

***Oswaldo Estrada y Laura Alicino (eds.), Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2025, pp. 320***

**Claudia Fogliani**  
EL COLEGIO DE MÉXICO

Son dieciséis las contribuciones que conforman *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina*, publicado en 2025 por Edizioni Ca' Foscari, una compilación cuyo objetivo radica en la inagotable indagación de las relaciones que se entraman entre el documento y los géneros literarios. Los editores, Laura Alicino y Oswaldo Estrada, presentan en la introducción los eslabones que caracterizan la vinculación entre la historia y la literatura latinoamericana: desde las crónicas de Indias, pasando por “El Matadero” de Esteban Echeverría, para llegar a la escritura de Cristina Rivera Garza, el documento pasa de ser mera fuente de información para convertirse en un elemento desde el cual visibilizar la violencia y reaccionar a ella. Tras un breve y completo resumen del “giro documental”, la reflexión de Alicino y Estrada se dirige hacia Los muertos indóciles de la mencionada Rivera Garza, un texto que cuestiona “el uso del documento como portador de verosimilitud, para emprender una discusión sobre cuánto el texto se apega a la realidad” y, a un tiempo, problematiza “la relación del escritor con las demás autorialidades que surgen del documento mismo” (6). Tanto las procedencias de los participantes como las áreas que trabajan ponen de manifiesto el aliento latinoamericano del texto, que incluye las contribuciones de Maite Zubiaurre, Jacqueline Goldberg, Jorge Volpi y Cristina Rivera Garza.

Un texto inédito de esta última, “Los archivos de la respiración: afecto, escritura y desahogo” (19-30), constituye el exordio del libro. La autora relata la génesis del libro *El invencible verano de Liliana* (2021), cuando se pregunta por el espacio que ocupa, años después de su asesinato, la huella de su hermana, de la

que quedan “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” (20). La lectura de esos papeles se convierte en una operación de escucha del pasado traído al presente, de la que brota la narración de un recuento que es una experiencia tangible y que nos acerca al documento como una materia viva. Un “archivo de los afectos” (23), así es cómo Rivera Garza define los escritos de Liliana que “llevan en sí, cargan consigo, la marca material de su propio tacto” (23), a un tiempo que se ensanchan hacia una dimensión colectiva que permite la “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” (23). La reflexión de la escritora se expande hacia la escritura misma como una forma de respirar y de contrarrestar el sofocamiento perpetrado por la violencia sistémica y patriarcal. Así, en el archivo de Liliana se encuentra la marca de su propio sistema respiratorio, “que ella construyó con las herramientas propias del oficio de escritor: pausas, comas, espacios en blanco, dos puntos, puntos y coma, puntos suspensivos” (26). La palabra se vuelve el aire que alimenta sus cartas y entradas de diario, con el que experimentará a través de variaciones de formas, ritmos e intensidades (27). De esta forma, los documentos de Liliana se convierten en un archivo de la respiración, cuya transcripción, elaboración y publicación por parte de su hermana vuelven a infundir aire en su escritura y a su persona.

El artículo de Roberto Cruz Arzabal, “Poéticas de la documentalidad en el siglo XXI en español: las teorías de Cristina Rivera Garza y Agustín Fernández Mallo en diálogo” (31-50), proporciona un acercamiento a las reflexiones críticas desarrolladas en los ensayos de Rivera Garza y Fernández Mallo, cuyo común denominador es su nacimiento dentro de un “trabajo artístico con la materialidad de la memoria y las huellas” (34). Para leer a contraluz a los dos autores mencionados, el investigador da cuenta del concepto “documentalidad” acuñado por el filósofo italiano Maurizio Ferraris y que, de forma general, se puede describir como “la capacidad de organizar el mundo humano en redes simbólicas e instituciones hechas de inscripciones que refieren a actos sociales” (35), es decir, como una forma de leer la sociedad a través de la textualidad del archivo y el documento. Asimismo, en la obra literaria se encuentra esta posibilidad y, cuando se inscribe en ella un documento, se produce una reflexión sobre su misma esencia artística; en particular, escribe Cruz Arzabal, “esta literatura opera en dos vías: primero, expone la dimensión material del documento [...]; segundo, sus aspectos sociales y éticos” (38). La materialidad se define entonces desde un enfoque pragmático, que considera el origen de la inscripción de la escritura. En este caso

