más que otros y que todos, los de arriba y los de abajo, ocupan el lugar que les corresponde. Bruce explica este racismo en el contexto peruano diciendo que uno siempre es «el cholo de alguien» (53), en una carrera por ser mejor que el de al lado. Se trata de un racismo permanente que obstruye el crecimiento individual, porque tanto los discriminados como los discriminadores se convierten en sus víctimas (Bruce 2007, 55). Al observar esta situación a la distancia, Quillahuaman concluye: «Queríamos escapar de nosotras mismas para aspirar a ser nuestras mejores versiones, siendo esa 'mejor versión' simplemente una negación de lo que éramos y de dónde veníamos» (35).

Que los jóvenes latinos sean vistos como un caso perdido en España, condenados *ab initio* a la marginalidad, sin la más remota posibilidad de hacer el bachillerato o de ir a la universidad, tiene sentido dentro de los parámetros del racismo. Toda sociedad racista busca depositarios de lo negativo, «los que facilitan el proceso de expulsión de todo aquello que es internamente clasificado como inadmisibles» (Bruce 2007, 58). Como los latinos no tienen futuro, de adolescente Quillahuaman hace todo lo posible por distanciarse de ellos, para que, con suerte, digan sus compañeros: «Esa Latina No Es Como Los Otros, Es Como Nosotros» (36). El efecto nocivo de esta negación de lo propio para ser aceptada en España se plasma en *Marrón* cuando sus compañeras blancas la asocian con Pocahontas, y Rocío acepta el lugar exótico donde ellas la colocan como si fuera un dibujo animado. Porque eso es infinitamente mejor que estar al lado de los latinos «conflictivos» (37), perennemente sentados en las escaleras del patio, escuchando reggaetón. Para encajar mejor con sus compañeras catalanas, Rocío se esfuerza en pronunciar el español como una más de la península que ha estado ahí toda la vida. Pero ella, mejor que nadie, sabe que al final del día es una desarraigada, que no pertenece ni aquí ni allá, y que para encajar o pasar desapercibida ha vendido su propia libertad:

A veces pasaba por delante del grupo de chicas y chicos latinos y oía sus conversaciones. Me daba un poco de envidia oír que hablaban como yo, con toda la libertad del mundo. Pronunciaban las 'c' y las 'z' como 's', y usaban muchas palabras que solo se usan en Latinoamérica como *conchudo* (que tiene mucho morro), *chueco* (torcido) o *calato* (desnudo). Yo no podía usar esas palabras con mis amigas catalanas porque no me entendían. Al final dejé de decir 'ustedes' y empecé a decir 'vosotros'. (37)

Si bien el tratar de pasar desapercibido o como uno más del grupo dominante es una estrategia frecuentemente utilizada por los inmigrantes en su país de adopción, ya sea dentro de América Latina, en Europa, Estados Unidos, o en cualquier parte del mundo, para no llamar la atención, para evitar explicaciones, para no molestar o crear tensión, a Quillahuaman la traiciona el color de su piel, su diferencia étnica, su cuerpo que exuda extranjería. Ella lo nota, como Wiener en *Huaco retrato*, cuando en el metro la gente la mira con desconfianza, como si les fuera a robar. Y su estrategia de supervivencia es enseñar siempre las manos, sacarlas de los bolsillos:

Sé bien que muchas de esas señoras blancas son racistas y que cualquiera puede apretar su bolso contra su pecho al verme cerca. La mitad de esas señoras quiere verme las manos cuando me acerque a ellas. Así que, digamos que no deseo convertirme en ellas. (76)

Lo que hace Quillahuaman para sobrevivir en España, mostrándole a otros que no es peligrosa simplemente por ser marrón, es la realidad de muchos inmigrantes que pronto aceptan que el mundo dominante los juzga por su apariencia física y entonces hacen todo lo posible por no incomodar a aquellos que se sienten inseguros en su presencia. Porque al fin y al cabo están en su país, y encuentran todo tipo de excusas para justificar su comportamiento defensivo.

«Otra de mis técnicas de supervivencia es sonreír a todos los trabajadores que me encuentre para que sepan que no soy peligrosa» (76), confiesa Quillahuaman. Y añade, acto seguido:

Soy consciente de que, en parte, este miedo es causado por mis propios prejuicios, prejuicios contra mí misma, pero prejuicios que no inventé yo. Son prejuicios que me han venido de fuera, que he acabado asimilando y con los que tengo que vivir. (76)

Así es como se extiende la influencia hegemónica, de manera silente, sigilosa, logrando que el dominado acepte su lugar en la pirámide, sin rebelarse ante una realidad cruel, discriminatoria y excluyente que para todos es normal. Este y otros episodios del libro nos recuerdan que la lógica de la colonialidad, nacida con el contacto violento de Europa y América, sigue muy vigente en nuestros días: la categorización del otro, el dominado, como bárbaro y peligroso, así como la superioridad blanca y todo lo europeo asociado con la civilización, el progreso, lo mejor. Lo que palpamos en estas páginas es, diría Walter Dignolo, una herida colonial, física, psicológica, racista, las huellas todavía visibles de un discurso hegemónico que cuestiona la humanidad, la legitimidad y el valor de todos los que están fuera de los círculos de dominación (2005, 8).

Lo triste (por no decir lo peor) de todos los intentos de Quillahuaman por presentarse de la mejor manera posible ante aquellos que la juzgan *a priori* es que no la salvan de la violencia ni del maltrato físico, psicológico, y la regresan una y otra vez a su *laberinto de choledad*, como si jamás hubiera salido del Perú, o como si el Perú pobre, cholo, marginal, siguiera estigmatizándola desde lejos. Lo digo pensando en los postulados de Guillermo Nugent, quien considera que la condena del cholo, el mestizo peruano en una sociedad fuertemente discriminatoria, es habitar un laberinto cuyo camino entrecruzado, lleno de paredes y bloqueos, es simultáneamente el límite (2021, 46). Eso siente Rocío Quillahuaman cuando entra a la tienda & *Other Stories*, por ejemplo, y la persigue el guardia de seguridad. Por ser la única chica marrón que se atreve a cruzar sus puertas. Por ser la mancha que amenaza y ofende. Y lo siente cuando entra a un supermercado y algún empleado de seguridad la sigue por todos los pasillos para que no cometa un delito. O cuando consigue su primer trabajo, después de ir a la universidad, y al ingresar al edificio una mujer blanca, rubia, la interroga pensando que es una delincuente:

Esa manera de preguntar quién era me sonaba demasiado y no por la pregunta en sí sino por todo lo que la envolvía. Su postura era amenazante, defensiva, como si sintiera miedo y necesidad de protegerse de mí, que era visiblemente más pequeña que ella en estatura y edad. También había rechazo y asco en su forma de preguntármelo. Su manera de actuar me dejó indefensa pero a la vez me hizo sentir como si yo fuera el peligro. (162)

En una entrevista con Laura García Higuera sobre su libro, Quillahuaman explica que este tipo de racismo está en todas partes y que ella misma lo ha interiorizado: «Lo he normalizado durante tanto tiempo que he visto normal entrar al metro y sentir que la gente me mira o entrar en una tienda y que me persiguiera el de seguridad» (2022).

En *Marrón* Quillahuaman hace referencia a algo parecido cuando relata que una de sus jefas le da las llaves de la oficina para que la cierre al final del día, y al darse cuenta de que en el llavero también están las de su casa, le pide con total naturalidad: «Porfa, no me robes» (79). La violencia del racismo se observa no solo en la valoración negativa que hace la jefa con respecto a la inmigrante que trabaja para ella, debido a su origen latinoamericano, al color de su piel, sino en la respuesta complaciente de aquella que es discriminada sistemáticamente:

más que dolerme su petición, me dolió mi propia respuesta, le dije: 'No, no, ¡claro que no!', entre risas nerviosas y simpáticas. La persona más simpática y educada del mundo. Había notado que se

había puesto un poco incómoda al pedirme que no le robase en su casa y quise ponérselo fácil siendo simpática con ella. Riéndome como una estúpida. (79)

El incidente es bastante familiar para los inmigrantes que hemos optado por una salida similar en ciertos momentos de la vida en un país que no es el nuestro. Para no agravar la situación. O porque en ese momento el humor es una tabla de salvación. No olvidemos que el humor, como bien señala la propia autora al conversar con Rocío Niebla, «es un arma muy importante para sentirte grande cuando alguien te hace sentir pequeña. Es una herramienta que te devuelve el poder, que como mujer racializada se me ha arrebatado en muchas ocasiones» (2023). Esto no significa que el humor ácido de la situación borre la colonialidad imperante que Quillahuaman denuncia en *Marrón*. O eso percibimos al corroborar cómo se siente la autora tras portarse amable, atenta, con aquella que le recuerda su posición inferior en la pirámide de poder:

En el taxi de vuelta a la empresa, con las llaves en las manos y mirando por la ventana, me puse a llorar por ser tan idiota. Estuve todo el camino pensando en las respuestas que le podría haber dado y que no le di. (79)

Debido a pasajes como estos y a la exposición certera del racismo que afecta a Quillahuaman tanto en el Perú como en España, Esther Argüelles Rozada señala en una reseña de *Marrón* que «la escritura se presenta como un verdadero ejercicio de catarsis, de expresión de este desgarrar interior, lo que provoca la paulatina aceptación (que no resignación) de la protagonista de su situación abismal» (2024, 148). Tiene razón. La misma autora reconoce en una entrevista en RTVE que escribir el libro le ha servido como un proceso de sanación para aceptar su identidad marrón, en un medio racista que sistemáticamente intenta borrarla (2022).

#### 4 Descolonizar el deseo en Panchilandia

Vista de manera objetiva, la inmigración latinoamericana del nuevo milenio en España representa un verdadero «acontecimiento» y como tal, al decir de Slavoj Žižek, este excede a sus causas, cambia radicalmente la realidad, la transforma, debilitando cualquier noción de diseño estable (2018, 18). Ante la desestabilización del orden social, simbólico, la cultura dominante busca poner las cosas en su lugar, y para hacerlo traza diferencias insalvables entre los que pertenecen y siempre han pertenecido, los españoles en este caso, y los recién llegados, los inmigrantes latinoamericanos que cambian

los marcos sociales, la concepción del mundo de los dominantes. El otro, a partir de ese momento, es el sudaca, el latino, el panchito, el payopony. Y los portadores de estos nombres, peyorativos casi siempre, se convierten de inmediato -¿hace falta recordarlo?- en depositarios del odio, la desconfianza, el temor de aquellos que intentan desesperadamente volver a la simetría y el orden antes de la ruptura. Contra esta práctica discriminatoria, racista, se rebelan Gabriela Wiener y Rocío Quillahuaman. Aunque sus estilos son muy diferentes, así como el género de sus obras, la voz cronística que cada una utiliza documenta con efectividad una actitud racista y excluyente hacia los inmigrantes en España. Esa voz cronística les permite ir de lo personal a lo comunitario, incluir su propia voz, en primera persona, y las voces de otros, o jugar con varios géneros literarios para crear discursos disidentes, contestatarios.

En *Huaco retrato*, Wiener narra su participación en el taller «Descolonizando mi deseo», concebido solo para migrantes y mujeres racializadas, «para revertir la mirada cruel de siglos sobre nuestros cuerpos», para reclamar «lo robado» (117). Reparo en este pasaje de la novela porque en él Wiener reflexiona sobre las personas racializadas que, pese a ser discriminadas, siguen deseando cuerpos blancos, delgados, normativos, rechazando lo propio, lo marrón, lo autóctono. La lección sobre cómo funciona el racismo, la colonialidad y el deseo por el otro dominante se expresa con precisión en estas páginas. Y más, ante la dificultad de conciliar la teoría con la práctica. «La teoría me la sé», señala la narradora. «Pero cómo me la meto al cuerpo» (119). Es un problema que no solo existe en España sino en toda América Latina, donde aún seguimos viendo lo extranjero, lo europeo, lo estadounidense, como un ideal al cual debemos aspirar. Porque esa imagen del progreso, la modernidad, la felicidad y tantas quimeras más se vende en los medios, los anuncios, el cine y la televisión. La colonialidad, entendida como la expansión transhistórica de la dominación colonial y la perpetuación de sus efectos negativos en la actualidad (Moraña et al. 2008, 2), está plasmada en la novela de Wiener para criticarla y desbaratarla, para que la narradora y sus lectores cuestionemos por qué seguimos deseando lo blanco, la blancura. He ahí la resistencia del discurso novelístico que pone en tela de juicio la naturaleza imitativa, artificial y en muchos sentidos inauténtica de la cultura latinoamericana que idealiza todo lo extranjero, las ideologías foráneas, los moldes de otras realidades y otros cuerpos (Schwarz 1992, 1-12).

En «Descolonizando mi deseo» Wiener aprende de Lucre, una de las organizadoras del grupo con la que sostiene una relación sexual, que es necesario reconocer la belleza de los cuerpos catalogados como feos por ser morenos, abundantes, de pelo negro y ojos oscuros, para combatir a la cultura dominante. La consigna de vida, a partir de entonces, es reclamar el espacio para las «sudacas celosas

y posesivas, excesivas, pegajosas, despreciadas, chamuscadas, victimistas. Delirando entre la telenovela y el bolero» (144). La tarea es difícil porque implica quitarse de encima prejuicios solidificados durante un largo periodo colonial y poscolonial, significa desaprender los modelos dominantes de toda una vida y aceptar el cuerpo como es: marrón, hecho de otro barro y otros rasgos, nativos, originarios. Inspirada por el taller, Gabriela Wiener le cuenta a Lucre en la cama que quiere escribir un poema titulado «Panchilandia» y este aparece en el penúltimo apartado como una especie de manifiesto descolonial. Ahí, entre un verso y otro, la voz poética denuncia que en España critiquen su manera de hablar el español, porque «Las correcciones son extirpaciones»; señala que «Migrar no es volver a nacer, | es volver a nombrar lo que ya tenía nombre», porque hay que aprender nuevos registros, otras formas de ser y estar en el mundo; y recuerda «la primera vez que me gritaron | que me vaya a mi país, | a mi casa» (162-3). El poema es potente porque la denuncia del racismo se realiza con un lenguaje cotidiano que refleja la normalización de la agresión hacia el inmigrante:

Vivo en España hace dieciocho años,  
 pero en realidad  
 habito Panchilandia,  
 donde todo el mundo sonrío y nos habla con cariño.  
 Dicen con cariño panchi, panchita, machupicchu, fiesta nacional.  
 El chiste con el que dicen quererme  
 hace que parezca normal que no me quieran.  
 [...]  
 Me hablan de la peruanita que le limpia la casa a su amiga Pepa,  
 qué buena es, se puede confiar en ella.  
 Creen que es un tema de conversación  
 que pueden tener conmigo  
 porque yo también soy una peruanita confiable. (163)

La denuncia está ahí, en cada verso, para dismantlar la discriminación, el racismo normalizado, dulcificado, para atacar de frente y sin remilgos la manera sutil en que se coloca al extranjero en su lugar, recordándole su inferioridad, su falta de pertenencia. La denuncia se instala en el verso como una piedra en el zapato. Para crear incomodidad. Para que sepa el lector que ahí hay un problema. Porque no es normal exotizar al otro inmigrante por su pelo negro, «crin de caballo», por su piel, por sus dientes y sus manos, «tan pequeñas y morenitas» (163). Wiener instala la denuncia en este poema, en el libro, para que no la tomen en los parques infantiles por la niñera de su hijo, «o de cualquiera de sus hijos, de sus madres, de sus padres» (164). Pensando, precisamente, en el trabajo doméstico,

en el servicio que prestan los inmigrantes latinoamericanos a los españoles, descubre una herida supurante:

Mi profesora de geografía en Perú,  
la que me enseñó la escala,  
la latitud y la longitud del mundo,  
le cambia el pañal a tu padre, España.  
Ten un poco de decencia. (165)

Quillahuaman realiza una hazaña similar de denuncia y empoderamiento a lo largo de su libro. Después de secarse sus lágrimas por haber sido cómplice de su propia discriminación, sonriéndole a su jefa cuando esta le pide que no le robe, se queda con las llaves toda una noche, a sabiendas de que eso creará incomodidad en su agresora. Ese es su premio de consuelo:

Quizás esta es la única venganza posible. Que sepa que toda esta noche yo tendré sus llaves y que puedo entrar en su casa en cualquier momento junto a mi pandilla latina... Quizá yo no duerma tranquila pensando en las respuestas que pude darle, pero desde luego, su cabecita racista tampoco la dejará dormir tranquila. (80)

Aunque es una venganza silenciosa, dejarla por escrito es un acto de rebeldía, como lo es denunciar, en otro momento, la manera en que las catalanas la exotizan por su color de piel: «Tus labios son como negros, ¿no? ¿Eso por qué es? ¿Es normal?» Me hacían exactamente las mismas preguntas que Cristóbal Colón hizo a los indígenas cuando llegó a América» (104). Con estas y otras palabras Quillahuaman se burla de todo un sistema social que la margina. Por ignorancia. Por temor a la diferencia. Porque esas microagresiones, demasiado cotidianas para los inmigrantes, minan la interioridad y autoestima de aquellos que las sufren: «lo peor», relata Quillahuaman para crear conciencia en sus lectores, «era que ese acoso me generaba un rechazo hacia mis rasgos y mi piel, que son parte de mi origen y de mi historia» (105). Escribir *Marrón* le sirve para aceptarse, para dejar de sentirse menos por ser de un color oscuro, por tener marcados rasgos indígenas. Para dejar de escaparse de sí misma. Y le sirve para poner en un primer plano, en alto relieve y a todo color, a una población sistemáticamente invisibilizada por la cultura dominante. Porque «los inmigrantes latinos estábamos en todas partes: en la calle, en los supermercados, en el metro, en las tiendas, en los parques, en tu casa, cuidándote a ti y a tu madre o a tu abuela», reflexiona la autora, «pero no había una representación proporcional en la televisión, ni en el cine ni en los libros. Ni en la cultura en general. Crecí sin tener ningún referente cultural latino» (165).