específico, se hace referencia a las reflexiones de N. Katherine Hayes acerca de la tecnología, cuyo “carácter difuso, distribuido entre un mayor número de agentes y elementos que participan en ella” (41), permite dibujar una conexión con las ideas de Ferraris, para quien el documento proporciona una red simbólica formada por “estratos textuales y de capas geológicas” (41-42). A pesar de quedar oculto detrás de la inmediatez, el tejido textual existe también en la tecnología, lo cual facilita su apropiación: el documento se confirma entonces como un ejercicio vivo y poético de inscripciones que cruzan el tiempo y el espacio. La última parte del artículo se centra en *Los muertos indóciles* (2013) de Cristina Rivera Garza y *Teoría general de la basura* (2018) de Agustín Fernández Mallo, ya que reflexionan acerca del “dominio irrecusable del mundo digital, sus posibilidades y contradicciones” (44). En lo que concierne al primer texto, Cruz Arzabal ahonda en la desapropiación y en la escritura geológica, no solamente como conceptos, sino como prácticas; por esto mismo, se posicionan en tanto “ética[s] de la poética documental” (47). Por su parte, Fernández Mallo se centra en la dimensión tecnológica, en la cual la “docuficción” se asienta como una forma de conocer lo Real a través de la exposición de la materialidad y de esos “nodos enlazados aleatoriamente” que dan forma al “realismo complejo” (49). Dentro de este complejo entramado de conceptos, Cruz Arzabal logra delinear una estructura del pensamiento compartida por los dos autores y basada en la observación crítica de la contemporaneidad, que les permite reconocer el documento como un problema y reflexionar acerca de la materialidad del texto en una época de hiperproducción. En otras palabras, ambos trabajan lo residual y con ello imaginan y crean nuevas formas de habitar el presente.

El artículo que sigue es “Documentalidad, virtualidad y memorias del dolor en *La imaginación pública* de Cristina Rivera Garza” (53-72) de Laura Alicino: tras esclarecer su marco teórico, basado en la definición de literatura documental por parte de Rivera Garza, la investigadora proporciona un breve resumen histórico acerca del giro documental a través de sus críticos imprescindibles —a saber, Mabel Moraña y Julio Rodríguez-Luis— para llegar al tema de la poesía, un espacio resbaladizo a la hora de conyugar intimismo y documentalidad: “La interacción entre documento y texto poético —escribe Alicino— produce un poderoso cortocircuito estético, que problematiza el valor social y político de la poesía, en tanto forma de escritura y agencia comunitaria” (56). Su atención se enfoca finalmente en la intersección entre documento, archivo virtual y poesía en el poemario *La imaginación pública* (2015) de Cristina Rivera Garza. El objetivo del análisis es vislumbrar “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” (59). La

documentalidad siempre tiene una aspiración colectiva: para llegar a ella es necesario forzar los límites del texto y Rivera Garza lleva a cabo esta operación gracias a dispositivos digitales y documentales. Según Alicino, en el primer apartado de su poemario, “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” (60). Sin embargo, confiar en el conocimiento virtual no implica la satisfacción de la duda acerca de la enfermedad, que se confirma como un lugar complejo y desconocido, como el cuerpo mismo. Esta desesperación por los achaques cotidianos es más evidente en el poema “Las caries”, cuya esencia es capturada por la estudiosa, que analiza cómo las figuras retóricas principales —el encabalgamiento y la repetición— brindan esa “desterritorialización de las palabras” (62) que da forma a un cuerpo que nunca es solamente individual: más bien, es inevitable la producción de “un cuerpo sufriente construido a través de un archivo colectivo del dolor” (62). El dolor no es un elemento que individualiza, sino a un tiempo que crea un cuerpo desestructurado, colectiviza al yo poético, formado por voces múltiples e imprevisibles, como las que contribuyen a Wikipedia. Una idea que se profundiza en el segundo apartado del artículo, que examina la utilización del programa Lazarus Corporation para crear una red intertextual con el cuento “Caso clínico” (1958) de Guadalupe Dueñas y el poemario *Cunt-Ups* (2001) de Dodie Bellamy, ya que ambos se vinculan tanto a una modificación corporal como a una desestructuración enunciativa que, observa Alicino, “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” (65). En el último apartado del ensayo, se toma en cuenta la forma del telegrama usada para poemas que manipulan un documento oficial, mediante el cual se cuenta una historia fragmentada de dos mujeres en fuga. La lectura de la investigadora insiste en la posibilidad de ver en el documento un efecto que devuelve el poemario al presente de la violencia, donde la falta de documentación borra definitivamente los cuerpos ya suprimidos.

Tras un conciso arranque teórico sobre el giro documental y el hibridismo genérico, en “Testimonio y mediación en la literatura mexicana de ficción documental: *Silencio*, de Clyo Mendoza” (73-92) María Ema Llorente se adentra súbitamente en el análisis del poemario de la autora oaxaqueña, publicado en 2017 y reeditado en 2023. De sus siete secciones, un epílogo y una nota final, Llorente se interesa sobre todo en estos últimos dos elementos, a los que agrega epígrafes y entrevistas de la autora, que considera imprescindibles “para la consideración de esta obra dentro de lo documental o testimonial”, además de tener “implicaciones también en la duplicación de las funciones autorales y en las formas de enunciación del texto” (76). La desaparición de Águeda, amiga de la autora, es el punto de partida para contar una historia de violencia familiar. Su narración está

a cargo de una voz narradora extradiegética que se alterna al yo lírico de los personajes; Llorente no se limita a señalar cómo “el uso alternativo de estas dos modalidades genéricas afecta de manera especial a los diferentes sujetos de enunciación y a los cambios que se producen entre ellos” (77-78), sino que considera que esta forma híbrida de tejer la narración se debe a “la dificultad que entraña el uso de la primera persona en los textos de carácter documental y testimonial” (78). De esta forma se lleva a cabo, según la investigadora, una suerte de desdoblamiento en la misma figura autorial, que es tanto testigo como mediadora de los hechos; una perspectiva que se podría enriquecer a través de los estudios sobre autoficción que, de hecho, se roza en el apartado dedicado a las investigaciones llevadas a cabo por la misma autora con respecto a la desaparición de su amiga. Además, Llorente dedica un apartado para profundizar la otra cara de la figura autorial, la de testigo, que se manifiesta a través de los elementos paratextuales, es decir, epígrafes y dedicatorias, pero también extratextuales, como entrevistas. De hecho, la investigadora concluye que: “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” (80), sin dejar de subrayar la dimensión testimonial de la escritura de la autora oaxaqueña.

En “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” (93-110), Ignacio López Calvo explora la representación de la experiencia de los refugiados chinos y nikkei en México a través del concepto de hospitalidad horizontal, es decir, de actos de ayuda desinteresada por parte de los ciudadanos comunes, en contraste con las políticas gubernamentales de exclusión y racismo deliberado. El autor proporciona un análisis pormenorizado de las dos novelas, que arranca con *Jamás, nadie* (2017) de Beatriz Rivas y que abre un espacio a la representación de la experiencia ficticia de un inmigrante cantonés que sobrevive a la matanza de centenares de personas en Torreón en 1911 y que “acabará por reimaginar un refugio mental ajeno a la violencia y a la venganza que tanto había marcado su vida desde entonces” (95). La novela de Rivas intenta dar con una contranarrativa a la del Estado, que no se hace responsable de la creación del clima de odio en contra de la minoría asiática. Al no poder considerarse los personajes como propiamente migrantes por su parcial integración en el país, López Calvo usa el concepto de refugiado interno, un subalterno, ya que “no tiene voz, pues ha sido borrado, junto a su grupo social, de la historia reciente de la nación mexicana” (97). El investigador da cuenta de las formas en las que el personaje principal, Juan She, intenta borrar su identidad china, en cuyo proceso López Calvo identifica cuatro personajes —un médico y las tres novias que tiene a lo largo de la novela— que le proporcionan ayuda y, de esta forma, “desafían el statu quo injusto del momento

y se identifican con la condición humana del protagonista más allá de las razas y las nacionalidades" (100). La segunda parte del artículo se dedica a la novela *Mudas las garzas* (2012) de Selfa A. Chew, que "por medio de testimonios orales, poemas, fotografías, entrevistas, declaraciones policiales, informes militares, registros oficiales, documentos legales, memorandos y memorias" (102) trata el desplazamiento e internamiento en campos de detención de muchos miembros de la comunidad japonesa en México después de 1941. La estructura se caracteriza por la fragmentación y la polifonía, que buscan activar el esfuerzo interpretativo del lector. De esta forma, como justamente observa López Calvo, "más que contarnos una historia, Chew la evoca para que los lectores activos vayan atando cabos en su cabeza" (102-103). En el clima de dolor y sufrimiento que implica el rescate de estos episodios, la hospitalidad horizontal se confirma como un espacio de redención para la humanidad que, a pesar de todo, aún queda en el mundo: la ayuda inesperada por parte de un médico mexicano, de unos indígenas tarahumaras, de unos campesinos e incluso de unos soldados, demuestra la capacidad de la gente común de poder oponerse a las políticas de su gobierno.