Para corregir esta situación y luchar contra los estereotipos racistas, Quillahuaman pasa tres años de su vida escribiendo *Marrón*. Y al final de la jornada se acepta con todas sus ambivalencias, sus hibridaciones culturales, su color y diferencia. En las últimas páginas del libro reconoce haber encontrado su lugar en el mundo, aunque la sensación de extrañamiento la acompañe toda la vida, aunque no falte quien la mire como un bicho raro y la juzgue automáticamente por su apariencia externa. Empoderada, Rocío Quillahuaman reconoce al final:

Soy peruana, *sóc barcelonina* y soy marrón. Me seguirán persiguiendo los guardias de seguridad, me seguirán confundiendo con una ladrona, me seguirán soltando comentarios sobre mis rasgos andinos, seguirán diciéndome que todas las peruanas somos iguales... En definitiva, soy consciente de que seguiré viviendo todos estos placenteros momentos pero también sé que lo haré con una actitud diferente. Ahora que soy dueña de mi propia historia y sé quién soy, voy a liarme a hostias con todos. (189)

El mensaje es poderoso. Reconozco que existe el racismo, que he sido discriminada por el color de piel, por mi apariencia. Que habrá gente que me trate mal. Pero no me voy a quedar callada. Este proceso de aceptación implica el reconocimiento de las armas que han sido utilizadas en su contra para luchar por un mundo mejor.

No hace mucho, en su cuenta de Instagram, Rocío Quillahuaman le dedicó una animación suya a Sudakasa, un espacio para escritoras latinoamericanas creado por Gabriela Wiener y otras autoras en España con el fin de brindar un lugar seguro para la creación en comunidad.<sup>9</sup> En su post del 7 de julio del 2023, Quillahuaman escribe: «cuando @gabrielawienner me habló de @sudakasa me emocioné mucho porque es un sueño hecho realidad, cómo me habría gustado escribir mi libro en esta casa rodeada de sudakas». En la animación caricaturesca que acompaña al post, Gabriela Wiener, sentada en la cama donde Rocío Quillahuaman está acostada, le cuenta sobre el proyecto Sudakasa, concebido como una fantasía en un lugar de Castilla-La Mancha, para que ella no tenga que esconderse más y pueda escribir rodeada de otras creadoras, desde una perspectiva feminista, anticolonial. La animación de Quillahuaman refleja la complicidad de las dos 'sudacas' que por fin cuentan con un espacio propio, totalmente suyo en un país que las ha discriminado a cuál más.<sup>10</sup> El post es significativo en tanto que refleja un verdadero empoderamiento de las mujeres escritoras,

<sup>9</sup> Véase la página web de Sudakasa: <https://www.sudakasa.com>

<sup>10</sup> El post completo se puede revisar aquí: <https://www.instagram.com/p/CuZPVI0KD80/>

en un espacio seguro creado por y para ellas. Para que se sientan menos desplazadas. O al menos por un instante: en casa.

En *Huaco retrato* Wiener narra que su tatarabuelo, el famoso explorador Charles Wiener, «se llevó consigo un niño indígena para ponerlo en una vitrina como hicieron con King Kong» (56). Se lo compra a una mujer que vive en la miseria y se lo lleva a Francia «para comprobar si criado lejos del mundo indígena logra remontar la barbarie» (55). Es una muestra exótica de los peruanos nativos, una curiosidad llevada a Europa como uno de los casi cuatro mil huacos mochicas que Wiener extrajo del Perú para mostrarlos en un museo. Nadie sabe qué fue de ese niño. Juan. Y Gabriela lo busca con insistencia en archivos, en exposiciones, en museos, en alguna tumba. Busca al Juan de carne y hueso y al Juan simbólico para saber si se asimiló, si dejó sus trajes indígenas para volverse europeo, si adoptó el apellido Wiener o no. Lo busca porque siente que se parece más a él que a su ancestro europeo, porque ese niño tendría sus mismos rasgos indígenas. Pascal Riviale, el experto en todo lo referente a Charles Wiener, tampoco sabe nada del niño que el famoso explorador llevó a Europa. Es más, ni siquiera reconoce a Gabriela Wiener como descendiente del austriaco conocido por sus relatos de viaje, *Perou et Bolivie* (1880). Contra ese borramiento escribe Wiener su novela *Huaco retrato*. Para reclamar su identidad chola, mestiza, híbrida, sudaca, vejada por siglos de colonialidad. Para ubicarse en el centro, pese a su marginalidad. Para no pasar por la vida, como Juan, sin dejar constancia de su paso por ella. Para no esfumarse como una sombra más.

Si la figura del inmigrante se vincula, por lo regular, a la otredad, la diferencia, el extraño, el extranjero, el huésped indeseado y el recién llegado, frente al dueño de casa, el anfitrión, el ciudadano (Moraña 2021, 27), tanto en *Huaco retrato* como en *Marrón* la escritura se impone como un grito de lucha para combatir estereotipos, procesos discriminatorios, imágenes reduccionistas, la colonialidad del poder, y el ninguneo, el borramiento o la invisibilización de las minorías étnicas. No es poca cosa que la novela de Wiener se titule *Huaco retrato* y que en esa figura de la cultura moche, indígena, se reconozca la propia autora.<sup>11</sup> Ni es detalle menor que Quillahuaman titule sus memorias: *Marrón*, haciendo referencia explícita al color con el que se ha marcado su diferencia y que ella aquilata con orgullo personal. Ambos libros son una proclama desesperada contra la

**11** Si los huacos, llamados así por encontrarse en las huacas (sepulcros de los antiguos indígenas americanos), son cualquier objeto de cerámica, los 'huacos retrato' muestran los rostros de la cultura moche (200 a.C.-800 d.C), dándonos una idea muy concreta de sus hombres, sus mujeres y sus niños. Para una breve sinopsis de estas cerámicas, véase el artículo de Janusz Z. Woloszyn.

supremacía blanca, un manifiesto, una postura política contra un racismo calcificado en Latinoamérica y en España.

## Bibliografía

- Argüelles Rozada, E. (2024). «Quillahuamán, Rocío. *Marrón. Memorias*. Blackie Books, 2022, 200pp». *Perífrasis*, 15(172), 147-8.
- Bruce, J. (2007). *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Chasteen, J.C. (2001). *Born in Blood and Fire. A Concise History of Latin America*. New York: W. W. Norton & Company.
- Corballini, N. (2023). «*Huaco retrato* de Gabriela Wiener. Filiación, identidad, deseo y migración». *In Mediaciones de la Comunicación*, 18(2), 203-22.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- García Canclini, N. (2005). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Higuera, L. (2022). «*Marrón*, unas 'memorias rabiosas' para despojarse de racismo y escuchar reguetón». *elDiario.es*, 30 de octubre. [https://www.eldiario.es/cultura/marron-memorias-rabiosas-despojarse-racismo-escuchar-regueton\\_1\\_9640776.html](https://www.eldiario.es/cultura/marron-memorias-rabiosas-despojarse-racismo-escuchar-regueton_1_9640776.html).
- Madrid, C. (2023). «Rocío Quillahuaman: 'Esa es la triste realidad del racismo: que te acabas odiando porque te odian'». *TeleCinco*, 20 de junio. [https://www.telecinco.es/noticias/cultura/20230620/rocio-quillahuaman-autora-libro-marron-escritora-racismo-acabas-odiando\\_18\\_09813409.html](https://www.telecinco.es/noticias/cultura/20230620/rocio-quillahuaman-autora-libro-marron-escritora-racismo-acabas-odiando_18_09813409.html).
- Mignolo, W.D. (2005). *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell Publishing.
- Moraña, M. (2021). *Líneas de fuga, frontera y sujeto migrante*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Moraña, M. et al. (2008). «Colonialism and Its Replicants». Moraña, M. et al. (eds), *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke UP, 1-22.
- Niebla, R. (2023). «Rocío Quillahuaman: 'El humor me devuelve el poder que como mujer racializada me han arrebatado'». *Pikara Magazine*, 22 de febrero. <https://www.pikaramagazine.com/2023/02/eL-humor-me-devuelve-el-poder-que-como-mujer-racializada-me-han-arrebatado>.
- Nugent, G. (2021). *El laberinto de la choledad. Páginas para entender la desigualdad*. Lima: Taurus.
- Olmo, G.D. (2024). «Qué papel juegan los inmigrantes de América Latina en el buen momento de la economía de España». *BBC News Mundo*, 29 de mayo. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c97z209rj93o>.
- Pacheco, A. (2023). «Gabriela Wiener. Episodio 410». *Hablemos, escritoras*, 1 de febrero. <https://soundcloud.com/hablemosescritoras/episodio-410-acerandonos-a-escritoras-gabriela-wiener>
- Pérez Medina, I. (2024). «Fabulación crítica y actos descolonizantes en *Huaco retrato* de Gabriela Wiener». *Confluente*, 16(1), 351-68.
- Punts de vista*. (2022). «Entrevista a Rocío Quillahuaman, autora de *Marrón*». *RTVE*, 30 de noviembre. <https://www.rtve.es/play/videos/punts-de-vista/rocio-quillahuaman-marron/6748086/>.
- Quijano, A. (2022). *Vivir adentro y en contra. Colonialidad y descolonialidad del poder*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

- Quillahuaman, R. (2022). *Marrón*. Barcelona: Blackie Books.
- Robino, C. (2021). «Gabriela Wiener: 'En España todavía me tocan la cabeza y me dicen qué bien hablas'. Les sorprende que de esta cara de huaco pueda salir algo más o menos articulado». *BBC News Mundo*, 29 de diciembre. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-59774666>.
- Rosati, S (2018). «Latinos en España: la difícil convivencia entre dos identidades». *El País*, 20 de marzo. [https://elpais.com/elpais/2018/03/12/planeta\\_futuro/1520869799\\_047698.html](https://elpais.com/elpais/2018/03/12/planeta_futuro/1520869799_047698.html).
- Sánchez Espinosa, A. et al. (2021). «Danzando entre las categorías de bastardía, perplejidad y complejidad: migraciones y ascendencia en *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener». *Letral*, 21, 68-89.
- Schwarz, R. (1992). *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. Gledson, J. (ed.). Londres: Verso.
- Segato, R (2010). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Wiener, G. (2020). «Orgullo marrón». *The New York Times*, 14 de julio. <https://www.nytimes.com/es/2020/07/14/espanol/opinion/identidad-racismo-america-latina.html>.
- Wiener, G. (2021). *Huaco retrato*. Barcelona: Penguin Random House.
- Wiener, G. (2023a). «Como si no fuéramos todos enemigos de España». *Público*, 7 de diciembre. <https://blogs.publico.es/dominiopublico/58032/como-si-no-fueramos-todos-enemigos-de-espana/#analytics-buscador:listado>.
- Wiener, G. (2023b). «Panchita de mierda». *Público*, 23 de mayo. <https://blogs.publico.es/dominiopublico/52806/panchita-de-mierda/#analytics-buscador:listado>.
- Weisz, G. (2007). *Tinta del exotismo. Literatura de la Otrredad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Woloszyn, J. (2021). «Los 'retratados' y el simbolismo de los 'retratos'». *Quipu Virtual. Boletín de Cultura Peruana*, 81, 2-4. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/2626677/Quipu%2081%20-%20Los%20huacos%20-%20retrato%20de%20la%20cultura%20moche.pdf.pdf>.
- Žižek, S. (2018). *Acontecimiento*. Trad. de R. Vicedo. Madrid: Sexto Piso.

# Docufiguras de escritor o el auge de los documentales literarios: los 327 cuadernos de Ricardo Piglia

Ana Gallego Cuiñas  
Universidad de Granada, España

**Abstract** The objective of this essay is to facilitate a critical discussion of Latin American writer documentaries. The study begins with a definition of author figuration, and of 'writer documentaries', to address the types of writer documentaries that exist and their relationship with 'autotheory'. In the following analysis, the critic examines the manner in which these documentaries influence the public's perception of the author and the canonization of their oeuvre. For the purpose of this study, the documentary *327 cuadernos*, directed by Andrés Di Tella, is employed as a case study. This documentary is about the writer Ricardo Piglia.

**Keywords** Literary documentaries. Writer's figurations. Autotheory. Ricardo Piglia. Andrés Di Tella.

**Índice** 1 Introducción. –2 De las figuraciones de autor a las docufiguras de escritor. –3 La docufigura de Ricardo Piglia en *327 cuadernos*. –4 Conclusión.

## 1 Introducción

Hoy vemos a un escritor antes de haberlo leído. Lo vemos en las redes sociales, en la tele, en las ferias, en los festivales y en la gran pantalla. Conocemos su vida, la estética de su obra, sus influencias literarias y su color preferido sin haber abierto un libro suyo. ¿Condiciona nuestra lectura -la tasación del valor de una obra literaria- esta espectacularización exasperada de la imagen-discurso del escritor (Braun 2016)? La respuesta es evidente: sí. Por eso, se impone hablar de «cultura literaria» en el siglo XXI (Gallego Cuiñas 2022), más que de «literatura», para trascender el apriorismo de una poética ligada exclusivamente al objeto-libro y poner el foco, entre otras manifestaciones, en las figuraciones del escritor en la esfera pública. El giro subjetivo de finales de los noventa no solo provocó el retorno de la primera persona en los textos y la expansión de la autoficción, sino una pulsión creciente por el relato factual, el testimonio y lo documental -de todo aquello que tenga estructura de «verdad»-, que ha propiciado que los autores salgan cada vez más a escena y que los géneros (auto)biográficos se constituyan como los más significativos para la industria cultural.

En rigor, el escritor se ha convertido en un objeto de culto y de consumo, cuya figura es demandada por el público lector, ora con su presencia corporal en actividades públicas (ferias, festivales, presentaciones, etc.) ora con su presencia digital en diferentes medios audiovisuales (películas, podcast, redes sociales, etc.). Una de las mejores muestras de esta afirmación es el auge que han experimentado los «documentales literarios»,<sup>1</sup> tanto en formato comercial como experimental, donde podemos incluir los «documentales de escritores»<sup>2</sup> -o (auto)biografías documentales- y los biopics, que ficcionalizan la vida de autores reales, obras y personajes literarios (Brown, Vidal 2013). Los primeros no han tenido tanto éxito en las salas de cine, pero ya ocupan un espacio propio en plataformas como Filmin, bajo las etiquetas: «documental sobre literatura», «documental de escritores» o «Grandes escritoras», «Desde el biopic al documental». En el ámbito académico también han ido cobrando más importancia en los últimos veinte años (Steyerl 2003; Stallabrass

**1** El *boom* de las películas documentales se produce a comienzos del siglo XXI, aunque el género se remonta a fines del XIX, considerado un formato menor y/o pobre. En efecto, las nuevas tecnologías y el abaratamiento de los costes de producción han hecho que cada vez se produzcan más documentales con directores que provienen de diferentes disciplinas, no solo de la cinematográfica. En lo que respecta a América Latina, México, Cuba, Brasil y Argentina han sido los grandes focos del cine documental (cf. Paranaquá 2003).

**2** Podríamos considerar como primer documental de escritor *Shakespeare écrivain. La mort de Jules César* (1907) de Méliès.

2013), sobre todo los documentales latinoamericanos de temática social e histórica (cf. Burton 1990), que han sido estudiados desde diversas perspectivas: su relación con lo real o la verdad, el uso de la primera persona, lo etnográfico, lo performático, el trabajo con los afectos, la reflexividad o el giro no discursivo, entre otros (cf. Paranaguá 2003; Ruffinelli 2012; Anderman, Fernández Bravo 2023; Arenillas, Lazzara 2016). Sin embargo, apenas se ha abordado el «documental de escritor» -a excepción de, entre otros, Jacobs (2011) y Trifonoba (2022)-<sup>3</sup> que, en el caso de la cultura en lengua castellana, es un género en notable expansión mercantil y crítica. Hasta la fecha, han sido producidos principalmente desde España -con mejores condiciones materiales para enfrentar los costos de rodaje, montaje y distribución-,<sup>4</sup> aunque, paradójicamente, es Argentina el país de habla hispana que atesora mayor número de documentales de escritores (por ejemplo, sobre Macedonio, Gombrowicz, Borges, Cortázar, Perlongher, Carlos Correas, Pizzarnik, Bellesi, Bodoc o Piglia), buena parte de ellos rodados en la última década.<sup>5</sup>

El término «documental» es poliédrico y ambiguo, pero si hay que subrayar dos rasgos que se repiten son el carácter político y su relación con la figura de autor (Arias 2010, 49). El documental está asociado al capital social, a la mirada ética del director que deja una fuerte impronta -una política de la imagen- en su obra, como sucede en el caso de Andrés Di Tella, autor de *327 cuadernos* (2015), un largometraje sobre el escritor Ricardo Piglia que simboliza, como ninguno, el valor literario y social que aportan los documentales de escritor en la actualidad. Descendiente de una familia vinculada a la sociología y a la política argentina, Di Tella es autor de documentales centrados en episodios reseñables de la historia y la literatura del Río de la Plata: los montoneros, la dictadura militar, Ricardo Güiraldes, Gombrowicz o Macedonio Fernández (Firbas, Meira 2006). Este último fue el protagonista de un corto que se estrenó en 1995 y que le unió para siempre a Ricardo Piglia, que trabajó para él como guionista y actor. De ahí que reaparezca en este film la máquina de contar relatos de Macedonio, imagen que encontramos años antes en la novela pigliana *La ciudad ausente* (1992), como si todo -la novela

**3** Ambos volúmenes se enfocan en la figura del artista, en términos generales, en los biopics y en los documentales, partiendo del hecho de que el artista ahora es un empresario de sí mismo.

**4** Sucede lo mismo que en el mercado editorial, donde España produce la mitad de los libros publicados en lengua castellana (véase Gallego Cuiñas 2022).

**5** Una posible hipótesis explicativa es el notable desarrollo del cine documental argentino, en cualquier modalidad, a partir de la segunda mitad del siglo XXI, a lo que podríamos añadir la elevada cantidad de escritores argentinos mundializados -si comparamos con otras regiones de Latinoamérica- como Cortázar, Borges, Pizzarnik o el mismo Piglia.

de Piglia y la película de Di Tella- fuera parte de una misma poética. O mejor: de una misma «autoteoría» (Wiegman 2020), bicéfala, que no se ciñe solo a una escritura multimodal sino a la imagen-discurso ínsita a la figuración del escritor, como intentaré demostrar en las páginas que siguen, tomando como ejemplo el mencionado documental de Di Tella sobre Piglia, donde esta noción se lleva al paroxismo.

Así, el objetivo general de este trabajo es abrir una línea de discusión crítica sobre las autoteorías figurales en los documentales de escritor latinoamericanos.<sup>6</sup> En un primer epígrafe, llevo a cabo una suerte de historización, definición y caracterización de las figuraciones de autor hasta llegar a la modalidad de las «docufiguras de escritor», una praxis cada vez más extendida entre directores y escritores que se aviene a una epistemología propia. Asimismo, abordo los tipos de documentales de escritores latinoamericanos que encontramos y su relación con la autoteoría. En el segundo epígrafe, analizo el modo en que los documentales de escritor afectan a la imagen del autor y a la posible canonización de su obra. Para ello me baso en un estudio representativo: el citado documental *327 cuadernos*, dirigido por Andrés Di Tella, sobre la poética de la ficción y la figura de escritor de Ricardo Piglia. Las preguntas de partida han sido: ¿forma parte este documental de la poética de Ricardo Piglia? ¿Los documentales suponen un tipo de enunciación y recepción específicos? ¿Qué valor estético o social aportan? ¿De qué manera condiciona un documental la construcción de una determinada figura de escritor?

## 2 De las figuraciones de autor a las docufiguras de escritor

A pesar de la centralidad que ha adquirido el escritor en nuestra cultura, hasta el siglo XXI no hay un interés creciente por las figuras de autor en los estudios literarios (véase Gamuglio 1988; Bennet 2005; Díaz 2007; Meizoz 2007; Premat 2009; Louis 2013; Zapata 2014; Gallego Cuiñas 2015; Fontdevila, Torras 2016; González Álvarez 2021), dado que se sigue considerando -bajo un esencialismo de corte romántico- un tema y un problema exterior al texto, donde no se pone en juego el valor literario. Esta desatención a las figuraciones del escritor perpetúa la separación artificial entre alta cultura y la cultura de masas, como si el autor no se (re)produjera, circulara y fuese consumido también por el mercado global y mediático y como si ello no constituyese un (otro)

<sup>6</sup> En este primer acercamiento abordo la teorización de este subgénero, pero en futuras investigaciones atenderé a cuestiones más específicas de género, geopolíticas y decoloniales, entre otras.

marco de visibilidad y de legibilidad. Hay que recordar que uno de los primeros en valorar esta cuestión de «construir una subjetividad» (Gamuglio 1988, 4) literaria para «volverse autor» (Premat 2022, 8) fue Borges –precursor de la autoconstrucción autorial en la escena pública–, que estaba muy atento a otras figuras de escritor y citaba continuamente a «autores, figuras de autores, con sus gestos, sus manías, sus idiosincrasias, como quien cita textos» (Molloy 2012, 231). Lo que le interesaba era el mito, el modo en que un escritor forja una imagen para delimitar una forma de recepción que no solo lo legitima sino que lo consagra. Es más, como sostiene Annick Louis,

las reflexiones tempranas de Borges sobre la cuestión de la fama [...] crearon en él una consciencia aguda de las implicaciones de los procesos de canonización, que exploró y tradujo en formas textuales y en posiciones durante el resto de su carrera. (2013, 18)

Algo que aprendió bien y muy pronto su gran discípulo, Ricardo Piglia, como veremos.

Si atendemos al campo de la crítica literaria, percibimos que hasta hace poco dominaba la fórmula «figura de autor», aunque hoy día se impone hablar específicamente de «figura de escritor» para trascender la noción de autoría ligada a la propiedad (intelectual) del texto y poner el énfasis en el ejercicio específico de la profesión literaria dentro del mercado cultural, cuyos imaginarios, subjetividades y formas de tasación del valor son diferentes a los de otras profesiones artísticas. De otra parte, hay que recordar que el concepto de «figuración» aparece por primera vez desarrollado en la obra *El ojo y el espíritu* (1964) de Merleau-Ponty. Más tarde, Lyotard publicará su célebre *Discurso, Figura* (1971), que aborda el modo en que lo figural interviene en el discurso, en la semiótica y en la teoría social. Y es que, como indica Rodowick en *Reading the Figural* (2001), la figuración es una herramienta filosófica para entender las dinámicas de poder en la sociedad. Así, lo figural anula, por un lado, la dicotomía lenguaje (el texto) /imagen (lo visual) y, por otro, opera en la intersección entre el poder y la visibilidad, por lo que se pone de manifiesto su potencial narrativo y, por tanto, su radical historicidad. Esta es justamente la lectura de la que parte Mieke Bal –en la estela de Didi-Huberman, que trenza la figuración con la categoría benjaminiana de aura– para concluir que la visualidad y la narratividad se necesitan mutuamente y forman parte integral de la cultura y de la memoria. Suscribo este planteamiento y defiendo el concepto de figura frente a otros que se han puesto recientemente de moda, como el de «postura» de Meizoz –que proviene de la sociología y no atiende a la estética– porque considero que tiene menos potencia epistémica y no pone en primer plano ni la narratividad de la imagen ni su valor como signo histórico y social.

De otra parte, podemos sostener que, desde el desarrollo de la cultura mediática a comienzos de esta centuria, los modos de (auto)figuración del escritor ya no se circunscriben solo al texto-libro sino a los textos e imágenes que constituyen su representación audiovisual y digital (en entrevistas, conferencias, notas, fotografías, películas, redes sociales, etc.). El valor literario y social se desplaza entonces de la obra al escritor, a su imagen-texto como consecuencia de un «*sensorium*» (Rancière 2012). Propongo entonces articular una suerte de *epistemología de la figura de escritor* para el siglo XXI que se condensa en tres «gestos» concretos (cf. Jousse 1974; Gallego Cuiñas 2020) –hasta la fecha abordados de forma separada por la crítica–, que no se excluyen entre sí sino que se complementan:

1. *la postura* (Meizoz): alude al modo de situarse en el campo/mercado literario, esto es, a las actividades que desarrolla y posiciones que ocupa un escritor como traductor, docente, editor, actor, guionista, su rol en redes sociales, ferias, festivales, etc.;
2. *la pose* (Molloy): alude a la dimensión escénica, esto es, a la estrategia performática de circulación de la imagen propia del escritor en el ámbito de lo público;
3. *el mito* (Barthes): alude al modo en que los autores se convierten en símbolos sociales, esto es, a la iconografía que resulta de la recepción positiva de una obra, de la legitimación de la alta cultura y del cumplimiento del horizonte de expectativa de los lectores.

En lo que respecta a los documentales de escritor, y dejando a un lado los biopics, tenemos dos modalidades: (i) aquellos en los que interviene el escritor objeto de interés –actuando o co-dirigiendo– o (ii) aquellos en los que no. En el segundo caso se opera de manera indirecta, a partir de la instancia epistémica del mito ya instaurado del escritor (e.g., los documentales de Cortázar, Borges, Macedonio o Pizarnik) y su postura en el campo/mercado literario, desde un punto de vista omnisciente. Este tipo de documental añade valor social –el formato audiovisual circula y se consume más y mejor que el editorial– al valor literario del escritor ya consagrado; por tanto, su función sería referencial o conativa, usando la terminología de Jakobson (1988). No se puede entender como parte de la obra porque no hay función poética del escritor sino del receptor.

Si atendemos ahora a la primera modalidad de documental de escritor, observamos que, aunque la postura también está presente,<sup>7</sup> la pose es la que da entrada a una narración en primera persona que

---

<sup>7</sup> La postura es, sin duda, el gesto basal sobre el que se construye todo documental de escritor.

se autolegitima frente a la cámara para construir una subjetividad, un mito futuro que refuerza su poética de la ficción, en aras de la canonización. Las funciones entonces de esta variante, siguiendo de nuevo a Jakobson, serían estéticas y expresivas. Esto es: el documental no solo formaría parte de la obra literaria sino del espacio autobiográfico del escritor; de su figuración o de lo que podríamos denominar «docufigura de escritor». La figuración autorial en este formato se articula de una manera distinta a otros no solo porque el documental obliga a que la imagen-discurso sea co-producida con el director -también co-producen las plataformas de las redes sociales o los entrevistadores en las entrevistas, etc.-, sino porque el documental es el soporte audiovisual donde aparece con más nitidez la «autoteoría figural». La noción de «autoteoría» que han recuperado y visibilizado las epistemologías feministas (cf. Fournier 2021), se remonta a la segunda mitad del siglo XX y al contexto de la lucha de los movimientos sociales disidentes. La mezcla de una escritura del yo con la ficción, lo performático, el pensamiento crítico y la apropiación de distintos géneros es su rasgo definidor, que podría aplicarse también a figuraciones bastardas y expandidas como las de Ricardo Piglia, que son resultado de la apropiación de múltiples instancias de mediación como la entrevista, el diario, la ficción, la crítica, la edición, la docencia, la ópera, la pintura, la televisión, el cine y el documental. En todas, de una u otra manera, Piglia pone en práctica una suerte de autoteoría figural que encuentra en el documental 327 *cuadernos* su máxima expresión.

### 3 La docufigura de Ricardo Piglia en 327 *cuadernos*

Apenas existen ensayos ni sistemáticos ni de conjunto sobre la figura de escritor de Ricardo Piglia (a excepción de Premat 2009; Gallego Cuiñas 2019, 2020; González Álvarez 2021, entre otros). No obstante, hoy día es tarea casi obligada para cualquier crítico literario abordar la figuración de los escritores, puesto que pocos actores sociales dependen tanto como ellos de un contexto, de un público y de un mercado, «en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son» (Bourdieu 2003, 21). En esa imagen social, en esa actuación del personaje público que es causa y efecto del sentido de su obra, se juega el valor de su literatura.

Parto entonces de la premisa de que «las estéticas son relativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo» (Sapiro 2016, 37) y que sus intervenciones públicas forman parte de la obra, en tanto que (re)construyen un marco de legibilidad para sus poéticas. Es más, los escritores disputan con editores, críticos, reseñistas, en la arena pública de la exposición biográfica, la interpretación de su

producción. De esto era hiperconsciente Ricardo Piglia, quizá uno de los escritores latinoamericanos que más posturas o posiciones ha ocupado en el campo/mercado, hasta el punto de que podríamos afirmar que su figuración de escritor cumple, *per se*, una función-campo. Las condiciones del campo/mercado en cada época signan la profesionalización del escritor y la naturaleza del trabajo literario, lo que incide en la creación de una figura y en la forma de hacerse con un nombre propio, que en el siglo XXI no puede dejar de lado lo audiovisual. Por eso, mi objetivo en este epígrafe es pensar a Piglia, que tenía muy claro este hecho, a contraluz de su docufiguración de escritor, que no ha sido objeto de atención hasta la fecha, para delimitar las operaciones estéticas y políticas que lleva a cabo en *327 cuadernos*, a tenor de una idea -radicalmente histórica- de obra, de subjetividad, de trabajo, de mercado y de literatura (argentina).

Andrés Di Tella, documentalista aclamado por público y crítica (cf. Arenillas y Lazzara 2016, 46), fue amigo de Piglia y trabajó con él, como he adelantado, en dos ocasiones: en la figuración de escritor de Macedonio -donde actúa Piglia- y en la del propio Piglia. La poética audiovisual de Di Tella es fuertemente personal y experimental, muy anclada en la oralidad, en la exposición subjetiva y en lo que Ruffinelli llamó el «diario de viaje» (en Arenillas y Lazzara 2016, 54). Observamos pues que las poéticas de ambos se encuentran y dialogan en estos puntos para contar siempre una misma historia familiar y nacional. Probablemente, esa sintonía fue la que llevó a Piglia a pedirle a Di Tella que hiciera un documental sobre su diario:<sup>8</sup>

En uno de mis viajes a Estados Unidos me compro una cámara, porque tenía la intención de hacer un diario cinematográfico, filmando mi vida. A Ricardo le gustó la idea y me contó que estaba por ponerse a revisar sus cuadernos y que podíamos hacer algo en paralelo, el diario de los dos. A mí me interesó pero le dije que mi diario no tenía sentido, que yo lo iba a filmar a él. Refunfuñó un poco y aceptó. (Libertella 2023, 209)

*327 cuadernos* está dividido en dos partes que se corresponden con dos voces: en la primera Piglia narra y en la segunda lo hace, mediante una voz en *off*, Di Tella. El comienzo coincide con el mito de origen de Piglia: el arranque de la escritura del diario a los dieciséis años, cuando su familia se exilia y se va de Adrogué a Mar del Plata. Piglia ha repetido como un mantra que en esa mudanza tomó la decisión de ser escritor y de llevar un diario, al que dedicó casi medio siglo de

<sup>8</sup> Di Tella señala como precedente del «diario cinematográfico» el de Enrique Amorim, que filmó a sus amigos escritores. En varias ocasiones se introducen imágenes de ese documental y reflexiones sobre la necesidad de documentar al escritor.

vida. El diario, el viaje –las cajas de libros– y la autoteoría han sido los principales signos de su poética. Sin embargo, esos cuadernos escritos a mano apenas aparecen en el documental –lo más importante nunca se dice en la ficción pigliana–, más allá de su número –aproximado– en el título y de su materialidad: el fetichismo de las tapas azules, omnipresente en su obra, como en Tolstoi y en el Che, que Piglia saca y hojea en silencio ante la cámara. En una escena nos enseña la lista de boxeadores que encuentra dentro de unos de los cuadernos, en otra se ve una lista de títulos de Raymond Chandler, en otra una foto de Brecht, en otra coge el libro de Ítalo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, en otra cuenta la historia del primo Horacio de Adrogué, en otra hace un guiño a Macedonio,<sup>9</sup> y termina admitiendo: «No me gusta nada de lo que leo» o «Ya ni entiendo la letra». ¿Qué sentido tiene entonces documentar el proceso de lectura de un texto ajeno, ilegible? ¿Se puede transcribir lo que no se puede leer? La respuesta está antes en este documental que en *Los diarios de Emilio Renzi*. El diario se aviene como ningún otro género al secreto, pero lo único que confiesa Piglia a Di Tella es que va a editar sus diarios como si fueran de Emilio Renzi. De nuevo, crítica y ficción: autoteoría figural. Una operación de ocultamiento muy parecida a la que cristaliza el propio documental: hacer una película sobre sus diarios sin hablar verdaderamente de sus diarios o hacerlo transitando de la primera a la tercera persona, del escritor al director. Vincular temporalidades, los comienzos al final: el traslado y las cajas de su última mudanza, de Princeton a Buenos Aires, que no se codifican en un texto escrito sino que, en el siglo XXI, se filman en un documental.