Al centro de la sección se encuentran dos artículos dedicados al teatro. El primero, "¿Real o verdadero? El teatro documental de las Lagartijas Tiradas al Sol" (111-130) de Paulina Sabugal Paz, relata un proyecto escénico de la compañía teatral mexicana Lagartijas Tiradas al Sol que se enfoca en considerar a la democracia como una experiencia múltiple. El objetivo es, entonces, pasar de la explicación del concepto a la implicación con su práctica (112). La investigadora analiza *Tijuana*, una de las treinta y dos obras que forman el proyecto, por la que el actor Lázaro Gabino Rodríguez vive por seis meses en la ciudad homónima y trabaja en una fábrica bajo la falsa identidad de "Santiago Ramírez". El drama explora, además, las consecuencias éticas de estar trabajando con personas que ignoran su participación en un experimento. Su planteamiento es enriquecido también por dos ensayos, "Cabezas de turco" del periodista alemán Gunther Wallraff y "Salario mínimo" del escritor colombiano Andrés Felipe Solano (113-114). Mientras el primero constituye una reflexión acerca de la explotación laboral, el segundo relata una experiencia similar a la de Gabino Rodríguez, ya que su autor se aleja de su entorno para convertirse en un trabajador que vive con el salario mínimo de ese momento. Tanto la obra como los textos llevan a una necesaria reflexión sobre el concepto de lo real, analizado por Sabugal Paz mediante ensayos de Habermas, Foucault, Deleuze y otros intelectuales que exploran la relación entre la falsificación, la ficción y la construcción de la verdad (118-121). Transversalmente se inserta el documento, ya que, según la investigadora, "permite que convivan lo verdadero y lo falso como una realidad alterna" (118): en este sentido, el teatro documental se basa en "mentir bien la verdad" (119), esa verdad que surge de un contexto colectivo y se vuelve a elaborar

en el escenario, con el objetivo de reflexionar acerca de la historia de México desde diferentes perspectivas. En otras palabras, el proyecto de LTS no proporciona respuestas, más bien se propone “crear un espacio de investigación y diálogo” (130) mediante la práctica teatral.

El segundo ensayo sobre la dramaturgia es “Teatro documental Latinx” (131-148) de Debra Castillo. Si bien el teatro documental Latinx en los Estados Unidos prospera en el siglo XXI, para trazar sus rasgos es necesario volver al siglo XX: de hecho, la obra de la que desprenden las consideraciones teóricas de Castillo es *Zoot Suit* (1992) de Luis Valdez. Son tres las características principales que la incluyen en el teatro documental: su referencia directa a documentos oficiales; su preocupación por la verdad al narrar la vida de personas marginadas por la sociedad; el amplio llamado social hacia la participación en el proceso cívico común (134). La investigadora profundiza en una experiencia, el “Living Newspaper” del Proyecto de Teatro Federal, que surge a principios de los años treinta y se vuelve un antecedente de ese afán por la verdad de los hechos que caracteriza el teatro documental, ya que “más de sesenta y cinco personas [fueron] 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” (135). Otros escenarios que consolidan esta práctica son el Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal en los años setenta, que proporciona una metodología enfocada en la lectura de noticias de periódico, y el proyecto, casi paralelo, de John O’Neal que se desarrolla “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” (136). Castillo prosigue con el análisis de obras — *Shelter* (2016) de Marissa Chibas, *Caged* (2020) de Jimmy Noriega, *Letters from Cuba* (2000) de María Irene Fornés, *Invasive Species* (2023) de Maia Novi, *14* (2003) de José Casas, los círculos de historias del NAKA Dance Theater— para examinar cómo se utiliza la documentalidad en cada una. Las conclusiones de Castillo subrayan la necesidad de cuestionar la narrativa institucional, ya que a menudo marginaliza a los sujetos migrantes. De hecho, la implementación de la polifonía en las obras subraya la importancia de abrir espacios a las voces para su expresión a un tiempo que plantea una autoría múltiple y plural (146).

El artículo de Carlos Vázquez Cruz, “La poesía como documento en Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón” (149-168), propone una lectura visual y documental de la poesía caribeña contemporánea con el objetivo de analizar cómo los poemarios —a saber, *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— afirman la capacidad de un poema para documentar la denuncia social. A las

consideraciones teóricas de Mark Nash, que plantea que el efecto de referencialidad se logra mediante la ficción, Vázquez Cruz agrega la reflexión de José Gorositz sobre la poesía como arte visual, que ha de ser leído según sus interrupciones y su estructura (153). La primera obra examinada es la de Denisse Español: al considerar el impacto de las expectativas sociales en el mundo íntimo de las mujeres, el poemario “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” (158). Si Español se dirige a la colectividad, el poemario de Mayra Santos-Febres explora la huella de la violencia en su familia mediante “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” (159). A través del punto de vista externo de la voz lírica, el yo poético se puede concebir, según Vázquez Cruz, como un “corpus escritural” (159) que busca en la memoria de su sangre formas para dar un nombre a la violencia intrafamiliar. El último poemario analizado es el de Nancy Morejón, que se configura como una reacción al homicidio de George Floyd por parte de un policía, un evento que es fijado poéticamente por la autora. Los textos se abren a una dimensión espacial y temporal más amplia, la del racismo sistémico, gracias a la intertextualidad con escritos de Bob Dylan, Shakespeare y Federico García Lorca, entre otros (163). Vázquez Cruz subraya tanto los recursos formales —“la enumeración paradójica, la antonimia, las alegorías y el paralelismo” (164)— como la necesaria politicidad del texto (166). En las conclusiones, el investigador vuelve a subrayar la resistencia que el poema tiene hacia el documento; sin embargo, esto no significa que la escritura creativa no pueda ser un lugar de reelaboración y discusión de instancias sociales y políticas mediante la huella documental.