Por otro lado, la película se compone de conversaciones, recuerdos e imágenes de archivo anónimas e históricas<sup>10</sup> (el golpe de 1955, la muerte del Che, la vuelta de Perón)<sup>11</sup> que representan la ligazón pigliana entre literatura e historia. También de espacios distintos que se cruzan: el despacho de Piglia en Princeton, su estudio en Marcelo T. de Alvear, en Buenos Aires, y el exterior de la casa que se estaba construyendo en Uruguay. Ahí vemos los rostros de sus amigos (Germán García, Roberto Jacoby, Tata Cedrón y Gandini) y de su mujer, Beba Eguía. Di Tella no disimula la puesta en escena ni la presencia del sujeto que hace –rueda– la película. En el objeto fílmico (Piglia) está el sujeto (Di Tella) porque no hay voluntad de verdad, solo voluntad de (más) poética pigliana. A ello responde una escena significativa: Piglia

**9** De hecho, se incluyen imágenes del documental sobre Macedonio que rodó Di Tella con Piglia.

**10** La poética de Di Tella está muy marcada por la inclusión de planos que interrumpen el hilo narrativo para reforzar la impronta subjetiva y mostrar los modos de producción.

**11** Las imágenes de archivo dan cuenta de periodos políticos trascendentales en la obra de Piglia. El valor entonces está en la selección y en el orden en que aparecen en *327 cuadernos*, que se corresponde con la evolución de la propia obra pigliana.

sentado en una silla, preocupado por si se le ven las manos. En un primer momento, pensamos en la enfermedad, pero inmediatamente después recordamos el comienzo de *Los adioses* de Onetti, uno de sus libros fetiche: «Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada» (1981, 33). Las manos a las que se refiere el narrador en primera persona, el almacenero, son las manos del basquetbolista enfermo: las que delataban que no iba a curarse.

Antes había aparecido un primer plano de Piglia con su pelo crespo, las gafas negras y el lunar. Su pose mítica de intelectual de izquierda que aparece en las fotografías de las tapas de sus libros. Luego lo encontramos caminando, dictando o leyendo en silencio o en voz alta, siempre a la sombra o con la cara iluminada, en planos donde la luz juega un papel fundamental, a la manera de *El último lector* (2005). Otras imágenes que asoman y asociamos a su poética son las del tren, la ventana, el río, un billete, el boxeo, el humo de una pava, el fuego de las hojas quemadas de su propio diario, el de Piglia, no el de Renzi: «Desconfío cuando alguien no quema eso que no quiere que se publique», sentencia. Y, finalmente, la enfermedad, que irrumpe en medio de la filmación y cambia el punto de vista: «el otro» Di Tella y Piglia narran en tercera persona a Piglia. En poco tiempo los síntomas se agravan y Piglia se muestra «cada vez más arruinado». Di Tella quiso dejarlo pero Piglia insistió en acabar la película a pesar de que le costaba hablar. Con ese gesto, la enfermedad entró en su poética y en su obra, audiovisual y escrita.<sup>12</sup> Explica el director:

le mostré la película [...] Me quedé tranquilo porque me dijo que le gustó mucho y que le parecía que era afín a la poética de su trabajo. ¿Cómo no va a ser afín a su poética si yo no me copié de él toda la vida? Una de las influencias más fuertes de mi cine es Ricardo Piglia, sin dudas. (Libertella 2023, 203)

De este modo, la figura de autor de Andrés Di Tella queda ligada a la del escritor Ricardo Piglia, ofreciendo no solo una visión de sus vidas y de sus obras como una unidad estética indisoluble, sino del campo artístico argentino. Con lo cual, la docufiguración de escritor de Piglia – epítome de la vanguardia argentina – deviene en un dispositivo que contiene una miríada de gestos característicos de Piglia que pueden ser leídos como causa y efecto de las acciones de todos los Pignos.

**12** No hay que olvidar que Piglia quiso que la foto de su último libro reflejara su cuerpo enfermo: el busto de un escritor mayor, alejado de la cámara, con la cabeza ladeada –postura común a los enfermos de ELA– exhibiendo su enfermedad con estoicismo y ética, como él decía que Borges llevaba su ceguera.

O mejor: de todas sus posturas en el campo/mercado literario. Y al final, lo que queda es lo que vemos en *327 cuadernos*: la «crítica de escritor» (la lectura productiva del otro), el «ethos vanguardista» (la vanguardia como forma artística argentina), la «ontología del cruce» (el ensayo con la ficción), la «crítica de masas» (llevar la crítica literaria a los medios de comunicación) y la «crítica materialista» (el énfasis en lo material, en el trabajo del escritor) (cf. Gallego Cuiñas 2024). Es cierto que la expansión massmediática de su figuración de escritor tiene lugar sobre todo en el siglo XXI, en su última etapa, cuando regresa de Princeton a Buenos Aires (por ejemplo, las clases de literatura en la televisión pública, el documental, etc.) y se enfoca en acumular mayor valor social para aquilatar su mito y garantizar su canonización. Anteriormente, su figuración estaba más orientada a la alta cultura, a tener una obra legitimada por la academia y expandirla en entrevistas, en una ópera o en el cine de autor. Como revela su diario, Piglia siempre ha sido consciente, desde sus comienzos literarios, de la importancia de la imagen como paratexto, como puerta de entrada y conexión del lector con su poética. Por ello, al final de su trayectoria, como buen vanguardista, prepara el asalto a la cultura de masas (la televisión, el cine) y gana la batalla del escritor intelectual: el último del siglo XX. Recordemos lo que escribió Renzi/Piglia en su primer diario:

Está claro que mi proyecto fue siempre el de ser un escritor conocido que vive de sus libros. Proyecto absurdo e imposible en este país. De allí la necesidad de descubrir otro camino, ¿cuál? No el periodismo, quizá terminaré dedicado a la enseñanza, por ahora vivo de mi trabajo como editor. El riesgo siempre es estar tan presente en los medios que uno se convierte en alguien “conocido”, que tiene un nombre pero no una obra. (Piglia 2015, 212)

A la vista de todo lo expuesto, no cabe duda de que Piglia aprovecha estas escenas autoriales para producir un marco de legibilidad signado por la autoteoría, por una práctica literaria y crítica social, situada en lo colectivo. Para él es cardinal la reflexión sobre la relación entre compromiso político y producción intelectual -en el sentido gramsciano-, no al servicio del Estado sino de la ideología. De ahí que defienda la función social de la crítica literaria -y de su magisterio- como moduladora de esquemas interpretativos que hacen el gusto colectivo, lo que justifica las disputas entre ideologías dominantes y contrahegemónicas. Sus publicaciones y sus intervenciones audiovisuales, como sucede en *327 cuadernos*, están orientadas al deseo de sabotear el binomio diario/ficción o documento/ficción o verdad/ficción, para incorporar una política de la literatura vanguardista. Postura que comparte con Di Tella, para quien «la realidad no es el punto de partida de la imagen documental, sino su

punto de llegada, su producto» (Arias 2010, 52). Así, el documental de Di Tella, como la literatura de Piglia, se presenta como una ficción donde no se argumenta, sino que se narra. No se interpreta ni se explica, sino que se crea más significativo pigliano: un «laboratorio de posibilidades». Más Piglia. Un Piglia aumentado, no solo expandido, que ocupa los tres gestos fundamentales en la figuración de todo escritor: todas las posturas, muchas poses y un solo mito.

#### 4 Conclusión

Lo primero que podemos concluir es que *327 cuadernos* es el primer documental de escritor latinoamericano que, además de figuración de autor, hace teoría de sí: autoteoría figural. Esta, sin duda, es una marca propia del campo literario argentino donde el ensayo –el género más borgiano– y la vanguardia lo invaden todo: hasta el cine. Lo segundo es que la docufiguración de escritor de Piglia pone en escena simultáneamente los tres gestos de la figuración: la pose, la postura y el mito, de una forma privilegiada que otros soportes no consiguen. Por esta razón, los estudios de figuras de escritor habrían de incluir también el formato documental, puesto que se trata de una de las instancias de divulgación y canonización de la imagen autorial más potentes a nivel estético y social. Además, en soporte cinematográfico se hace evidente que la imagen de escritor no es solo discursiva y que la espectacularización del cuerpo también produce significado. Este valor de las escenas de (auto)representación de los escritores es el gran tema de *El último lector*, la obra verdaderamente protagonista del documental de Di Tella, el libro que actúa –o performa, como diría Meizoz– Piglia. Porque Piglia pacta sus poses con el director para representar sus distintas posturas en el campo/mercado literario, que confluyen en un mismo mito de origen y de llegada: el viaje y el diario, presente desde el título, el motor del relato (de sí) que luego se silencia, no se dice, se quema. Así, tanto en Piglia como en Di Tella, esto es, en *327 cuadernos*, hallamos dos órdenes de sentido que coinciden y otorgan valor literario: (i) la legitimación –casi como una ontología– a través de la autoteoría y el ensamblaje desplazados a los medios de masas; y, (ii) la relación con la esfera pública y la espectacularización del yo como otro –casi como una episteme–. Por eso Piglia pregunta en el documental: «¿dónde estoy yo? Invisible en el recuerdo, soy el que mira la escena». Y Di Tella graba la otredad de esa mirada: «el diario de la lectura de un diario».

## Bibliografía

- Andermann, J.; Fernández Bravo, A. (eds) (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Arenillas, M.G.; Lazzara, M.J. (eds) (2016). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. New York: Palgrave Macmillan.
- Arias, J.C. (2010). «Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente». *Aisthesis*, 48, 48-65.
- Bal, M. (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Murcia: Editum.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bennet, A. (2005). *The Author*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Braun, R. (2016). «The World Author in Us All: Embodying Literary Celebrity In Multiple Media». *Celebrity Studies*, 44, 457-75.
- Brown, T.; Vidal, B. (eds) (2013). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Diaz, J.L. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Champion.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Tella, A. (2015). *327 cuadernos*. Buenos Aires: Lupe Films.
- Firbas, P.; Meira, P. (eds) (2006). *Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fournier, L. (2021). *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge: MIT Press.
- Gallego Cuiñas, A. (2019). *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid: Iberoamericana.
- Gallego Cuiñas, A. (2020). «El gesto Borges en Piglia». *Letras*, 81, 245-69.
- Gallego Cuiñas, A. (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. Berlin: De Gruyter.
- Gallego Cuiñas, A. (2024). «Ricardo Piglia: crítica y sociedad». *Catedral tomada*, 22, 93-114.
- Gamuglio, M.T. (1988). «La construcción de la imagen y otros estudios literarios». *Revista de Lengua y Literatura*, 4, 3-16.
- González Álvarez, J.M. (2021). *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*. Madrid: Visor.
- Jacobs, S. (2011). *Framing Pictures Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Jakobson, R. (1988). *Linguística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Jousse, M. (1974). *Anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.
- Lattanzi, M.L. (2022). «Operaciones del archivo en documentales chilenos contemporáneos. Exploraciones de subjetividades reflexivas y afectivas». *Cinemas d'Amérique latine*, 30, 98-113. <http://journals.openedition.org/cinelatino/9799>
- Libertella, M. (2023). *Ricardo Piglia a la intemperie*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Louis, A. (2013): «El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)». *Revista Letral*, 14, 17-32.
- Lyortard, J.F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra.

- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Trifonova, T. (2022). *Screening the Art World*. Amsterdam: Amsterdam UP.
- Onetti, J.C. (1981). *Los adioses*. Barcelona: Bruguera.
- Paranaguá, P.A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Fontdevila, A.; Torras Francés, M. (eds) (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, A.; Zapata, J. (eds) (2022). *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*. Madrid: Visor.
- Piglia, R. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. 2015. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2022). *Borges. La reinención de la literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rodowick, D.N. (2001). *Reading the Figural Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Duke: Duke University Press.
- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stallabrass, J. (ed.) (2013). *Documentary*. Boston: MIT Press.
- Steyerl, H. (2003). «Documentarism as Politics of Truth». *European Institute for Progressive Cultural Politics*, 82, 11-27.
- Wiegman, R. (2020). «Introduction: Autotheory Theory». *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 76, 1-14.
- Zapata, J. (ed.) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Hacia una estética autónoma de la documentación

Ignacio Sánchez Prado  
Washington University of St. Louis, USA

**Abstract** Taking into account the film *Drylongso* (1998), by Cauleen Smith, and various theoretical postulates on necropolitics, or on the work of art in an era of femicides, hate crimes, massacres, this chapter discusses literary works that openly seek to document reality, such as Cristina Rivera Garza's *El invencible verano de Liliana*, or Julián Herbert's *La casa del dolor ajeno*. Central to the critic's argument is the discussion of the first four volumes of the series *Critical Mexican Studies*, at Vanderbilt University Press, dedicated to the study of necropolitics, and to the production of literature and culture in times of political instability.

**Keywords** Necropolitics. Critical Mexican Studies. Documental literature. Contestatory discourses. State violence. Femicides.

**Índice** 1 Reorientaciones del siglo XX. – 2 La literatura y la documentación en el siglo XX. –3 Autonomías.

## 1 Reorientaciones del siglo XX

En 1998, la artista afroamericana Cauleen Smith lanzó su primer y último largometraje, *Drylongso* (1998), un film alternativo que pone sobre la mesa cuestiones análogas a las que nos reúnen en este libro. La protagonista del film, Pica, es una estudiante de fotografía en Oakland, y la acción se desarrolla durante una época definida por un asesino serial de personas afroamericanas y por la violencia sistémica que confronta la comunidad negra frente a la policía y la pobreza. En el medio de este contexto necropolítico, Pica se dedica a tomar fotografías de hombres negros de su comunidad, considerándolos una especie en peligro de extinción debido al alto índice de asesinatos del que son objeto. Pica plantea que fotografiarlos en momentos de normalidad e incluso de alegría permite tener una memoria más compleja de su historia y no solo pensarlos en su calidad de víctimas o, peor aún, desde la criminalización que surge cuando se revictimiza a los ciudadanos de comunidades marginalizadas cuando mueren asesinados.

Al centro de *Drylongso* existe una reflexión análoga a la de México en términos de las responsabilidades y resistencias del arte frente a realidades necropolíticas. Pica busca utilizar sus fotografías hacia el proyecto final de su curso de arte en el colegio comunitario local: un altar en un espacio público que rememore a los muertos por la violencia y que permita a la comunidad participar en un acto reparativo de memoria. Pica produce este memorial sin consideración de las objeciones de su profesor, quien privilegia formas de fotografía más abstractas, subjetivas y personales y evita ver el valor de un arte orientado a la comunidad. Pica monta sus fotografías en objetos, asimilando tendencias del arte conceptual. La exhibición final se da en el contexto de una reunión social de la comunidad que contradice implícitamente la división binaria entre arte y política. No cabe duda de que el film es una autorreflexión de parte de Smith respecto a la política de su trabajo. Smith realizó el film como parte de su maestría en cine, radio y televisión en UCLA, y se ha convertido, en los veinticinco años subsecuentes, en una de las mayores artistas visuales de los Estados Unidos, con una obra de amplia gama estética y cultural relacionada al afrofuturismo, la identidad afroamericana y a los problemas del medio ambiente y la extracción mineral.<sup>1</sup>

Comienzo mi discusión sobre el tema de este ensayo, no solo como invitación a ver esta gran película. Quiero compartir el efecto que el film ha tenido en mí como académico mexicanista pensando en los temas de este volumen. Resulta totalmente imaginable un film con la misma trama y en las mismas condiciones ubicado en

---

1 Para una discusión más amplia sobre *Drylongso*, véase Price 2023.

cualquier escenario mexicano de los últimos treinta años. Pica pudo haber existido en Ciudad Juárez durante los primeros años de los feminicidios en las maquiladoras o en el medio de la violencia que destroza al estado de Zacatecas hoy en día. Podría fácilmente ser parte de la multiplicidad de representaciones artísticas sobre el feminicidio y ser incluido en estudios sobre el tema como el de Nuala Finnegan (2019). Su altar al final de la película tiene el mismo propósito que los muchos altares a los setenta y dos migrantes de San Fernando, a los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa o a las muchas mujeres que se recuerdan en las antimonumentas.<sup>2</sup> Me impacta su vigencia, el sentido de solidaridad y camaradería, la idea de hacer un film en 1998 por fuera de los parámetros del cine independiente estadounidense en la era de Sundance.

Quizá deba agregar aquí que *Drylongso* opera a contracorriente de su época. El primer largometraje dirigido por una mujer afroamericana con corrida comercial es de 1991 (*Daughters of the Dust* de Julie Dash), así que el film de Smith pudo fácilmente haber terminado en una bodega. Pese a haber recibido varios premios en festivales, la película fue olvidada y marginalizada, y Smith decidió dedicarse a las artes visuales y experimentales ante la imposibilidad de recibir financiamiento para hacer otro film. No es sino hasta 2023 que el film es restaurado y relanzado con el sello de Criterion Collection, con gran éxito crítico. No cabe duda de que el film adelantó por décadas los debates estéticos y políticos que el cine confrontaría en la era de *Black Lives Matter*.

Esta trayectoria lleva a pensar en otro problema, análogo: el de la institucionalización. Una institución de gran prestigio cultural, pero básicamente eurocéntrica y conservadora como The Criterion Collection, se ve obligada a reeditar un film como *Drylongso* para responder a las presiones sociales del movimiento de *Black Lives Matter*. Lo hace sin chistar mucho, porque en realidad el carácter insurgente que el film de Smith tiene en los años noventa se ha difuminado con el tiempo: aunque la violencia que lo motiva está a flor de piel, no cabe duda tampoco el arte que se ha interesado por el cuidado y la reparación se ha institucionalizado en el curso del siglo XXI. No es en lo absoluto anormal que los museos, las universidades, los estudios cinematográficos y las editoriales corporativas publiquen hoy en día las obras con un cariz político no muy distinto a las que provienen de espacios independientes y colectivos culturales autónomos.

La historia análoga de las reorientaciones de la cultura mexicana existe en un arco temporal quizá mayor. De manera muy

---

**2** Sobre las formas de memorialización en el espacio público mexicano relacionadas con la violencia, véase Polgovsky Ezcurra 2023.

esquemática, es posible afirmar que los distintos giros que podrían llamarse ‘reparativos’ en la cultura mexicana se originan en las producciones culturales que emergieron a raíz de la masacre de Tlatelolco, produciendo a lo largo de distintas formas de la producción cultural obras que denunciaban la violencia del Estado, a la vez que mantenían una crítica inherente a las formas estéticas y mediáticas que dominaban sus respectivas disciplinas artísticas. Ejemplo de esto es la cronística de Carlos Monsiváis, que capturaba la polifonía de una emergente sociedad civil con recursos literarios como el estilo libre indirecto, descentralizando el yo del arte autónomo (Faber 1999). También vienen a la mente films como *Canoa* (1976) de Felipe Cazals, donde la ruptura de la cuarta pared y sus elementos formales experimentales se tensionaban con el registro realista y documental de la historia reciente. La memoria pública tiene grandes deudas con la obra de los colectivos conocidos como «Los Grupos», quienes, en los años setenta cuestionaban tanto la estética como la institucionalización del arte a partir de intervenciones en el espacio público, la creación de obras efímeras y resistentes al coleccionismo y la utilización radical de materiales mixtos que cambiaron completamente la gramática del arte mexicano (Benezra 2020, 103-30).

Estas revoluciones formales acarrearón vertientes paralelas y contradictorias entre sí. Por un lado, las formas artísticas pioneras de la década de los setenta se convirtieron hacia los años noventa en el vocabulario cultural orgánico de lo que se llamó la «transición a la democracia». A nivel de contenido, muchos de estos textos imaginaron un colectivo que llegó a llamarse sociedad civil, y que tenía un cariz de libertad y movilización ante el Estado autoritario, el poder que imagina ciudadanos luchando contra el crimen y la corrupción del Estado.

Con el tiempo, esta idea de sociedad civil se volvió institucional e incluso conservadora, con frecuencia una máscara en la cual el orden político emergente a partir del año 2000 continuaba pensándose como democrático ante la terrible realidad necropolítica en la que nos sumergieron los gobiernos de Vicente Fox y Felipe Calderón. No voy a elaborar sobre un tema en torno al cual existe una bibliografía interminable.<sup>3</sup> Simplemente quiero dejar sobre la mesa que los imperativos políticos del presente plantean problemas estéticos y políticos de una naturaleza muy distinta a los de la transición democrática de finales del siglo XX. En esta supuesta transición se han profundizado la violencia, incluidas todas las manifestaciones de violencia de género y criminal, la extracción de recursos naturales, el cambio climático, y la desigualdad

---

**3** Sobre este tema, véase Sánchez Prado 2017.

económica. La razón es básicamente que la idea de sociedad civil fue absolutamente compatible con las ideologías individualistas, libertarias y anti-colectivas del neoliberalismo. Esta situación nos debe poner en evidencia la necesidad de que, ante formas de arte político emergentes, la crítica siempre debe tener en cuenta la inevitable tendencia hacia la institucionalización.

Sin embargo, resulta igualmente innegable que el arte radical que siguió al 68 proveyó repertorios y pautas que de muchas maneras informan los géneros artísticos y políticos del arte y el activismo contemporáneos, incluidas aquellas prácticas que emergieron para pensar y combatir los puntos ciegos de la transición a la democracia. Los tendedores, las antimonumentas y otras formas de intervención pública en los colectivos y movimientos feministas tienen raíces clarísimas en las ideas de arte público que informaban a «Los Grupos» en los años setenta. Todas las ideas de desapropiación, colectividad, necroescritura y activismo que apuntalan obras como *La casa del dolor ajeno* (2015) de Julián Herbert o *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza, que discuto al final de este texto, serían impensables sin la reorientación a lo público de la que fueron pioneros Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. El magnífico trabajo de films como *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo o *Ruido* (2022) de Natalia Beristáin en ficcionalizar de manera inteligente y crítica los efectos materiales de la violencia en México tienen un precedente importante en el trabajo de Felipe Cazals.

## 2 La literatura y la documentación en el siglo XX

Si coincidimos en términos generales respecto a esta historia, existen tres conclusiones que guían las ideas centrales de este artículo. Lo que podemos llamar en términos generales ‘la estética del cuidado y la reparación’ en la cultura mexicana,<sup>4</sup> de manera análoga a la cultura de otros países del hemisferio enfrentando el racismo anti-negro como Cauleen Smith, o los legados de las dictaduras y las guerras civiles en el arte de Centro y Sudamérica, es hoy en día un proceso de *longue durée*, que se ha predicado en términos formales más o menos similares por décadas. Si bien el cine, la literatura y el arte mexicanos del siglo veintiuno se han distanciado de maneras cruciales de los legados del siglo XX (esta distancia sería tema de otro ensayo), el arte del siglo XXI opera a partir de un problema fundamental: la institucionalización gradual pero indiscutible de

---

<sup>4</sup> Este tema proviene de la Juan Bruce-Novoa Mexican Conference de 2024 en la Universidad de California-Irvine, donde una versión anterior de este ensayo fue leída como conferencia plenaria.

las estéticas y prácticas que históricamente se han concebido como resistentes. Sin embargo, creo cada vez más importante hacer como críticos y como académicos las preguntas más incómodas frente a esta producción: ¿Qué tanto resisten estas formas la realidad necropolítica que enfrentamos?

La respuesta por supuesto no es unívoca. No cabe duda, por ejemplo, que *El invencible verano de Liliana*, texto que ha sido utilizado en protestas feministas y cuya traducción al inglés recibió el Premio Pulitzer, ha tenido efectos sociales profundos, pero tampoco cabe duda de que muchas obras artísticas, debido a sus condiciones de circulación o audiencia o, francamente, al carácter derivativo de su propuesta artística son inefectivas *vis-á-vis* lo social. La resistencia no siempre es acción política directa, y el discurso del cuidado y la reparación nos indican que el carácter terapéutico de las obras de arte, las formas en que las prácticas artísticas crean comunidad e incluso, disculpen aquí el idealismo, las pequeñas iluminaciones del lector o el espectador ante una obra determinada, son esenciales. Sin embargo, la pregunta fundamental es ¿qué tanto una obra de arte o un trabajo crítico es parte de la política que representa? La respuesta sería es que, salvo casos excepcionales, no lo es de forma directa, si acaso lo es de manera estrictamente solidaria o hasta personal.

Como editor de la serie *Critical Mexican Studies*, he tenido el privilegio de publicar algunos textos que permiten pensar distintas etapas en la configuración de las reorientaciones críticas del presente. Sin intención original de que fuera así, los cuatro primeros libros de la serie pueden leerse colectivamente como intervenciones en torno a la tensión profunda entre los imperativos políticos de la literatura documental y la necesidad de pensar críticamente tanto en las estéticas de la representación como en la materialidad social de dichas estéticas.

La serie abre con *The Restless Dead* (2020) de Rivera Garza, traducido por Robin Myers, y su versión original *Los muertos indóciles* ([2013] 2019), es a mi parecer el libro que mejor ha teorizado la cambiante función social de la estética literaria en el siglo XXI,<sup>5</sup> tomando en consideración tres factores: las aperturas tecnológicas y su impacto en la cuestión de la autoría literaria, las obligaciones de la escritura frente a la violencia, la utilización crítica de archivos y documentos para intervenir en la memoria del pasado y la realidad del presente. En este último punto puede observarse que Rivera Garza ha sido esencial para el establecimiento de nuevas estéticas de la documentación, como elaboro un poco más abajo. El punto esencial de

---

**5** La versión en castellano citada en este texto es una edición revisada de 2019, que tiene diferencias tanto con la traducción al inglés de Myers como con la edición original de 2013.

la obra de Rivera Garza es la idea de que la violencia que se desató en México en el siglo XXI y el imperativo de escritura hacia ella generaba la necesidad de una ‘desapropiación’, es decir, la puesta en evidencia de «los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual», lo cual debe contrapesarse con un regreso «al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común» (Rivera Garza 2019, 97). Bajo esta premisa radica la necesidad de pensar una estética que no se limite a la pura reflexión de los hechos sociales, sino también la pregunta en torno al rol de una estética autónoma de la documentación que justifique el plusvalor simbólico del arte frente a los géneros culturales cuya misión es el efecto de realidad –el periodismo, por ejemplo.

También en la serie se publicó el trabajo de John Mraz, figura fundacional de los estudios visuales en México. Mraz aboga en *History and Modern Media* (2021) por una reconsideración de los archivos y las historias a partir del registro visual. Centrado particularmente en la fotografía, Mraz argumenta la incorporación de la imagen al discurso histórico. Sin embargo, su aproximación a la imagen dista de ser puramente documental y plantea la necesidad de una capacidad de lectura e interpretación visual «que nos permita entender cómo las imágenes técnicas están mediando, incluso determinando, nuestras formas de ver el mundo alrededor de nosotros y, por lo tanto, nuestras decisiones» (2021, 8). Dicho de otro modo, Mraz plantea que la tecnología misma que permite capturar las imágenes –algo que fácilmente podría extenderse a todas las técnicas de documentación y de preservación en archivo– requieren una lectura de las condiciones materiales de los documentos en sí, puesto que todo documento acarrea en sí una mediación y una determinación que nunca es objetiva. Elaborando sobre esta idea, cabe observar que una de las funciones de la literatura documental sería no la transmisión del documento y sus contenidos, sino la crítica del documento en sí a través de su intervención estética.

El tercer libro es un trabajo muy original de Irmgard Emmelhainz, *Amores tóxicos, futuros imposibles*,<sup>6</sup> donde plantea visiones contraintuitivas sobre el género, el cuidado, la estética y el cambio climático, orientado hacia la futuridad. El libro colecciona una serie multifacética de ensayos, pero para el tema que aquí elaboro es particularmente relevante la discusión de lo que Emmelhainz llama el «sensorium de violencia y subjetividad» (2022, 45). Emmelhainz abre

---

**6** En coincidencia con la lengua de este texto, cito la versión en castellano publicada al mismo tiempo por Editorial Taurus. Ambas versiones, en inglés y español, son de la autora, y existen modificaciones de la versión original en inglés a la edición en castellano que no afectan el análisis del presente ensayo.

esta discusión en diálogo con Sayak Valencia, cuyo libro *Capitalismo gore* (2010) ha sido paradigmático en la discusión de los imaginarios tanatológicos que han surgido en el México del siglo XXI. Como Valencia, Emmelhainz llama la atención a la normalización de la violencia en sociedades que aún se encuentran en situación colonial, y cuya documentación con frecuencia borra «otras formas de existencia porque hemos naturalizado nuestros modos de cultura depredadora» (2022, 49). De esta intuición se puede derivar no solo el hecho de que la documentación extensiva de la violencia sin ningún tipo de consciencia de su mediación es en sí misma una máquina de subjetivación y naturalización de la violencia. Pero existe también un punto metodológico esencial: al documentar algunas realidades se borran otras. En el pensar de este borramiento entran posibilidades para una estética de la documentación. Esto ha sido célebremente discutido por Saidiya Hartman (2019), quien ha propuesto la ficcionalización como una de las formas de complementar las historias silenciadas. Emmelhainz, sin embargo, defiende más bien una orientación hacia el futuro, argumentando en un libro más reciente la necesidad de una «imaginación radical» que permita dar cuenta de «otros mundos posibles» (Emmelhainz 2023a).

El cuarto libro es *Los cárteles no existen* (2018) de Oswaldo Zavala, un libro que ha resultado señero en la crítica a la representación estética y periodística del narcotráfico.<sup>7</sup> Zavala propone no tomar al pie de la letra la escritura sobre la violencia, sustentando una posición crítica que se resiste a naturalizar el discurso. Zavala nota que el discurso que busca documentar la violencia generalmente se autopresenta como político o como contestatario, pero en realidad terminan por hacer eco de narrativas securitarias similares a las del Estado y los cuerpos de inteligencia y seguridad que dicen criticar. Zavala propone así una versión más radical del problema de la documentación: ¿qué tan resistente es la práctica documental? ¿Qué pasa si la documentación e incluso la estetización del documento contribuyen a la replicación de la violencia y la práctica del poder?

Son libros muy distintos, pero creo que los cuatro reflejan la misma orientación: la crítica debe ser autónoma de sus objetos, resistir la naturalización de los discursos y atender la materialidad con la que nuestros archivos y obras afectan a la sociedad y el pensamiento. Rivera Garza, Emmelhainz y Zavala tienen también una trayectoria paralela en escritura creativa en la cual sus enfoques teóricos han sido explorados como problemas de ficcionalización y creación literaria. Asimismo, los cuatro libros enfatizan la idea de subrayar textualidades y archivos que contradicen el sentido común del presente y las imágenes y

---

**7** Cito también aquí la versión castellana de 2018. La versión en inglés de 2022 es traducción directa de William Savinar.

escrituras que lo han mediado y que incluyen la crítica de sí mismos en su formulación: una crítica autónoma de una estética autónoma.

Una crítica autónoma de una estética autónoma: esta misión es implícitamente planteada por estos cuatro libros: hay mucho capital cultural o simbólico adquirible en la alineación personal de un artista o crítico con los temas urgentes. Todos los que nos dedicamos a la crítica, a la producción cultural, a la academia o al arte tenemos que preguntarnos: ¿estudiamos este tema porque tenemos un compromiso con él o porque nos da capital cultural? Si obtenemos capital cultural de nuestro trabajo, ¿cuál es la práctica retributiva o el avance del conocimiento en nuestro trabajo? ¿Qué tanto debemos responder a los temas urgentes, y qué tanto debemos trabajar en aquellos temas que la urgencia nos hace olvidar? La dimensión autónoma de la crítica y la producción cultural permite al menos tener un espacio de conciencia contra estas complicidades e inercias con la institucionalización.

### 3      **Autonomías**

Ya que no podemos obviar nuestras condiciones de producción y existencia, existetambién un problema material. La institucionalización no es inherentemente positiva o negativa. Por supuesto, uno siempre tiene que estar atento a las cooptaciones hacia las que se dirigen las preguntas éticas que acabo de hacer. Pero que las instituciones culturales y universitarias apoyen arte político y formas críticas de confrontación con este arte es una conquista histórica que no podemos subestimar en nombre de una actitud contracultural errónea. Si bien hay formas esenciales del arte y la crítica que surgieron de espacios insurgentes y marginales, me parecería de una frivolidad inmensa fetichizar la marginalidad a expensas de la conquista de espacios institucionales para la producción cultural y crítica. Precisamente porque estas formas de la cultura, en las décadas en las que han adquirido sus formas actuales, han sido parte de cambios sociales y quizá de manera más importante reorientaciones ideológicas -que van desde las expansiones del concepto de género (*gender*), las ideas de justicia racial y otras formas de la política. Para mí el problema no es tanto que algo se institucionalice o no, sino una paradoja aún más profunda: la austerización y precarización del trabajo académico y cultural en su momento de mayor amplitud y diversificación.

Las humanidades universitarias, la crítica orientada hacia la audiencia general y la producción artística y cultural se encuentran, pese a todos sus bemoles, en un momento generativo en el que participa una diversidad sin precedente de voces, aún cuando las estructuras de exclusión del pasado no han sido desmanteladas del todo. Y sin embargo, las instituciones que sustentan la producción cultural y crítica a nivel económico y laboral y proporcionan la infraestructura

necesaria para pensar han creado estructuras deliberadas de crisis para borrar formas del conocimiento y escritura que documentan y acompañan a los movimientos sociales, colectivamente. Aquí podemos pensar en los recortes presupuestales al sector cultural que acompañan a regímenes tanto de derecha como de izquierda en América Latina, así como la guerra contra las humanidades universitarias que se fragua tanto en recortes presupuestales como en cacerías de brujas que buscan suprimir perspectivas políticas -algo que se ha obviado recientemente en la censura institucional contra las posiciones pro-palestinas en las universidades o la prohibición al por mayor de libros sobre raza y género en los distritos escolares de los Estados Unidos.

En este contexto, nos enfrentamos como críticos y artistas a una coyuntura fundamental que, en vista de lo que he presentado hasta ahora resumiría así: la larga tradición de formas de arte político y de literatura documental, que data del periodo de la transición a la democracia pero se ha reinventado en la era necropolítica, ha tenido grandes conquistas y grandes límites. Sin embargo, si vemos lo que resta de las intervenciones fundantes de 'Los Grupos' o de los cronistas o de los cineastas del pasado, o las obras y artistas más importantes del presente -Rivera Garza, Herbert, las antimonumentas, Huevo, Beristáin y muchos más- la contribución real no es su contenido sino su forma.