El interludio es proporcionado por la periodista y poeta venezolana Jacqueline Goldberg, que en “Reescribir y poetizar el archivo” (169-176) da forma a una reflexión personal acerca del archivo y de la poesía, en tanto “vasija receptora de documentos” (170). Relata tres procesos de creación: el primero surge de una noticia de crónica que empuja en Goldberg la necesidad, “sin saber cómo, [de] enunciar juntos belleza y espanto” (170) y que desemboca en *Autopsia* (2005), su primer poemario documental. El mismo año empieza la transcripción de entrevistas a sobrevivientes de la Shoá y recuerda que: “Mientras escribía, me percaté de frases que retumbaban en mí como solo lo hace la poesía” (171). El proceso termina años después con un trabajo similar, por el que Goldberg se va apuntando frases de sobrevivientes del exterminio nazi; de la unión de las dos experiencias nace *Nosotros, los salvados* (2015). Goldberg relata el surgimiento del conflicto ético, por trabajar testimonios ajenos de los que siente estar apropiándose: su encuentro con los escritos de Cristina Rivera Garza acerca de la



“estética desapropiativa” le permite esa “alteración de la voz, la voz del otro y también la del escritor” (173). Una vez más se subraya la importancia de la maniobra que el autor cumple: un documento quedaría como tal si no fuera triturado, mezclado y descompuesto, como afirma Golberg, con el objetivo de alcanzar ese “uso del noble andamiaje del lenguaje y de la urdimbre del único discurso que anhelo: la poesía” (175).

El texto que sigue analiza justamente la escritura de la poeta: escrito por Flavio Fiorani, se titula “En los umbrales del daño: la «poesía documental» de Jacqueline Goldberg” (177-196) y se centra en *Nosotros, los salvados* (2015). El investigador pone el acento en la intervención de Goldberg en las entrevistas, ya que “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 audiovisual, instituye otra literariedad del testimonio” (179). Este proceso tiene como consecuencias un texto híbrido, compuesto por voces múltiples y que impide la cristalización de la memoria a través de su intervención dinámica. Sobre todo, el trabajo de Goldberg interpela las voces de los sobrevivientes mucho más de lo que podría hacer una simple entrevista: trabaja los gestos, los silencios, las pausas, para mapear y traducir lo que no se puede expresar con palabras (179). Fiorani reflexiona justamente acerca del acto de escritura, que en la poesía documental se vuelve un desafío ético y poético: trabajar con las palabras de los testigos significa necesariamente pensar en el problema de la ventriloquía, que se exorciza a través del trabajo de deformación, apropiación y amplificación sobre la voz poética. De hecho, escribe Fiorani: “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 renunciación en tanto dinámica de sentido, traducción en tanto manipulación y transformación simbólica” (184). El texto se vuelve, en la lectura del investigador, un tejido, que intenta “hacer de la palabra de un cuerpo textual” (186): un proceso de costura donde literatura y periodismo colaboran para restituir la voz del testigo. El investigador dedica algunas reflexiones a la “autoría heterodoxa” (186) de estos textos, ya que la autora es externa al testimonio, pero parte fundamental de esa escritura geológica que restituye una poesía documental. La última parte del texto de Fiorani proporciona un enfoque espacial que subraya la organización tipográfica del texto, caracterizada por la fragmentariedad, en un intento para reproducir una experiencia indecible. Sin embargo, se genera también un nuevo lugar para los testigos: retomando la división entre “hundidos” y “salvados”, el poemario de Goldberg “configura el umbral donde los testigos no son ni los hundido ni los salvados, sino el resto entre ellos” (190) y hace lo que solo la literatura puede: salvar la voz, encarnándola en el texto.

En “Destaponar la selva del Darién: imaginarios literarios de una región-proyecto” (197-220), Simone Ferrari examina tres representaciones simbólicas de la selva que se ubica en la frontera entre Panamá y Colombia. La primera se origina en los relatos imperiales y es nutrida por «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” (198). En segundo lugar, el territorio darienita es también una frontera multidimensional, por su morfología geográfica y política, caracterizada por tensiones y conflictos desde la colonización hasta la contemporaneidad. El tercer matiz simbólico se caracteriza por las “mitografías fundantes de una idealización del territorio en los términos de una región-proyecto” (199), que identifican la selva del Darién como un “territorio de la diferencia” en el que realizar megaproyectos de diferente naturaleza. La división de la argumentación en dos secciones facilita el análisis de las narrativas que intentan destaponar esas representaciones para “rescatar un contra-archivo” (203). La primera toma en consideración las novelas *Santa María del Diablo* (2014) de Gustavo Arango e *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez, que discuten, respectivamente, con la fundación de la ciudad de Santa María del Darién y la fallida construcción de un canal transoceánico por parte de los franceses a finales del siglo XX. Ambos textos cuestionan la perspectiva histórica: el primero mediante el desvelamiento de las fabulaciones de los cronistas y el segundo sirviéndose de la metaficción historiográfica (206). En la segunda sección, los textos *Clandestinos* (1957) de César Candanedo y *El Tapón del Darién. Diario de una travesía* (1996) de Alfredo Molano y Constanza Ramírez acercan el análisis a una perspectiva contemporánea que, inevitablemente, se enfoca en los megaproyectos —la deforestación y la creación de la vía panamericana— y sus consecuencias en las comunidades locales. Sin embargo, los textos no son planteados por Ferrari solamente como denuncias, sino como “agentes posibilitadores de epistemes alternativas para pensar la selva más allá de los megaproyectos que la imaginan y la definen en la contemporaneidad” (209). Ferrari concluye este pormenorizado y equilibrado análisis subrayando el cuestionamiento del documento, una operación que atraviesa todas las novelas examinadas y que ofrece nuevos horizontes simbólicos desde los cuales volver a pensar el territorio.

Desde la selva del Darién, el artículo de Carlos Villacorta, “Archivo, documento y memoria: la poesía documental en el Perú del siglo XXI” (221-240), lleva el enfoque a la región andina, donde explora la escena poética contemporánea que dialoga con el documento. En particular, los tres trabajos analizados —*Sisma. Poema Documental* (2022) de Paul Guillén, *Constitución Política del Perú* (2021) de Santiago Vera y *Persona* (2023) de José Carlos Agüero— constituyen “intervenciones a diversos archivos con un tema que los unifica” (224),

siendo éste la crisis que ha atravesado la región en las últimas décadas. En el poema de Guillén, que surge del sismo del agosto de 2002, Villacorta identifica los diferentes tipos de archivos usados —“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)” (226), además de “la historia de la colonización de los territorios peruanos durante la conquista española” (227)— que dan origen a una red que no solamente intenta sacudir la memoria histórica, sino también el canon poético peruano (228). La Constitución Política del Perú de 1993 es el intertexto de la obra de Santiago Vera, sin embargo, como justamente plantea Villacorta, este se aparta de la poesía documental en strictu sensu puesto que “su enfoque principal es la materialidad del lenguaje, es decir la materialidad del significante” (230). No obstante, al usar las palabras y la estructura del documento, el autor opera un agotamiento del hipotexto y la creación de un nuevo hipertexto (233). El último poemario estudiado por Villacorta es *Persona* de José Carlos Agüero. Hijo de senderistas ejecutados extrajudicialmente por el Estado, el autor da forma a un texto que bien puede insertarse en las “poéticas documentarias” a partir de un “yo violentado que busca decirse o construirse a partir de los restos del conflicto armado” (234). Los textos incluyen fotografías, documentos y recortes de periódicos que atestiguan la permanencia de los traumas en las siguientes generaciones. Sin embargo, su inserción en el cuerpo textual no es pasiva, más bien, “cuestiona no solo los recuerdos mismos, sino el proceso y también el registro” (237). La manera en la que los tres textos interpelan los documentos oficiales, concluye Villacorta, se vuelve un elemento transversal que cada poeta maneja diferentemente, lo cual señala la potencialidad de la poesía documental en el país.

Se prosigue el camino en la zona andina con el texto “Gabriela Wiener y Rocío Quillahuaman: racismo sistémico y orgullo ‘marrón’ en España” (241-260) de Oswaldo Estrada, quien toma como eje central de su trabajo la respuesta de estas dos autoras a la colonialidad. La introducción subraya la imposibilidad de ignorar la cantidad de migrantes que, en las últimas décadas, se han desplazado de América Latina hacia España, como asimismo no pasa inobservado el racismo con el que todavía son acogidos y que sigue respondiendo a las lógicas de la colonialidad (242-244). Tanto Wiener como Quillahuaman se enfrentan en sus obras —respectivamente, *Huaco retrato* (2021) y *Marrón* (2022)— al racismo sistémico que han sufrido en su propia piel. Tras dar cuenta de su identidad mestiza, Wiener retrata episodios que subrayan su otredad respecto a la hegemonía de la blanquitud y que, como afirma Estrada, “expone[n] de nueva

cuenta una herida que no cierra, ocasionada por habitar esa piel morena, marrón [...]” (247): el personaje encara su estereotipificación cuando la abuela de su pareja piensa que es trabajadora de limpieza, o cuando le dicen que tiene “cara de peruana”. Una operación similar es la de Quillahuaman, que ahonda en su vida en Barcelona desde los once años, adonde su familia se muda para escapar de un entorno marginalizado y desfavorecido para abrazar una nueva identidad en España. A este propósito, escribe Estrada: “El 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” (249-250). La novela dibuja un arco narrativo en el que la protagonista reconoce el racismo interiorizado, su violencia interna y se libera de ello a través de la práctica escritural (253). En el último apartado de su artículo, el investigador hace adherir las dos escrituras que, a pesar de sus diferencias, apuntan hacia la misma dirección: el racismo en España hacia los migrantes latinoamericanos y las formas personales que han usado para librarse de él; como bien remarca Estrada: “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” (258).

La figura del escritor está al centro del artículo de Ana Gallego Cuiñas, titulado “Docufiguras de escritor o el auge de los documentales literarios: los 327 cuadernos de Ricardo Piglia” (261-274). Es evidente cómo la cultura literaria no se configura solamente desde los textos, sino que también el escritor se ha vuelto un “objeto de culto y de consumo” (262). Gallego Cuiñas subraya, en paralelo, el nacimiento de un género documental nuevo, los “documentales de escritores”; la mayoría comparten “el carácter político y su relación con la figura de autor” (263), y es este el caso del documental 327 cuadernos de Andrés Di Tella, cuyo protagonista es Ricardo Piglia. En el primer apartado, la autora se centra en las figuraciones de escritor en tanto producto que es parte de un sistema editorial y económico, donde se vuelven importantes no solamente sus textos, sino también sus representaciones audiovisuales y digitales; de esta forma, “El valor literario y social se desplaza entonces de la obra al escritor, a su imagen-texto” (266). Gallego Cuiñas propone entonces una “epistemología de la figura de escritor” (266) que se articula en “la postura”, “la pose” y “el mito”. Las tres perspectivas proceden de las teorizaciones de Jérôme Meizoz, Sylvia Molloy y Roland Barthes, quienes toman en consideración, respectivamente: el dinamismo de un autor dentro del campo y del mercado literario; la forma en la que hace circular su imagen en el ámbito público; la conversión de un autor en un símbolo dentro de la sociedad, con funciones específicas ligadas a su obra y a su legitimación (266). Existen, agrega Gallego Cuiñas, dos modalidades del documental de escritor, que se

diferencian según su participación indirecta o directa. En este último caso, “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»” (267). Es más, el documental se vuelve el lugar privilegiado para la autoteoría figural del autor, un espacio en el que este se apropia de distintos géneros para darse forma (267). Es esta la operación que Ricardo Piglia, con extrema conciencia, lleva a cabo en 327 cuadernos. En particular, Gallego Cuiñas se centra en las tomas del autor hojeando su diario en silencio; se enseñarán sus páginas, desde las que se ramifica la intertextualidad con Raymond Chandler, Ítalo Calvino, Macedonio Fernández, entre otros (269). Es más, el silencio desborda desde la escritura pigliana a una práctica autorial; lo mismo ocurre en la toma de sus manos, que recuerdan el incipit de Los adioses de Onetti: “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” (270). De esta manera, el autor que ha pasado la vida a trabajar con las palabras termina siendo creado por ellas y, además, “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” (271). En definitiva, el análisis de Gallego Cuiñas señala la expansión de esta docufigura pigliana hacia los medios de comunicación masiva, confirmando su canonización literaria de una forma abiertamente vanguardista.

En su artículo “Hacia una estética autónoma de la documentación” (275-288), Ignacio Sánchez Prado reflexiona acerca de “las responsabilidades y resistencias del arte frente a realidades necropolíticas” (276) y se pregunta acerca de la autonomía del hecho artístico dentro de una sociedad, sobre todo cuando éste se compromete con la visibilización de las tensiones sociales. Con todo, posicionarse fuera de un sistema para criticarlo y cambiarlo implica un contacto en el mismo que, a largo plazo, termina con la integración de lo antihegemónico en la institución. Por otro lado, resulta claro que es desde esas mismas instancias de disidencia que se han generado nuevas miradas críticas hacia los procesos de institucionalización (279-280). Después de sentar estas bases, que manifiestan la complejidad de la relación entre denuncia social, reparación y arte, Sánchez Prado guía su argumentación a partir de cuatro textos —*Los muertos indóciles* (2013) de Cristina Rivera Garza, *History and Modern Media* (2021) de John Mraz, *Amores tóxicos, futuros imposibles* (2022) de Irmgard Emmelhainz y *Los cárteles no existen* (2018) de Oswaldo Zavala— que proporcionan, respectivamente, reflexiones acerca de la desapropiación, de la intervención estética en el documento para que sea visible la violencia que atestigua (280-282). En este sentido, se necesitan “textualidades y archivos que contradicen el sentido común del presente y las imágenes y escrituras que lo han mediado y que incluyen la crítica de sí mismos

en su formulación: una crítica autónoma de una estética autónoma” (282-283). Es en la reflexión sociológica de Bourdieu que Sánchez Prado encuentra la forma de aterrizar la idea de la autonomía (284-285) que, si bien se define como una forma alternativa a la creación de conocimiento por parte de la hegemonía, “no es absoluta, sino relativa, es decir, puede emerger en conexión directa con la estructura de poder y nunca existe del todo dissociada de él” (285). De ahí la importancia del “gesto autorreflexivo” (285) que proporcione una verdadera crítica autónoma y que siempre pasa por preguntarse acerca de la conexión entre las obras de arte y la memoria de los hechos documentados. El arte se caracteriza entonces por la producción de un plus que es la interpretación de un hecho y, a su vez, la interpretabilidad de los sentidos de la misma obra; se crea así “una resistencia a la comodificación y a la representación acrítica de lo representado” (286). En este sentido, *El invencible verano de Liliana* induce a un tiempo a la interpretación de los documentos de archivo y del objeto literario mismo, es decir, “de su estética como mecanismo y como estrategia de mediación de los documentos dentro de la praxis de desapropiación teorizada en su obra” (286).

En “El documental *Águilas: historia de una génesis*” (289-302), Maite Zubiaurre reflexiona acerca de su experiencia como directora, junto con Kristy Guevara-Flanagan de *Águilas*, un documental que relata las operaciones de rescate de los cuerpos de migrantes sin papeles en el desierto de Arizona. La contribución de Zubiaurre se divide en tres partes. En la primera explica la forma en la que empezó el proyecto, es decir, con una reflexión acerca de los objetos dejados atrás en los procesos migratorios, ya que “adquieren esos desechos en el contexto del documental poderosa fuerza simbólica” (291). La investigación progresa mediante el contacto con el Pima County Office of the Medical Examiner (PCOME), que trabaja para rescatar e identificar los cuerpos encontrados en el desierto, y con *Águilas del Desierto*, una asociación que contribuye a la búsqueda y a la creación de un “archivo de afectos” (293-294). La segunda parte de la contribución considera cómo documentar el sufrimiento y el dolor ajeno sin caer en el sensacionalismo (296-297). Esto incluye la toma de decisiones estilísticas puntuales —sin música de fondo, dar la palabra a los familiares de las víctimas— que lo convierten en “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” (300). La última parte menciona el trabajo de las directoras como profesoras y académicas, que ha influido en la forma de grabar el documental, que se dirige a las generaciones jóvenes; en síntesis, “*Águilas* busca dar visibilidad a una realidad que permanece silenciada y quiere sobre todo combatir el proceso normalizador, tan perverso como persistente” (296).

Jorge Volpi se encarga de escribir el epílogo del texto. En “Sin ficción: veinte notas sobre escritura documental” (303-306), el escritor proporciona veinte puntos que caracterizan los textos documentales. Los primeros constituyen una meditación acerca de sus propias obras literarias, que definía, de manera intercambiable, como “sin ficción” o “documentales”. En otras notas, Volpi borda los nudos centrales de la reflexión entre documento y literatura: la relación entre la Verdad, la Historia y la ficción, donde se cuelan sus consideraciones puntuales acerca de la naturaleza de lo que llama “novela sin ficción”. Si bien, a primera vista, esta se distingue de la fabulación por proceder de un archivo y de materialidades tangibles, es decir, de “un caudal de documentos e informaciones” (305), al fin y al cabo, “su escritura en nada se diferencia de la que se lleva a cabo en una ficción” (305). Volpi subraya la importancia de reconocer la polifonía del archivo y de poner a dialogar sus voces; como en el caso de *Una novela criminal*, moldeada a través de “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” (395) dentro de los que el autor intentó captar los murmullos, incluso, a veces, teniendo que desenterrarlos. Es más, considera que parte de su investigación ha sido destapar verdades y contradecir mentiras (306). La nota número veinte, que cierra el libro, constituye una apelación a la colaboración con el lector: una vez proporcionadas las piezas por el autor, el ejercicio de interpretación y resignificación se vuelve una responsabilidad del lector.

Para concluir, las contribuciones que componen *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina* lo convierten en un texto imprescindible, que enriquece un debate crítico que no deja de ser vigente y sugerente, ya que interpela asuntos clave en la discusión acerca de la literatura y su relación con el documento, una materia viva y dinámica. No es una casualidad, entonces, que muchas de las contribuciones señalen que detrás de las palabras se encuentran cuerpos, presentes o pasados, pero que de todas formas se rescatan mediante la palabra. Una operación que no excluye a la persona que está detrás de la página: varios textos remarcan la importancia del lugar de la enunciación autorial, tanto por sus prácticas éticas como artísticas, que se expresan necesariamente a través de textos híbridos y complejos.

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.