*El invencible verano de Liliana* es un libro poderoso no porque cuente la historia de un feminicidio, sino porque piensa de manera radical los mecanismos de narración y memoria y el uso de documentos públicos y privados en la narración pública y privada del feminicidio. Las antimonumentas son obras maestras no porque conmemoran la muerte en el espacio público sino porque su estructura formal redefine la praxis espacial de la conmemoración y la protesta. La estética es autónoma o no es.

Aquí defino autonomía de tres maneras complementarias, que menciono en términos generales prestando atención al espacio. Por un lado, una autonomía institucional definida por sociólogos como Pierre Bourdieu (1997), en la cual el carácter único del campo de producción cultural es la creación de una escala de valor distinta a la del poder o la economía. La lección de Bourdieu es que, aún cuando el financiamiento de las artes o de la crítica pueda venir del Estado o de otros mecanismos de poder político y económico, la creación de un valor simbólico también permite a las artes y el trabajo intelectual una dimensión de poder social. Bourdieu es muy consciente del hecho en el cual estas estructuras culturales pueden en sí mismas crear formas de exclusión, poder y jerarquía. Pero también es cierto que Bourdieu valoraba la autonomía como un espacio de creatividad que, bien orientado, permitía atar al conocimiento académico y al arte con

la movilización social, siempre de forma autorreflexiva y atenta a los mecanismos concretos de estas ataduras.

Bourdieu deja esto muy claro en sus textos en contra del neoliberalismo (Bourdieu 2006). Un error común de la lectura de Bourdieu es no reconocer que para el sociólogo francés la autonomía no es absoluta sino relativa, es decir, puede emerger en conexión directa con la estructura de poder y nunca existe del todo disociada de él. Por ello, cualquier práctica artística involucrada en la documentación requiere siempre el gesto autorreflexivo en el que los artistas y críticos evalúan siempre su relación con el poder y, sobre todo, la materialidad de sus obras en el espacio social. Una crítica autónoma a una estética autónoma es un gesto en el cual la documentación en particular, y la política en general nunca pueden asumirse como autoevidentes. Una forma concreta de hacer esto es preguntarse si la representación de la violencia y la documentación de la urgencia social tiene conexiones materiales con los movimientos sociales (como sí los tiene *El invencible verano de Liliana*) o al menos permite el pensamiento crítico en torno a la memoria y la experiencia de los hechos documentados. *Tempestad* es un film que logra esto fehacientemente al relatar la historia de mujeres sujetas a la violencia policial y material, pero sin representación directa, optando por acompañar la narrativa por imágenes cotidianas disociadas de los actos de violencia pero relevantes a la dimensión humana de las protagonistas.<sup>8</sup>

Por otro lado, la autonomía es interna: siguiendo a pensadores como Nicholas Brown (2019), las obras de arte tensan de manera estructural su lugar tanto en el espacio de la mercancía del capitalismo como en la constelación de discursos sociales. En debate con institucionalistas como Bourdieu -un debate en mi opinión sobre-enfatizado-, Brown argumenta la idea de autonomía como una característica formal: una autolegislación interna que al llamar a la interpretación suspende su carácter como mercancía. De forma práctica, esto explicaría por qué una novela de Cristina Rivera Garza, publicada por un corporativo transnacional como Penguin, o una película producida por Netflix como *Ruido* pueden ser autónomas. Brown quizá refutaría esta idea argumentando, como hace en el libro, que la autonomía de la obra de arte es directamente proporcional a la heteronomía de la obra de arte. Pero creo, en contra de Brown, que en realidad el sistema de valor simbólico teorizado por Bourdieu ya abarca esta cuestión. No se puede obviar que en una era donde el arte está profundamente subsumido al capital resulta casi imposible encontrar obras que no circulen como mercancía.

---

<sup>8</sup> Un magnífico estudio de la ética y estética de la representación en *Tempestad* puede encontrarse en Cosentino 2021.

Igualmente, la autonomía, como estudia Brown, no es inherentemente liberatoria precisamente porque su relación con la movilización política no es automática sino que depende de otros procesos dialécticos e institucionales. El trabajo de Brown, que por momentos padece de una nostalgia quizá excesiva respecto al arte posvanguardista del siglo XX, permite sin embargo postular dos principios generales. Existe una estética autónoma, en la cual la forma interna de la obra literaria, su apertura a la interpretación, abarca en sí una resistencia a la comodificación y la representación acrítica de lo representado. Una estética autónoma de la representación es precisamente el plus de interpretabilidad que una obra literaria da a un evento social o a un documento histórico. Cuando Rivera Garza incluye en *El invencible verano de Liliana* los escritos de su hermana y las fojas del proceso judicial no es para reproducirlas, sino para tomar documentos de archivo y sujetarlos a la interpretación. En este acto está la crítica autónoma cuya atención no se debe enfocar en la postura moral –frecuentemente virtuosa– del hecho representado, sino en la interpretación de la forma literaria y, con ello, en la crítica de la obra literaria y del objeto literario en sus complejas redes de poder (siguiendo a Zavala) y en su rol de mediación y determinación (siguiendo a Mraz). Es imaginable así leer a Rivera Garza no como un acto de constante validación de la dimensión moral de su obra –algo casi imposible de refutar en el caso de *El invencible verano de Liliana*– sino en la valoración positiva o negativa de su obra y de su estética como mecanismo y como estrategia de mediación de los documentos dentro de la praxis de desapropiación teorizada en su obra.

En un tercer libro, *La tiranía del sentido común* (2023b), Emmelhainz argumenta que debe pensarse en la porosidad constante entre estética y política en lo contemporáneo y las relaciones complejas entre las categorías de arte y de industria cultural en el neoliberalismo. El argumento de Emmelhainz media entre Brown y Bourdieu al demostrar que, a final de cuentas, la autonomía absoluta no existe en el capitalismo avanzado (o en la «reconversión posneoliberal», como lo llama el libro). Lo que se concluye de todo esto es que la crítica y la estética sustentan sus respectivas autonomías en contextos culturales donde el afuera y el adentro del poder y la institución no son autoevidentes sino cambiantes.

Esta comprensión del lugar de nuestras discursividades frente a los espacios cambiantes del poder y la resistencia obliga a críticos y artistas a sustentar una postura autorreflexiva en torno a nuestra posicionalidad. La crítica, particularmente la crítica académica, corre siempre el peligro constante de apropiarse del capital simbólico de los movimientos sociales sin contribuir mucho de vuelta. Esto es a mi parecer inevitable, y no en sí un problema. Pero requiere entonces una práctica crítica retributiva que se interese no en replicar los contenidos políticos de la producción cultural, sino en

evaluar críticamente la relación material entre estética y política, como demanda Emmelhainz. Una respuesta completamente legítima a este problema es que la retribución puede suceder en la praxis: en el diseño de nuestras pedagogías, en la democratización de nuestros conocimientos, en el acompañamiento de las causas. Ser conscientes de la microfísica del cuidado y la reparación en las escalas modestas en las que trabajamos la mayoría de nosotros.

## Bibliografía

- Benezra, K. (2020). *Dematerialization. Art and Design in Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de T. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2006). *Contrafuegos*. Trad. de J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Brown, N. (2019). *Autonomy. The Social Ontology of Art Under Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Cosentino, O. (2021). «Writing from the Gut. Embodied Spectatorship and Violence in Contemporary Latin American Cinema». *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 18(3), 365-76.
- Canoa* (1976). Dir. Felipe Cazals. Blu-Ray. The Criterion Collection.
- Drylongso* (1998). Dir. Cauleen Smith. Blu-Ray. The Criterion Collection.
- Faber, S. (1999). «La metonimia en una crónica de Monsiváis. Hacia un periodismo democrático». *Literatura Mexicana*, 10(1-2), 249-80.
- Emmelhainz, I. (2022). *Amores tóxicos, futuros imposibles. El vivir feminista como forma de resistencia*. México: Taurus.
- Emmelhainz, I. (2022). *Toxic Lives, Impossible Futures. Feminist Living as Resistance*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Emmelhainz, I. (2023a). *Envíos desde otros mundos posibles. (Ejercicios de imaginación radical)*. México: Bajo Tierra.
- Emmelhainz, I. (2023b). *La tiranía del sentido común. La reconversión posneoliberal de México*. México: Debate.
- Finnegan, N. (2019). *Cultural Representations of Femicidio at the US-Mexico Border*. Londres: Routledge.
- Herbert, J. (2015). *La casa del dolor ajeno*. México: Literatura Random House.
- Mraz, J. (2021). *History and Modern Media. A Personal Journey*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Pogovsky Ezcurra, M. (2023). *The New Public Art. Collectivity and Activism in Mexico since the 1980s*. Austin: University of Texas Press.
- Price, Y. (2023). «Drylongso. A Refuge of their Own». *The Criterion Current*, 23 de agosto. <https://www.criterion.com/current/posts/8236-drylongso-a-refuge-of-their-own>.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: DeBolsillo.
- Rivera Garza, C. (2020). *The Restless Dead. Necrowriting and Disappropriation*. Trad. de R. Myers. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. México: Literatura Random House.

- Ruido* (2022). Dir. Natalia Beristáin. Plataforma de *streaming*. Netflix.
- Sánchez Prado, I.M. (2017). «Democracy. The Idea of Democratic Transition». Stuart, D. (ed.), *Modern Mexican Culture. Critical Foundations*. Tucson: University of Arizona Press.
- Solórzano, F. (2017). «Canoa. A Shameful Memory». *The Criterion Current*, 14 de marzo. <https://www.criterion.com/current/posts/4460-canoa-a-shameful-memory-the-devil-in-disguise>.
- Tempestad* (2016). Dir. Tatiana Huezo. Plataforma de *streaming*. Tubi.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso. Edición en inglés (2022): *Drug Cartels Do Not Exist. Narco-Trafficking and Culture in Mexico*. Trad. De William Savinar. Nashville: Vanderbilt University Press.

**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Testimonio documental

## El documental *Aguilas*: historia de una génesis

Maite Zubiaurre  
University of California, Los Angeles

**Abstract** This reflection describes the inception and development of *Aguilas/Eagles*, a short documentary directed and produced by Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre in 2021. This award-winning documentary narrates how a group of volunteers searches for the bodies of undocumented migrants in the Arizona desert.

**Keywords** Documentary. *Aguilas*. Undocumented migrants. Violence. Mexico-US border.

*Aguilas/Eagles* es un documental corto, dirigido y producido por Kristy Guevara-Flanagan y Maite Zubiaurre en 2021, que narra una operación de búsqueda y rescate de los cuerpos de migrantes indocumentados que fallecen en el desierto de Arizona. Huelga decir que los protagonistas indiscutibles del documental son los migrantes, los miles de migrantes que pierden la vida al cruzar la frontera de México con Estados Unidos, pero también *Aguilas del Desierto/Desert Eagles*, una organización sin afán de lucro cuya misión, desde su creación en el 2012 es no cejar en el empeño por recuperar los restos migrantes y de esa manera traer cierto grado de paz y consuelo a las familias en México, Centroamérica y los Estados Unidos.<sup>1</sup>

*Aguilas* recibió una veintena de galardones y fue seleccionado para la lista corta de los Oscar en el 2022. Su éxito y resonancia internacional es prueba fehaciente del intenso y justificado interés que suscita la migración y el desplazamiento forzoso como uno de los grandes y gravísimos desafíos de nuestro tiempo y su dimensión global.<sup>2</sup> También global y extendida es la más grave consecuencia de ese éxodo masivo, la muerte. Según las estadísticas recogidas en el *Migrant Data Portal*,

desde el 2014 hasta el 2023, se han registrado más de 4,000 muertes anuales a lo largo de las rutas migratorias en todo el mundo. El 2023 fue el año más letal, con más de 8,000 muertes registradas. [...] Es importante notar, sin embargo, que las cifras mencionadas son tan solo un cálculo aproximado y mínimo, puesto que la mayoría de las muertes a nivel mundial permanecen sin registrar. (2023)<sup>3</sup>

Como todos los documentales, como toda creación, sea esta cinematográfica o no, *Aguilas* lleva inserta la historia de su génesis, y esa es la historia que este breve ensayo quiere contar, porque en ella

---

**1** Para más información sobre *Aguilas del Desierto/Desert Eagles* remitimos al siguiente enlace: <https://aguilasdeldesierto.org/>.

**2** Para más información sobre *Aguilas*, remito a su página oficial: <https://www.aguilasdocumentary.com/> así como a las siguientes entrevistas: «Conversation with filmmaker Carl Deal, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre» (Deal 2022); «Conversation with filmmaker Almudena Carracedo, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre» (Carracedo 2022); «The filmmakers of Oscar-shortlisted short *Aguilas* talk about their experiences making the film» (Film School Radio with Mike Kaspar 2021); «A Conversation with the Directors of OSCAR-Shortlisted Docs, *A Broken House* and *Aguilas*» moderated by Alessandro Ago (2022), Director of Programming, USC School of Cinematic Arts; «Aguilas-Co-directors Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre—2022 Oscar Shortlisted for Documentary Short», Podcast hosted by Mike Kaspar (Film School Radio with Mike Kaspar 2022); «Entrevista a Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre, realizadoras del documental *Aguilas* (2021)» (Ruberto 2022); «Q&A with Maite Zubiaurre about her short documentary *Aguilas*, recently shortlisted for the 94<sup>th</sup> Academy Awards» (Chakrabarti 2022).

**3** Véase <https://www.migrationdataportal.org/es/themes/muertes-y-desapariciones-de-migrantes>.

hallaremos también respuestas a tres interrogantes fundamentales: qué significa documentar; por qué decidimos Kristy Guevara-Flanagan y yo, como directoras de *Aguilas*, documentar la realidad de la muerte migrante con la cámara; y, finalmente, cuáles son los imperativos éticos y estéticos-eto-estéticos que gobernaron nuestro trabajo de dirección y de producción.

Comencemos diciendo que la fuerza motriz iniciadora de *Aguilas* fueron los desechos, mejor dicho, las reflexiones alrededor de esos objetos que los migrantes dejan atrás durante su penoso viaje y que la xenofobia estadounidense ha dado en llamar ‘*migrant trash*’ o ‘basura migrante’. En efecto, en mi libro, *Talking Trash. Cultural Uses of Waste* (2019) y en la versión en castellano que nace de mi propia traducción y adaptación, *Basura: usos culturales de los desechos* (2021), hago referencia específica a los numerosos y obstinados artículos y notas de prensa que acusan a los migrantes de cubrir de basura la franja fronteriza que separa México de Estados Unidos y de causar una crisis medioambiental en los vastos parajes desérticos de Arizona, Texas, Nuevo México y California.

En *Aguilas* hace acto de presencia inevitable esa ‘basura migrante’ (cobijas, botas, chamarras, bidones de agua) pero, además, adquieren esos desechos en el contexto del documental poderosa fuerza simbólica. Así, una cobija parduzca y polvorienta no es *solo* una cobija: en primer lugar, es prueba tangible que delata el paso de los migrantes, pero va incluso más allá, puesto que nos ayuda a entender que los migrantes pernoctan en el desierto y se ven expuestos a las temperaturas extremas de la noche. En una de las escenas del documental, uno de los voluntarios de *Aguilas* recoge del suelo unos negros bidones de agua unidos por una sogá (los bidones son negros y no transparentes para que el resplandor del sol o de las linternas de la ‘migrá’ no delate la presencia de los migrantes), y nos explica que el agua de esos bidones se acaba muy pronto, «y que entonces es cuando los migrantes comienzan a batallar».

Así como la cobija y la vieja chamarra que también aparece en el documental nos alertan sobre el frío y el riesgo de morir de hipotermia, los bidones por otra parte nos hablan de la sed de los migrantes y de las consecuencias letales de la hipertermia y la deshidratación. Por fin, la cámara se detiene en unas viejas botas abandonadas, y esas botas nos hacen pensar en los largos y penosos recorridos que implica la migración, y en cómo unos zapatos rotos que ya no sirven e impiden andar son las más de las veces una sentencia de muerte.<sup>4</sup>

---

**4** Jason de León, en su libro pionero *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail* (2015) se sirve de la antropología y la arqueología de lo contemporáneo para hacer un análisis cuidadoso e iluminador de los artefactos migrantes como exponentes infalibles y específicos del sufrimiento de los migrantes. Entre los ejemplos, siempre sobrecogedores, que refuerzan su tesis está el de un par de tenis con la suela

Las cosas ‘pequeñas’, como son esas prendas y objetos personales de los migrantes, y como lo son también la vegetación escasa y los cuerpos inertes, ofrecen un contrapunto, en su menuda concreción, a la inmensidad del desierto. En una entrevista con Laura Ruberto, esta comenta:

La película sorprende por la forma en que transmite una sensación de inmensidad pero, al mismo tiempo, el espectador no sabe realmente dónde comienzan y terminan las fronteras. ¿Cómo construyeron esta conciencia espacial a través de sus estrategias de filmación y edición? (Ruberto 2022)

A esa pregunta respondo de la siguiente manera:

El desierto es así, vasto, inconmensurable, sin que se dibujen sobre él las fronteras políticas. Era importante para nosotras reflejar esa vastedad abrumadora (vastedad letal) y vacía de demarcaciones, esa sensación de que el desierto no acaba, de que se extiende infinitamente, de que el horizonte se aleja siempre, inalcanzable, de que, para los migrantes perdidos en esa vastedad, ‘cruzar al otro lado’ se vuelve muchas veces empresa imposible que se paga con la muerte. Para reflejar cinematográficamente esa realidad espacial quisimos que la cámara se aplicara en filmar amplios paisajes panorámicos del desierto, pero combinándolo siempre con tomas de cerca, tomas de la tierra polvosa, de la vegetación exigua, de ese palo verde que apenas ofrece sombra, tomas nunca espectaculares o grandiosas, sino del tamaño humilde siempre del ser humano; ver con la cámara lo que ven los migrantes y quienes los buscan, las piedras, numerosas e irregulares, que dificultan el paso y amenazan con romper piernas y torcer tobillos, los matorrales espinosos y densos, las acumulaciones apretadas de chollas y saguaros, los arroyos sin agua, y, si se levanta la vista, el cielo abrasador y blanco antes que azul, el horizonte siempre igual, los cerros siempre idénticos, ese desierto que no lleva la marca de una frontera o muro, que es frontera él mismo, altísimo (larguísimo) muro horizontal y mortífero. (Ruberto 2022)

El contraste visual entre lo inabarcable y lo cercano y menudo, entre lo que es ‘natural’ al desierto y lo que ingresa en él como entidad foránea (¿por qué hay, en el desierto, chamarras abandonadas, botas, bidones, cobijas? ¿por qué se momifica bajo el sol, la carne humana, y

---

despegada e ‘intervenidos’ por una migrante anónima: en un esfuerzo por seguir andando y salvar la vida, esta se sirvió de unas agujetas y del tirante de un brasier para amarrar la suela a los zapatos.

blanquean los huesos de los migrantes?) es, pues, uno de los recursos fílmicos más señeros del documental, que además contribuye deliberadamente a sugerir el sinsentido e impuesta artificialidad de la frontera. Como señala Kristy Guevara-Flanagan

la ‘frontera’ propiamente dicha, en esos parajes tan remotos [y tal y como los retrata *Aguilas*], no parece tan evidente y es más bien porosa. Los conceptos de ‘frontera’ o de ‘cruzar la frontera’ se vuelven visualmente absurdos en medio de esa inmensa y salvaje expansión del desierto. (Ruberto 2022)

Como ya he dicho, una de las herramientas de las que se sirve *Aguilas* para documentar la realidad de la muerte migrante es el significado poderosa y sobrecogedoramente simbólico que emana de las pertenencias abandonadas a lo largo de la frontera, en contraste siempre con la inabarcable vastedad del desierto que las aloja. Pero en esos ‘menudos’ objetos personales radica también el origen y la génesis de *Aguilas*, y fueron precisamente esos artefactos y prendas textiles desechados los que me trasladaron del aula a la morgue y de la morgue al desierto y a la heroica labor humanitaria de *Aguilas del Desierto*.<sup>5</sup>

Durante un seminario de posgrado sobre culturas materiales de la frontera que impartí en primavera de 2015 como parte del programa interdisciplinario de la Urban Humanities Initiative (UHI) de UCLA patrocinado por la Mellon Foundation, les hablé a mis estudiantes de mis investigaciones, y de cómo ese libro que estaba escribiendo sobre los desechos y sus usos y significaciones culturales iba también a incluir una sección o capítulo sobre la así llamada ‘basura migrante’. Los estudiantes se mostraron profundamente interesados y comprendieron enseguida que el significado de esos objetos iba mucho más allá que su ‘mera’ materialidad. Sin embargo, quisieron dar un paso más y averiguar en qué medida esas pertenencias personales contribuyen a la identificación de las víctimas. Impulsada por la pregunta de mis estudiantes, y durante la misma sesión en que surgió la interrogante, sugerí que enviáramos un correo electrónico al doctor Gregory Hess, el médico forense a cargo de la dirección

---

**5** Es importante notar que a ambos lados de la frontera sur de los Estados Unidos se extiende una tupida y compleja red de asistencia a los migrantes, que incluye no solo a las organizaciones humanitarias, sino también a los artistas entregados a dar visibilidad a la realidad de la diáspora y la migración forzada. *Aguilas del Desierto* pertenece a esa red o ‘ecologías del cuidado migrante’, como lo llama un proyecto hospedado por New York University (*Ecologies of Migrant Care*, <https://ecologiesofmigrantcare.org/>), y es parte sustancial igualmente de lo que puede designarse como ‘empatía forense’, en referencia a esa red de ayuda que se centra en la muerte migrante.

de la morgue de Tucson, Arizona, cuya designación oficial es la Pima County Office of the Medical Examiner (PCOME).

Destaca la PCOME por su labor ejemplar y aquilatada en el asunto específico de la muerte migrante y los esfuerzos de identificación, y, en efecto, la respuesta del doctor Hess no se hizo esperar: todavía no había concluido la sesión de nuestro seminario, cuando recibimos de él un mensaje invitándonos a acudir a una cita con él. Me refiero a Jonathan Crisman, ahora profesor de la Universidad de Arizona y entonces director asociado de la UHI. Aceptamos esa invitación, y esta me cambió para siempre la vida y la orientación y naturaleza de mis investigaciones académicas.

Decidí que, a partir de entonces, mi trabajo como investigadora iba a centrarse en la migración y la muerte migrante. Y tomé otra decisión añadida, a saber, la de buscar otro medio expresivo, más allá de la monografía académica, para dar expresión a una realidad urgente e invisibilizada que exigía un género de impacto más inmediato. Cuando conocí a *Aguilas del Desierto*, una de las piezas fundamentales en esa 'ecología de la ayuda migrante' que se extiende a lo largo de la frontera, y me sumé a la organización como voluntaria, mi intención adquirió dimensiones más concretas. Solicité la colaboración de mi colega Kristy Guevara-Flanagan, documentalista y profesora de la escuela de cine de UCLA, y le propuse que dirigiéramos un documental corto que relatara muy someramente una jornada de búsqueda y rescate de *Aguilas del Desierto*.

Como digo, el primer contacto con la pavorosa realidad de la muerte migrante ocurrió en la morgue, y lo que esta mostró sin tapujos dejó en mí una impresión imborrable. El ensayo que escribí para *Nexos* titulado «Los migrantes muertos de Arizona» se nutre de esa sobrecogedora visita y comienza de la siguiente manera:

Nunca olvidaré a ese muchacho que vi tendido sobre una camilla de la cámara frigorífica del “Pima County Forensic Science Center”, la morgue de Tucson, Arizona. Los forenses lo identificaron como UBC o “Undocumented Border Crosser” y le calcularon unos 17 años. Era menudo, tenía la cabeza ladeada, un negro rizo sobre la frente y, tras los labios entreabiertos, el brillo de una dentadura muy blanca: parecía un niño dormido, también un Cristo doliente. Llevaba muerto apenas dos o tres días, quizá menos. (Zubiaurre 2019)

Los restos mortuorios de los migrantes que ocupan más de un ochenta por ciento de las dos cámaras frigoríficas de la morgue de Tucson llegan a esta en diferentes estados de descomposición y momificación, y con ellos vienen sus pertenencias personales, desde la ropa de camuflaje con la que buscan mimetizarse con los tonos ocres y verdosos del desierto, hasta los objetos más menudos, algunos de ellos triviales (mecheros, cortaúñas, pequeñas navajas, teléfonos celulares, tubos

de crema de cacao para los labios, peines, relojes) hasta los más personales: cartas, notas con teléfonos cuidadosamente apuntados que muchas veces esconden en las costuras de los pantalones de mezclilla, fotografías de los hijos, la esposa, la madre, cartas, y hasta un calcetín de bebé con un rizo). Esos objetos se guardan en fundas de plástico que cuelgan de un gancho, y se atesoran cuidadosamente en un archivador de metal.

Antes de llevar los objetos a ese archivador y antes de que sus dueños ingresen en las cámaras frigoríficas, los cuerpos de los migrantes y sus pertenencias yacen sobre la arena endurecida del desierto sonorense, víctimas del asedio de las inclemencias climáticas, el sol abrasador y la labor depredadora de las alimañas. Los migrantes muertos de la morgue me llevaron a los migrantes muertos del desierto, y de la experiencia de esas dos pavorosas realidades, a saber, la de las cámaras frigoríficas atestadas de los restos exánimes de los migrantes y la de una vastísima topografía que es, como reza el título del libro de Jason de Leon, 'tierra de tumbas abiertas', nació la decisión apremiante de documentar esa matanza silenciosa y deliberada. En 1994 se implementaron una serie de medidas legales y estratégicas a lo largo de la frontera Sur de los Estados Unidos conocidas como 'Prevention through Deterrence' (prevención por medio de la disuasión), cuyo objetivo principal era y es militarizar y fortificar los pasos fronterizos urbanos y de esa manera obligar a los migrantes a cruzar por terrenos remotos y mucho más arriesgados.

El gobierno de Clinton, artífice de la estrategia letal, sabía muy bien, porque ese era precisamente el propósito, que esta iba a cobrarse muchas vidas. Como nos explicó el Doctor Hess durante nuestra primera visita a la morgue, antes de su funesta implementación el registro anual de migrantes fallecidos apenas alcanzaba una quincena. Sin embargo, la cifra aumentó exponencialmente una vez que entró en vigencia ese conjunto de medidas. El informe forense de la morgue de Tucson publicado en el 2023 y que puede consultarse en la red sostiene que «de enero del 2000 a Diciembre del 2023, ingresaron en la PCOME 3,850 cuerpos de presuntos migrantes indocumentados, lo cual significa una media anual de 160 cuerpos» (2023, 32. Trad. de la Autora).<sup>6</sup> Es importante notar que los datos estadísticos solo se refieren a los migrantes fallecidos encontrados. Sin embargo, las cifras reales son mucho más pavorosas, ya que se estima que por cada cuerpo recuperado hay otros cinco que el desierto nunca devuelve.

La muerte campa por sus respetos en el territorio fronterizo y cubre de restos humanos las arenas del desierto del sur de Arizona.

---

<sup>6</sup> Véase <https://content.civicplus.com/api/assets/c3c5a0ab-0ea9-409b-9e26-76e1abdc5fbc?cache=1800>.

*Aguilas* busca dar visibilidad a una realidad que permanece silenciada y quiere sobre todo combatir el proceso normalizador, tan perverso como persistente. Cito nuevamente de la entrevista:

No es 'normal' tropezarse con un cráneo humano, y, sin embargo, y puesto que la muerte migrante no disminuye sino que va en aumento, está claro que la sociedad se enquista en un perverso proceso de normalización. Eso es lo más horripilante de todo, el que las osamentas humanas se hayan vuelto un 'accidente' más de la topografía del desierto sonorense, y de que las mochilas, los bidones de agua, la ropa abandonada de los migrantes se mezclen libremente, y sin consecuencia aparente alguna, con los huesos de estos, con sus cadáveres momificados y desmembrados, las más de las veces, por las alimañas, con las piedras, con los largos esqueletos yacentes de los saguaros, con las osamentas igual de blanqueadas de los animales. (Ruberto 2022)

Dicho esto, documentar esa realidad y combatir esa normalización no es tarea fácil, porque se vuelve imperativa la pregunta: ¿a qué obliga la empatía y la ética cuando se trata de documentar la muerte migrante? El film documental guarda un cercano parentesco muchas veces (aunque no siempre) con el periodismo y el aparato fotográfico que lo acompaña. El género documental quiere informar, como el periodismo, y quiere también dejar una impresión no solo en el intelecto sino también en las emociones, y es ahí, en el terreno de las emociones, cuando tanto el género periodístico como el documental terminan haciendo equilibrios difíciles sobre la cuerda floja. Susan Sontag, en su extraordinario ensayo *Regarding the Pain of Others* (2003), habla precisamente de esos malabarismos precarios, de cómo es muy fácil caerse de la cuerda floja, y de cómo, a la postre, no hay respuesta a la pregunta de si debemos, o no debemos, contemplar el dolor de los demás, o, antes bien, representar y difundir ese dolor. Sontag se refiere antes que nada a la representación visual del dolor, y con ello da a entender implícitamente que la plasmación textual del sufrimiento es menos problemática, menos reñida con la ética. Se trata probablemente de una cuestión de inmediatez: el texto es menos 'inmediato', tiene mucho menos de bofetada brusca e inesperada, que la reproducción fotográfica. Y menos inmediato aún que el texto periodístico lo es el literario, por la simple razón de que interpone más capas, más mediaciones, más metáforas, entre la realidad y su representación. La literatura es siempre densamente oblicua, incluso esa que se precia de ser realista. Y cuando las cosas se dicen de forma más tamizada parece que ejercen menos violencia sobre el lector. Por esa razón, la letra, sobre todo las letras literarias, son, presuntamente, menos dañinas que las imágenes. Y por eso, cuando se filma, el asunto de la ética (y la pregunta de cómo evitar hacer daño a fuerza de transmitir

el daño de los demás) se vuelven más apremiantes y difíciles, porque la imagen es o puede ser más brutal y menos compasiva y más inmediata que el texto, ciertamente que el texto literario.

Estas son las reflexiones que guiaron nuestra filmación del *Aguilas*. Como señalé, es un documental corto, tan solo catorce minutos, pero el trabajo de edición fue laborioso y duro, precisamente porque cada paso que dábamos lo dábamos sobre esa tambaleante cuerda floja que nos tendía la ética. Las páginas que siguen ofrecen algunos ejemplos concretos de lo que ocurrió tras bambalinas y de las razones que alimentaron las decisiones fílmicas de las directoras.

Nuestro propósito obsesivo, no solo a la hora de editar sino también a la de filmar, fue evitar a toda costa el sensacionalismo, tarea y disyuntiva nada fáciles pero obligadas: cómo hablar visualmente de los muertos que yacen, desguarecidos, en el desierto de Arizona, cómo mostrar sus restos, cómo garantizar que los catorce minutos que cuentan con imágenes una realidad atroz lo hagan con el necesario respeto ante esa realidad, el dolor inmenso que genera y las muchas vidas que destroza. Como observo en la entrevista citada:

ahí está siempre la tentación de ‘sobreutilizar’ una imagen, de caer en el exceso que, cuando el asunto es trágico o inherentemente morboso, desemboca inevitablemente en el sensacionalismo. Por esa razón, creo que tanto Kristy como yo entendimos inmediatamente, y sin necesidad de hablarlo mucho, que las imágenes tenían que ser contenidas, que el tono del documental necesitaba bridas, y no alas, precisamente por lo tremendo del tema, por su naturaleza tan desmesurada e impactante. (Ruberto 2022)

Durante las búsquedas, *Aguilas del Desierto* halla restos humanos en varios estados de composición. De hecho, la ciencia forense y las gráficas que ilustran los reportes anuales de la PCOME los clasifica en siete categorías que van desde los restos casi intactos hasta la esqueletización completa con degradación ósea, y pasando por diferentes grados de descomposición y momificación. El filme sin embargo solo muestra, y lo hace deliberadamente, un cuerpo humano en estado óseo, la calavera blanqueada y calcificada por el implacable sol del desierto sonoreño, la mandíbula inferior que las aguas del monzón o la actividad de las alimañas han separado y alejado del cráneo. La escena del hallazgo es central, y también fue la más difícil de filmar y editar. Pero fue esa escena también, y la decisión que tomamos a partir de esa escena, la que logró dar con el tono característico y señero de todo el documental.

En el primer esbozo de edición que nos presentó el editor, a la aparición del cráneo en la escena lo acompañaba una música lúgubre, una de esas melodías a las que nos tiene acostumbrados el género de las películas de acción y de terror. Los documentales sin música son

muy escasos, y, sin embargo, estaba claro que el efecto de la música en esa escena era contraproducente, peor aún, hacía caer el film en ese sensacionalismo que precisamente estábamos intentando evitar a toda costa. A partir de ahí, a partir de esa escena en el que música y contenido visual no casaban, decidimos eliminar la banda sonora por completo y que solo se escucharan los sonidos del desierto, las conversaciones de los voluntarios, la transmisión electrónica de los *walkie talkies*, y al comienzo y al final del film, las voces de las familias de los migrantes desaparecidos, solicitando auxilio desesperadamente, y un retazo de ranchera, eso sí, saliendo de la ‘troca’ de los Aguilas cuando regresan de su sombría misión al atardecer. Creemos que fue una decisión acertada: no hace falta música, antes bien sobra, para contar esa realidad terrible y para representar fílmicamente la sombría dignidad de los propios voluntarios, de esas ‘Aguilas del desierto’ que llevan cerca de doce años cumpliendo con una misión tan pavorosa como necesaria y admirable.

El género del documental no solo suele acompañarse de música, sino que con la misma frecuencia se sirve de un narrador omnisciente, de una voz en off que da la pauta del relato. Esto ocurre no solo en los documentales más convencionales a los que nos tiene acostumbrados, por ejemplo, *National Geographic*, sino también en esos otros documentales de menor difusión y clara intención política y reivindicadora: un caso representativo lo constituyen los documentales de la catalana Montse Armengou, que denuncian los horrores del franquismo y relatan la realidad de las exhumaciones de las fosas comunes en la España democrática. También Armengou se sirve de esa voz en off masculina, pero no así, revolucionariamente, Almudena Carracedo en su documental *El silencio de otros*, un film que también gira, como la mayoría de los documentales de Armengou, sobre «la lucha silenciada de las víctimas de Franco». En *El silencio de otros*, galardonado con numerosos premios, entre ellos el Goya, Carracedo se decide por una voz femenina para la narración *en off* de ciertos acontecimientos históricos:

Fue un trabajo muy difícil cómo hacer funcionar esa voz en off. Fue una decisión muy valiente porque hoy en día en el mundo del documental no está muy de moda, entonces nosotros tuvimos que defenderla para que la gente pudiera entender el contexto. De hecho, después de seis meses de montaje teníamos una película que tenía muchísimos de los elementos parecidos, sobre todo la historia de los personajes estaban desarrolladas pero no tenían contexto y la gente no sentía nada, porque no era capaz de entender el contexto emocional, político y cultural de los personajes. Por tanto, no era capaz de ponerse en su piel. Entonces nos dimos cuenta enseguida que teníamos que luchar por el mínimo contexto posible, pero lo suficiente para poder entender en cada momento

que nos encontramos de la película y dónde estamos. Y entonces la pregunta era -¿y cómo es esa voz?, ¿es una voz aséptica, de narrador omnipresente? No, no nos gustaba. Cuando de repente incorporábamos mi voz, la gente preguntaba -¿y esta voz quién es?- Entonces contaba un poco de mi historia en primera persona. Todo esto en sesiones de *feedback*. Y decían -es que quiero saber más de la historia de la narradora- Entonces yo les contaba más. Y en la siguiente sesión decían -es que no me importa nada de la vida de la narradora, porque no tiene nada que ver, yo lo que quiero saber es la historia de los personajes-, y entonces echábamos para atrás. Y cuando esa voz nos empezó a funcionar fue cuando encontramos la primera persona del plural. Cuando mi voz se convirtió en una voz generacional, no en una voz individual de mi experiencia como persona sino de mi experiencia como generación. Cuando pasamos al nosotros y nosotras, ahí fue cuando de repente la voz empezó a funcionar. Y ya nadie hizo más preguntas sobre ella. (Paris 2019, s.p.)

Incluyo esta cita larga porque las decisiones que tomó Almudena Carracedo fueron muy parecidas a las que tomamos las directoras de *Aguilas*. Carracedo se encontraba ante una disyuntiva parecida a la de nosotras, a saber, contar con sensibilidad y sin sensacionalismo el horror de una tropelía histórica: ella quiso revelar la historia de las víctimas de Franco y sus familias; nosotras, la de los migrantes muertos y de sus familias, víctimas del racismo, la desigualdad social y el capitalismo totalitario. Para nosotras, como para Carracedo, era muy importante que la gente entendiera «el contexto emocional, político y cultural de los personajes» (Paris 2019). Y al igual que Carracedo, y sobre todo tratándose de un documental corto, era esencial también para nosotras «luchar por el mínimo contexto posible, pero lo suficiente para poder entender en cada momento que nos encontramos de la película y dónde estamos» (Paris 2019). Carracedo se decidió por una voz *en off*; nosotras, en cambio, decidimos prescindir de ella. Pero sobre todo, y en eso también coincidimos, y otra vez sin saberlo, con la directora de *El silencio de otros*, queríamos una voz en plural, en este caso, la voz de los familiares de los migrantes clamando por sus seres queridos. Así lo explico en la entrevista con Ruberto:

Las únicas voces y presencias y acciones que importan son las de los protagonistas de esta tragedia, que son los migrantes que los coyotes dejan atrás y abandonan sin piedad, las familias que desesperadamente piden auxilio, y los migrantes (los voluntarios de Águilas del Desierto) que llevan a cabo esa ardua labor de búsqueda. Águilas recibe un promedio de treinta llamadas diarias, y son muchísimas las familias que recurren a los medios sociales para denunciar la desaparición de sus seres queridos. Tuvimos muy claro desde el principio que esas denuncias, esas llamadas de

auxilio, que se repiten incesantes -en realidad, es siempre la misma y sobrecogedora llamada, con variantes, con acentos distintos, que invoca nombres diferentes, pero la misma llamada, la misma realidad, la de un pariente, un hijo o hija, padre, madre, esposa, que desaparecieron al cruzar la frontera-eran las que importaban: solo esas voces eran las que tenían derecho a contar su historia, a ser las verdaderas y únicas narradoras del documental, las que describen y denuncian, desde el mismo comienzo, la tragedia, las que, antes de que empiece la 'acción', determinan el tono y temperatura emotivas del film. (2022, s.p.)

No obstante esa pavorosa sinfonía polifónica con que se inicia y clausura *Aguilas* desempeña otro papel no menos importante y en cierto modo contradictorio u oximorónico, como explico enseguida: por un lado, las voces garantizan que la estructura del documental sea circular ya que enmarcan con precisión una jornada de búsqueda y rescate de *Aguilas del Desierto*. Por otro lado, sin embargo, vuelven a abrir lo cerrado, le dan al documental un final trágicamente abierto: las voces que suenan en la escena final demuestran que el horror no ha terminado sino que vuelve a empezar, que los migrantes siguen muriendo, que el desierto es cementerio populoso y creciente, y que la misión de *Aguilas del Desierto* es la de Sísifo transmigrado a la geografía sonorensa.

*Aguilas* es un documental corto que 'comprime' la inmensidad del desierto, la tragedia inconmensurable de la muerte migrante y la heroica empatía de *Aguilas del Desierto* en catorce minutos. Es un documental deliberadamente minimalista que insiste en la sobriedad del estilo y en decir mucho, en decir lo indecible, con muy poco: *less is more*, por respeto a los muertos y a la dignidad de los migrantes y sus familias. *Aguilas* es un documental de muy bajo presupuesto, dirigido por dos profesoras de UCLA, y el hecho de que las directoras seamos docentes ha tenido una gran influencia en la naturaleza y estilo del documental. Desde el comienzo, nos impulsó la certeza de que las generaciones jóvenes, esas generaciones que pueblan las aulas de los colegios y de las universidades, necesitan tener acceso a la polifacética realidad, muchas veces de dimensiones trágicas, de la migración masiva y el desplazamiento forzoso. Quisimos, con *Aguilas*, proporcionar ese acercamiento, pero más allá de abrir una ventana que muestra una realidad, nuestra intención fue generar en nuestros estudiantes empatía y una clara conciencia de la dignidad de esas vidas criminalmente descartadas. Por ello mismo elige para sí el documental un estilo deliberadamente austero y contenido, porque en la austeridad, y no en el sensacionalismo, está la empatía, y en la parquedad de las escenas, tan parcas y desnudas como el desierto, está la verdad desnuda y la trágica dignidad de las vidas truncadas.

## Bibliografía y filmografía

- Ago, A. (2022). «A Conversation with the Directors of OSCAR-Shortlisted Docs, *A Broken House* and *Águilas*». USC School of Cinematic Arts, 41: 36 minutes. [https://www.youtube.com/watch?v=SaZ-AhLnemo&ab\\_channel=agoalex](https://www.youtube.com/watch?v=SaZ-AhLnemo&ab_channel=agoalex).
- Carracedo, A. (2022). «Conversation with Filmmaker Almudena Carracedo, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre», January, 23:53 minutes. YouTube: [https://youtu.be/36sDN3DP\\_yM](https://youtu.be/36sDN3DP_yM); FB post: <https://fb.watch/a0JATGdxFM/>; IG post: [https://www.instagram.com/tv/CZPcGeIJVHs/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CZPcGeIJVHs/?utm_medium=copy_link).
- Chakrabarti, A. (2022). «Q&A with Maite Zubiaurre about her Short Documentary *Aguilas*, Recently Shortlisted for the 94<sup>th</sup> Academy Awards». *UCLA College-Humanities*, February 1. <https://humanities.ucla.edu/faculty-department/qa-with-maite-zubiaurre-about-her-short-documentary-aguilas-recently-shortlisted-for-the-94th-academy-awards/>.
- Deal, C. (2022). «Conversation with Filmmaker Carl Deal, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre», January, 19:09 minutes.
- De León, J. (2015). *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail*. Oakland: University of California Press.
- Film School Radio with Mike Kaspar (2021). «The Filmmakers of Oscar-shortlist Short *Águilas* Talk about their Experiences Making the Film». <https://filmschoolradio.com/aguilas-co-directors-kristy-guevara-flanagan-and-maite-zubiaurre/>.
- Film School Radio with Mike Kaspar (2022). «*Aguilas*-Co-Directors Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre — 2022 Oscar Shortlisted for Documentary Short», January 16, 18:16 minutes. <http://filmschoolradio.com/aguilas-co-directors-kristy-guevara-flanagan-and-maite-zubiaurre/>
- Guevara-Flanagan, K.; Zubiaurre, M. (2021). *Aguilas/Eagles*, 14 minutos. <https://www.aguilasdocumentary.com/>.
- Paris, E. «Almudena Carracedo habla de *El silencio de otros*». *Macguffin007*, 18 de Marzo, 2019. <https://macguffin007.com/2019/03/18/entrevista-almudena-carracedo/>.
- Ruberto, L. (2022). «Entrevista a Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre, realizadoras del documental *Águilas* (2021)». *Revista Cine Documental*, 24. Available at: <http://revista.cinedocumental.com.ar/entrevista-a-kristy-guevara-flanagan-and-maite-zubiaurre-realizadoras-del-documental-aguilas-2021/>.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. London: Picador.
- Zubiaurre, M. (2019). *Talking Trash: Cultural Uses of Waste*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Zubiaurre, M. (2019). «Los migrantes muertos de Arizona», *Nexos*, 1 Agosto, <https://www.nexos.com.mx/?p=43601>
- Zubiaurre, M. (2021). *Basura. Usos culturales de los desechos*. Madrid: Cátedra.



**Documentar la realidad**  
Cruce de géneros y fronteras en América Latina  
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

# Epílogo

## Sin ficción: veinte notas sobre escritura documental

Jorge Volpi

Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, España

**Abstract** This contribution outlines twenty characteristics associated with documentary writing. As Jorge Volpi explores his own work, he also offers a broader perspective on the complex relationship between fiction and non-fiction. The reflection sheds light on the evolving boundaries between these two literary genres, highlighting their intersections, divergences, and the narrative strategies that shape documentary writing.

**Keywords** Documentary writing. Fiction. Non-fiction. Jorge Volpi.

1. Tras pasar la mayor parte de mi vida literaria entregado casi por completo a la ficción, en 2018 publiqué una novela *sin ficción* –o al menos así la presenté–, titulada, de modo voluntariamente ambiguo, *Una novela criminal*.
2. ¿Novela *sin ficción* o novela *documental*? En ese momento, usé los términos de forma intercambiable. Seis años después, acabo de publicar el ensayo *La invención de todas las cosas. Una historia de la ficción* y me doy cuenta de que el segundo término resulta más preciso.
3. De forma irremediable, en toda novela *sin ficción* se cuela, por la puerta trasera, la ficción. Porque esta se halla por doquier: en el punto de vista del autor, en la perspectiva de cada uno de los protagonistas, en la elección y disposición de los materiales...Una novela *sin ficción* pertenece, sin remedio, al dominio de la ficción.
4. Al igual que la ciencia o la Historia, la novela *sin ficción* se adscribe sin embargo a una categoría peculiar de la ficción: aquella que se muestra decidida a *producir* verdades, así se trate de verdades provisionales o parciales, susceptibles de provocar efectos en la realidad.
5. Asumamos, como las más arriesgadas interpretaciones de la física cuántica, que la Verdad absoluta no existe ni siquiera en el ámbito científico: a lo más que aspiramos los seres humanos es a disponer de verdades –así, en plural– ligadas a nuestra propia perspectiva del universo.
6. Siempre sospechamos que en la vida social ocurre justo eso: nadie tiene la Verdad y cada uno cuenta solo con *su* verdad, si bien ese conjunto de verdades es capaz de alumbrar una verdad común: un divisadero indispensable para darle orden y sentido al universo –e incluso a cada uno de nosotros a través de esa ficción suprema a la que denominamos *yo*– y un pegamento indispensable para la vida social.
7. Juan José Saer lo dijo de manera muy clara: «la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción».
8. En nombre de la Verdad se han cometido algunas de las mayores atrocidades humanas: guerras, invasiones, conquistas, genocidios. El respeto a las verdades ajenas, en cambio, ha dado paso a nuestra más alta ficción: la propia idea de humanidad.
9. Pese a los esfuerzos de los filósofos de la Verdad –Sócrates y Platón en primer término–, la Atenas de Pericles dio vida a dos sumas de verdades –de puntos de vista– que aún hoy animan nuestros mejores esfuerzos artísticos y políticos: la tragedia y la democracia.

10. Ambas, la tragedia y la democracia, presuponen que jamás llegaremos a la Verdad; ante semejante falla o fracaso, no queda sino sumar nuestras pobres verdades individuales para dar vida a una obra maestra o a la República.
11. Ni el universo ni la Historia cuentan con un narrador omnisciente –ese Dios que posee la Verdad porque en Él confluyen todos los puntos de vista–, sino apenas con esos personajes que, como los de Dostoievski o Henry James –o los de *Mientras agonizo*, de Faulkner–, apenas cargan a costas con sus endebles verdades y puntos de vista por fuerza parciales, sesgados y contradictorios.
12. La novela *con* ficción y la novela *sin* ficción no se distinguen, pues, por su aproximación a la realidad o la verdad, sino por el origen de sus materiales: la fuente principal de la primera es la memoria y la imaginación del novelista; la de la segunda, el archivo que consulta.
13. Si la novela documental se acerca al periodismo –o a la Historia– es porque su único material de trabajo es precisamente el archivo: un caudal de documentos e informaciones por fuerza externos a él.
14. Si la novela documental es *novela* se debe a que, una vez analizado, desbrozado y seleccionado el archivo, su escritura en nada se diferencia de la que se lleva a cabo en una ficción.
15. Dado que la materia de trabajo de la novela documental es el archivo, se impone estudiarlo a profundidad y con extremo rigor, a fin de reconocer los diversos puntos de vista –e intereses– expuestos en cada una de sus voces. El objetivo es hacerlos dialogar –como ya hacían la tragedia o la democracia– para llegar, en el mejor de los casos, a algún tipo de verdad parcial.
16. Cuando escribí *Una novela criminal*, basada en el caso Cassez-Vallarta, el archivo se componía de los miles de folios del expediente judicial, de cientos de artículos de prensa, audios y videos vinculados a este asunto y de los testimonios directos o indirectos de un centenar de involucrados. Esa era la arcilla a partir de la cual procuré modelar mi propia ficción: mi particular versión de los hechos.
17. Como debería ocurrir en un juicio ideal –sobre todo en un país sin justicia, como México: los tribunales solo resuelven el 0.4 por ciento de los delitos que se denuncian–, intenté escuchar todas las voces presentes en el archivo, incluso aquellas ocultas o sedimentadas en medio de esa avalancha de testimonios y documentos, y de confrontarlas entre sí.

18. Siempre hay que desconfiar del archivo. Paradójicamente, buena parte de mi trabajo, siendo un novelista de ficción, consistió en detectar y exponer las mentiras y las contradicciones de quienes afirmaban decir la Verdad.
19. Yo jamás aspiré, por mi parte, a acceder a la Verdad –esa entelequia imposible y totalitaria–, sino a mostrar de la mejor manera posible las mentiras, falsedades y contradicciones del archivo, y en especial aquellas producidas por las autoridades –de dos presidentes a la policía y de los fiscales a los jueces–, así como las de los acusados y las víctimas.
20. El objetivo último del ejercicio consistió en proporcionarle al lector los elementos para que pudiera discernir por su cuenta, a partir de esta acumulación de puntos de vista –por fuerza tamizados por el mío–, su propia perspectiva. Es decir: su propia versión, fundamentada en mi reescritura del archivo, sobre lo que pudo ocurrir.

## **Biblioteca di *Rassegna iberistica***

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España.*
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrañas.*
36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna.*
37. Claesson, Christian (ed.) (2024). *Novela postcrisis en la España plurilingüe.*
38. Demattè, Claudia; Llàcer, Arantxa; Presotto, Marco (eds) (2024). *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro.*
39. Alarcón-Tobón, Santiago; Bou, Enric (eds) (2025). *Stories Come to Matter: Water, Food, and other Entanglements.*
40. Castella-Martinez, Sergi (2025). *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likenesses in the Avant-Garde.*

En el marco del 'giro documental' que ha afectado la producción cultural de las últimas décadas del siglo XX, este libro ofrece un lugar de encuentro y diálogo sobre las peculiaridades estéticas de lo documental en la narrativa, la poesía, el teatro y el cine del nuevo milenio. Los críticos, autores y productores culturales reunidos en este volumen investigan los diversos modos en que el arte latinoamericano contemporáneo aborda la realidad, la memoria y su compleja representación, así como la posibilidad de crear una comunidad capaz de luchar contra el individualismo capitalista, desde un espacio que supera las fronteras del continente americano, en consonancia con los nuevos flujos migratorios y las identidades híbridas.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia