



Orbis Tertius, vol. XXXI, núm. 43, e357, mayo - octubre 2026. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

La presencia del archivo en prácticas literarias latinoamericanas contemporáneas

The presence of the archive in contemporary Latin American literary practices

 Katerina Blasques Kaspar
 Universidade de São Paulo, Brasil
 kate.kaspar@gmail.com

Recepción: 17 junio 2025
 Aprobación: 15 diciembre 2025
 Publicación: 01 mayo 2026

Cita sugerida: Blasques Kaspar, K. (2026). La presencia del archivo en prácticas literarias latinoamericanas contemporáneas. *Orbis Tertius*, 31(43), e357. <https://doi.org/10.24215/18517811e357>

Resumen: Tras las recurrentes apariciones de obras literarias en el campo literario contemporáneo latinoamericano en que se observa la presencia de archivo, ya sea como parte integrante o como estructura de la obra, analizamos en este artículo las obras *La Compañía* del año 2018, de Verónica Gerber Bicecci; *Autobiografía del algodón* de 2020, de Cristina Rivera Garza; y *Desierto Sonoro* de 2019, de Valeria Luiselli. Mediante la asociación de estas obras literarias con otros trabajos de las mismas escritoras y con discusiones críticas, buscamos observar las operaciones e intenciones que conllevan sus gestos escriturales. Además de la revisión crítica específica de cada obra literaria, retomamos las discusiones sobre archivo de Hal Foster, de Arlette Farge, de Diana Taylor y los conceptos de “desapropiación” y de “escrituras geológicas” acuñados por Cristina Rivera Garza. La presente discusión crítica indica que estas obras logran inscribir discursos relevantes sobre eventos históricos en el territorio mexicano, entre los años 1940 y 1970, y el presente, cuando falla el discurso oficial de la Historia. Este logro es en gran medida posible gracias al manejo de archivos que se realiza en cada una de estas obras.

Palabras clave: Archivo, Literatura contemporánea, *Desierto Sonoro*, *Autobiografía del algodón*, *La Compañía*.

Abstract: Following the recurring emergence of literary works in the contemporary Latin American literary field in which the presence of the archive is observed –either as an integral part or as the very structure of the work– this article analyses *La Compañía* (2018) by Verónica Gerber Bicecci; *Autobiografía del algodón* (2020) by Cristina Rivera Garza; and *Lost Children Archive* (2019), by Valeria Luiselli (in its Spanish version). Through the association of these literary works with other writings by the same authors and with critical debates, we examine the operations and intentions embedded in their writing gestures. In addition to the specific critical analysis of each literary work, we engage with archival theories proposed by Hal Foster, Arlette Farge, and Diana Taylor, as well as with the concepts of “disappropriation” (*desapropiación*) and “geological writing” (*escritura geológica*) coined by Cristina



Rivera Garza. This critical discussion suggests that these works successfully inscribe relevant discourses about historical events in Mexican territory –from the 1940s through the 1970s, and the present–, particularly when the official discourse of History falls short. This achievement is largely made possible through the way each of these works handles archival materials.

Keywords: Archive, Contemporary literature, *Lost Children Archive*, *Autobiografía del algodón*, *La Compañía*.

Punto de partida

En un poema intitulado “la geología del lugar”, Cristina Rivera Garza escribe:

Antes de la destrucción y del púrpura polvo mortecino
antes de que empezara esa lenta recolección de
cascajos heridos
antes de que los edificios de San Antonio Abad
se convirtieran en pasteles de lejanos designios rococó
antes de que nos diéramos cuenta de que en algún
lugar de la Roma yacía el trovador de Tampico
sólo hubo ruido.
Ese ruido.
Un hosco tremor
una tubércula queja que venía de lejos y de dentro
el estertor de un bostezo largo y hundido
machete terso
voz sin voz
el sonido persiguiéndose de la garganta
de sí mismo.
Entonces nació el antes y el después.
Desgracia inaugural con sortija de muerto anular.
(...)
(Rivera Garza, 2022, pp. 110-111)

Parte de un libro comenzado en 1997 y concluido en 2003, tal como comenta la autora en la nota final (Rivera Garza, 2022, p. 139), estos versos, desde la lectura de alguien que no tiene los referenciales de un nativo mexicano de este tiempo, suenan como un inventario de elementos raros. Se nota que hay una narrativa, basada en aspectos aparentemente importantes para el imaginario cultural e histórico de aquel país. Se comprende que hubo una catástrofe, que se supone, por la época en que se escribe el poema, que podría ser el terrible Sismo de 1985 en México, que hasta hoy fue uno de los más destructivos de la historia mexicana contemporánea. ¿Pero qué son los cascajos heridos? ¿Y los edificios de San Antonio Abad? ¿Y el trovador de Tampico?

La atracción especial sobre este pasaje del poema se produce, evidentemente, por su léxico: geología, destrucción, polvo, recolección, cascajos, yacía, ruido, voz, sonido, antes y después. Este conjunto de palabras se relaciona bastante con lo que se observa en algunos usos del archivo que se hacen en las prácticas crítica y literaria latinoamericanas contemporáneas. Además, los versos se presentan como una especie de curiosa fotografía, tan real como mirar el retrato de personas y de lugares que uno no conoce: les falta algo, que escapa a la nitidez que encuadra sus elementos. Ese material es índice de una narrativa que se desconoce. Hay que buscar su historia en otro lugar.

Afortunadamente, por fuentes que huyen a la materialidad de las citas formales, fue en una conversación con un gran amigo mexicano, el periodista Heriberto Paredes, que llegó la explicación: los “cascajos heridos” son el modo en que se llama en Méxicoa los destrozos después del sismo de 1985; “los edificios de San Antonio Abad”, barrio de Ciudad de México, escondían en sus paredes el trabajo esclavo de costureras que fue descubierto con el destructivo temblor;¹ y “el trovador de Tampico” era un conocido y joven cantante mexicano de rock, Rodrigo González, o “Rockdrigo”, originario de Tampico (Tamaulipas), que vivía en la Ciudad de México cuando fue víctima del terremoto de 1985, junto a su compañera Françoise Bardinet.²

Con la ambientación que promueve el poema de Rivera Garza, volvemos nuestra mirada al territorio mexicano, conmovido por la fuerza destructiva geológica, con sismos y volcanes, por una arqueología que logra revelar la violencia de su historia colonial, con iglesias construidas sobre templos, y por tantos otros modos de explotación, como la minería, el monocultivo, la desaparición de personas, el narcotráfico, las travesías de multitudes de personas por la frontera entre México y EE.UU.

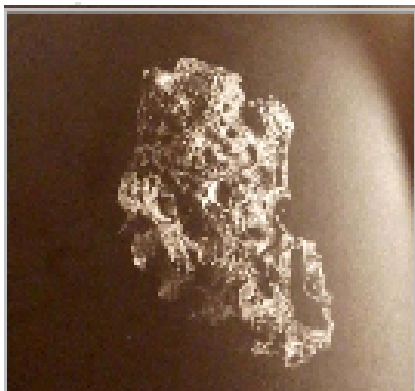
Para este artículo, nuestra ruta reúne San Felipe de Nuevo Mercurio (Zacatecas), Anáhuac (Nuevo León) y Echo Canyon (Arizona): un trayecto entre México y su frontera con los EE.UU. En esta especie de cartografía crítica que se arma poco a poco aquí, somos conscientes de que “[u]n mapa es una silueta, un contorno que agrupa elementos dispares, cualesquiera que sean. Cartografiar es incluir tanto como excluir” (Luiselli, 2021, p. 316). Si reemplazamos las palabras “mapa” y “cartografiar” por “escritura” y “escribir”, o por “fotografía” y “fotografiar”, o incluso por “archivo” y “archivar”, llegamos siempre a los mismos presupuestos: la asociación de elementos diversos y la imposición de la elección, del recorte.

Una madre, dos hijos, una *máquina* con su pequeño, la minería, el progreso, la contaminación, las extinciones, y murciélagos. Otra madre, su amiga, su marido, su hijo, sus abuelos maternos y paternos, un escritor canónico y comunista, todo el pueblo de una ciudad hoy fantasma, el progreso, el monocultivo, una inundación, las plagas, el narcotráfico. Otra madre más, su hija, su marido, su hijo-hijastro, muchas cajas, un coche, sonidos, ecos, apaches, niños perdidos, extinciones, desaparecimientos. En estos tres conjuntos se incluyen fotografías, referencias teóricas y literarias, informes científicos, informes legales, documentos estatales, testimonios, mapas, planos, dossiers y cajas, cartas y telegramas, dudas, preguntas, huellas, vacíos, espectros, silenciamientos, borramientos, suposiciones.

Estas obras inventariadas, a saber, *La Compañía* (2018), de Verónica Gerber Bicecci; *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza; y *Desierto Sonoro* (2019), de Valeria Luiselli, encuentran en la práctica del archivo y en la escritura literaria el modo de narrar historias para las cuales faltan registros suficientes y, muchas veces, palabras adecuadas.

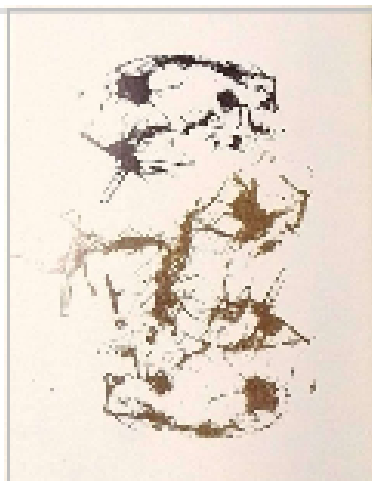
Si focalizamos uno de los materiales presentes en las tres obras, la fotografía, notamos cómo nos ayuda a reflexionar desde un punto de vista importante para pensar la problemática alrededor del archivo que discutimos aquí. Es bastante común que la fotografía esté asociada a la discusión teórica sobre la representación. En un primer momento de su aparición, se la veía como un posible fin del arte, en la medida en que su aparato técnico y su supuesta capacidad de capturar el real absoluto la alejarían de la labor del arte, cuando la creación se define sobre todo por la capacidad del artista de elegir (Brizuela, 2014, p. 36). Luego, en los debates más recientes, sin embargo, se reconoce por supuesto la fotografía como arte, especialmente por las actividades de encuadre y de elección, e incluso por el manejo de la cámara (p. 43). Más allá de la clásica formulación barthesiana del “esto ha sido” –ya sea por prueba de acontecimiento, ya sea por testificación de desaparición inminente–, la fotografía va a ser también un modo de narrar, como en la propia discusión de Barthes se va a identificar, es decir, la invención de un tercer sentido, de una narrativa, más allá de lo que se ve en el encuadre y en las imágenes (p. 81). En el caso de las obras que aquí discutimos, la fotografía participa de un archivo al mismo tiempo en que es archivo en sí misma (Figura 1, Figura 2 y Figura 3).

Figura 1
Reproducción de
pasaje de *Parte A*



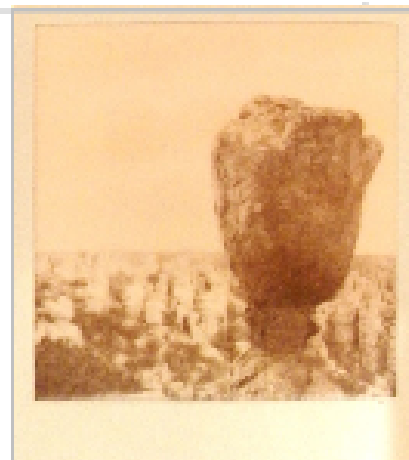
Fuente: Bicecci, 2021, p. 64

Figura 2
Reproducción de Capullos de
algodón. Risografía RISO
ME 9450U, tinta negra y dorada



Fuente: Rivera Garza, 2022, p. 160.

Figura 3
Reproducción de polaroid



Fuente: Luselli, 2021, p. 464.

En el caso de las tres obras nos interesa la perspectiva de una escritura que se hace por yuxtaposición de elementos diversos y que se acepta más como recorte incompleto de eventos históricos que como narrativa totalizante. Habitando en los huecos dejados por la historia oficial, Gerber Bicecci, Rivera Garza y Luiselli logran inscribir en el campo artístico y literario historias que se quedaron y siguen quedándose marginalizadas por los discursos hegemónicos de la narrativa historiográfica mexicana y estadounidense. Las autoras, cada una a su manera, arman su narrativa, la de Gerber Bicecci, alrededor de la explotación de mercurio que tuvo lugar en la región de San Felipe Nuevo Mercurio, de 1940 a la mitad de los años 1970; la de Rivera Garza, tras la expansión de la explotación algodonera en el norte de México en el gobierno cardenista; y la de Luiselli, sobre aspectos teóricos de la composición de un archivo sonoro y de la documentación, cuyo tema central son los niños que intentan atravesar la frontera entre México y los EE.UU., sobre todo tras las crisis de 2018 y 2019 de niños aislados de sus padres, detenidos o más bien muertos en la travesía.

Historias desde el mercurio, el algodón, y los canyons, como en las fotografías que aparecen en cada uno de los libros y que pedimos prestados para este texto, más arriba, que les permiten contar historias de algunos, que son también las historias de muchos y de todo un territorio. Las tres, tras la potencia del archivo –en las múltiples capas semánticas y pragmáticas que este término suele transmitir y a las que en parte vamos a recurrir aquí–, manifiestan en sus escrituras algo que parece ser más ampliamente un modo contemporáneo de hacer arte.

Archivar y escribir

En un importante artículo de 2004, “El impulso de archivo”, el crítico Hal Foster hace referencia a discusiones clásicas sobre el archivo, como las de Jacques Derrida (*Mal de archivo*) y Michel Foucault (*La arqueología del saber*), y construye un análisis de tres artistas (Thomas Hirschhorn, Sam Durant y Tacita Dean). Según su discusión, estos artistas articulan y elaboran archivos en sus obras, de distintas maneras y con diferentes propósitos (Foster, 2016, pp. 104-105). Lo que identifica Foster es justamente una tendencia en la contemporaneidad de la presencia, del uso y de la elaboración de archivos en el arte. Sostiene que el artista realiza los roles del archivista y del investigador –a la vez, o más bien de uno por vez–, y que su obra es la elaboración misma del archivo, o que en ella el artista lo involucra (p. 105). En ese sentido, le interesará pensar que la obra es tanto preproducción como posproducción de sí misma, o sea, que la obra conlleva y comparte con sus interlocutores-espectadores su propio proceso de constitución. O más bien son equivalentes, son lo mismo.

Hay dos puntos muy importantes para nuestra reflexión que aparecen en su análisis. El primero se relaciona con la participación, más o menos intensamente activa, del espectador en la obra (p. 108). Reflexionando sobre instalaciones hechas por Thomas Hirschhorn, que incluyen altares, monumentos, quioscos, hechas en el espacio público (p. 106), Foster observa cómo este tipo de arte de archivo invita a los pasantes a ser interlocutores, lo que nos hace pensar de qué manera las tres obras literarias de nuestro *corpus* lo hacen, regresaremos a este punto más adelante.

El segundo aspecto trata de casos en que el archivo está ausente (Foster, 2016, p. 113). Para este caso, es interesante contrastar la discusión de Foster con otra discusión clásica sobre el archivo, la de la historiadora Arlette Farge en su *La atracción del archivo* (1989). Su enfoque propone pensar las tensiones entre archivo, memoria, historia y verdad, de modo que su texto brinda una experiencia de escritura, en la que mezcla relatos sobre el espacio del archivo, las salas de lectura y consulta, junto a reflexiones metodológicas y teóricas sobre el trabajo del investigador de archivos, desde del campo de la historia. En su caso, se trata de un archivo judicial del siglo XVIII, en el que ella rescata relatos oficiales de la policía.

El eje principal que va a distinguir lo que propone Foster de lo que propone Farge es que, para la historiadora, aunque reconozca una función importante en la capacidad y la necesidad de fabulación, ella la invalida como forma aceptada para el archivo histórico, incluso rechazando su rol. Según ella, la elaboración ficcional no sirve y debe ser evitada respecto a la “verdad” y a lo “real”. Ella afirma:

En historia, las vidas no son novelas, y para aquellos que escogieron el archivo como lugar desde el que se puede inscribir el pasado, el reto no está en la ficción. Cómo explicar, sin fanfarronear y sin desprecio hacia la novela histórica, que, si hay que rendir cuentas por tantas vidas olvidadas, laminadas por los sistemas políticos o judiciales, es a través de la escritura de la historia como hay que hacerlo. (Farge, 1991, p. 61)

Aquí, esa separación posiblemente tiene un sentido muy estricto al contexto en el que lo pronuncia Farge. Pero, en nuestro caso, y sobre todo en casos en que la historia llamada oficial elige no incluir ciertas historias en el discurso general, e incluso dificulta ese proceso, el arte, la literatura, resultan elementales para el registro de la memoria. Según lo que defendemos aquí, es en este segundo marco que acontecen las tres obras literarias convocadas para esta discusión.

Como antes mencionamos, *La Compañía* de Verónica Gerber Bicecci explora el contexto de explotación industrial de mercurio que tuvo lugar en México, especialmente ubicado en la región de la ciudad de San Felipe de Nuevo Mercurio, entre los años 1940 y la mitad de los 1970. La obra se divide en dos partes, y en la primera hace uso del cuento de la escritora, también mexicana, Amparo Dávila “El huésped” y de pictogramas de *La máquina estética* de Manuel Felguérez. En la segunda parte *Parte B*, colecciona una serie de fragmentos de textos de diferentes fuentes académicas, enciclopédicas y de registros oficiales, mapas, planos, testimonios, un conjunto que logra relatar, de manera fragmentada, la historia de este territorio explotado.

En la *Parte A* aparecen fotografías de una zona rocosa, donde está ubicada la narrativa (Figura 4 y Figura 5).

Figura 4

Reproducción de pasaje de la *Parte A*



Fuente: Bicecci, 2021, p. 7.

Figura 5

Reproducción de pasaje de la *Parte A*



Fuente: Bicecci, 2021, p. 8.

Sobre la secuencia de fotografías, se imprimen, de manera cortada, las frases del cuento reescrito desde su original, de Amparo Dávila, y también los elementos gráficos de Manuel Felguérez. Todas las fuentes, la del cuento de Dávila, la de Manuel Felguérez y todas las otras que aparecen en la *Parte B*, son explícitamente listadas en la parte final del libro, en la sección ‘Apéndice de fuentes’ (2021, pp. 192-195). Con esta acción, la escritora logra reconocer la pluralidad de voces de su obra, además de ofrecer un índice de verdad a su trabajo.

La segunda obra, *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza, como hemos mencionado, reúne, alrededor de la explotación del cultivo del algodón en la zona norte de México en principios del siglo XX, la historia general de este evento y la historia personal de los abuelos maternos y paternos de la narradora. En distintas capas temporales, sobre un mismo territorio, descubrimos la Estación Camarón y el Sistema de Riego n. 4, y sus diferentes catástrofes: sequía, inundación, plagas, y narcotráfico.

El libro se divide en siete partes, en las que se intercalan la narrativa de dos amigas y también de una familia –las dos ubicadas en la contemporaneidad– recorriendo el territorio que antes fuera ocupado por la Estación Camarón, las historias de los abuelos maternos y paternos de la narradora sumadas a la posible coincidencia temporal de su presencia en aquel territorio, y la de José Revueltas. Este último, escritor mexicano canónico, en el momento del desarrollo de la cultura del algodón era aún joven militante del Partido Comunista, enviado a la región para relatar la gran huelga de campesinos, evento que coincide con la inundación que va a afectar toda la población de aquel momento. La narrativa incluye inventarios del gobierno acerca de la población, cartas y telegramas oficiales, fotografías y mapas, todo un conjunto de documentos que dejan ver al lector el archivo del que se compone la obra.

La tercera obra, *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli, cuenta la historia de una pareja, cada uno con su hijo e hija, que forman una familia. Ella, documentalista, él, documentólogo, los dos se conocen trabajando en el equipo de un proyecto de composición de cartografía sonora de las diferentes lenguas habladas en la ciudad de Nueva York. Con el fin de este proyecto, cada cual arma un nuevo proyecto personal: el de él es investigar, a través de la colección de sonidos del ambiente, la historia de los últimos apaches que existirían en el territorio estadounidense; el de ella es armar un repertorio documental de los niños desaparecidos, o más bien muertos, en los trayectos de cruce en el desierto entre la frontera entre EE.UU. y México.

Ya por la estructura de la obra –que vemos en el sumario– los títulos de las secciones y subsecciones remiten explícitamente a la palabra “archivo”. Entre todos los capítulos, se interpone la sección *Caja*: siete en el total. Las cajas pertenecen a los miembros de la familia y son cargadas en el baúl de su coche. Las del padre y la de la madre van llenas de materiales que forman parte de los *dossiers* de sus investigaciones en curso, como libros, anotaciones e informes. Las de los dos niños las van llenando ellos mismos durante el viaje. En el libro, cada sección *Caja* se presenta a los lectores como un inventario de contenidos, y una parte de estos documentos son obras de referencia teórica sobre archivo, incluso la que aquí trabajamos, de Arlette Farge. La *mise en abîme* está instalada: leemos la narrativa hecha con la forma de un archivo que trata de una familia que vive bajo el signo del archivamiento. No son pocos los pasajes del libro que reflexionan sobre cómo narrar lo que se archiva, qué forma dar al documental, qué voz o voces entran en un relato. La mayor parte del tiempo, la narrativa se presenta en la voz en primera persona de la madre, y hay una parte narrada por el hijo, que anda aficionado por sacar fotografías con una cámara *polaroid* que le ha regalado su padre. Este personaje además reflexiona, en su narrativa también en primera persona, sobre cuestiones metodológicas del trabajo que, en su caso, considera una mezcla de los trabajos de los padres: “documentalistólogo” (Luiselli, 2021, p. 269).

Las tres escritoras son mexicanas y, en los casos de Cristina Rivera Garza y de Valeria Luiselli, son también profesoras universitarias: la primera, en la Universidad de Houston en el Departamento de Estudios Hispánicos y en el Programa doctoral de Estudios Creativos; la segunda es profesora asociada del Departamento de Inglés de la Universidad Harvard. Verónica Gerber Bicecci se presenta ella misma como artista visual que escribe. De modo más amplio, las tres prácticas escriturales conllevan la reflexión, el empleo y el desarrollo de archivos de manera sistemática. Otro punto en común es la preparación y el desdoblamiento de sus obras que ocurren en otras producciones, incluso afuera de los límites y de la materialidad del libro.

La prehistoria de los libros

El 26 de octubre de 2018, se inauguraban las exposiciones de la XIII Bienal FEMSA, titulada *Nunca Fuimos Contemporáneos*. La inspiración curatorial vino desde el conocido texto “Nunca fuimos modernos”, de Bruno Latour, y proponía problematizar la idea de contemporaneidad. A lo largo de cuatro meses, el Programa museológico y de Intervenciones en espacios públicos expuso 23 proyectos comisionados por FEMSA y 51 artistas zacatecanos en 13 diferentes espacios de la ciudad de Zacatecas, según describe la crítica de prensa de la época (La Jornada Zacatecas, 2018). La propuesta de esta edición era descentralizar el evento, llevándolo a lo que en México se llama la “provincia”, o sea, todo lo que no sea Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey (Iza, 2018). Tal cual observa la curadora e historiadora de arte Fabiola Iza, elegir Zacatecas como la sede del evento se justifica por cuestiones crítico-políticas pertinentes, en la medida en que:

En un país que aún lidia con los espectros de su pasado colonial, Zacatecas ofrece un escenario denso y complejo –gracias a su posición geográfica estratégica e impactante riqueza mineral, la ciudad fue una pieza clave para el enriquecimiento de la Colonia española y, hoy día, las mismas razones la llevan a ser el escenario de ecocidios, del desalojo perpetrado contra grupos indígenas y a una altísima tasa de migración–, al cual se suma una tradición artística propia que ha sido relegada a los márgenes del llamado arte contemporáneo. (Iza, 2018).

En este escenario, Verónica Gerber Bicecci, una de las artistas comisionadas por FEMSA, exponía su obra *La máquina distópica* (Figura 6).

Figura 6

Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*, 2018, Foto-historias y crónica de viaje a Nuevo Mercurio. 77 fotografías con intervención en texto, 1 mural con el mapa de la mina de Nuevo Mercurio, historia original impresa, Dimensiones (cada): 9.84 x 7.87 x .39 pulgadas, 25 x 20 x 1 cm. Dimensión total: 9.84 x 354.33 x .39 pulgadas, 25 x 900 x 1 cm.



Fuente: Galería Proyecto Monclova, Ciudad de México.

Sobre el muro del espacio expositivo, aparecían fijadas las páginas de lo que, poco tiempo después, bajo el título *La Compañía*, iba a ser la *Parte A* del libro. Según Iza (2018), el éxito de Gerber Bicecci está justo en el hecho de que la artista logra “*desformar* cánones clásicos de manera menos literal” (s. p., cursiva del original). Efectivamente, al realizar cambios en el cuento de Amparo Dávila, a saber, en el tiempo verbal, en los pronombres y en dos personajes, cuestión a la que regresaremos más adelante, ella desplaza la narrativa a otra temporalidad, la nuestra, de modo de sobrescribir el presente en el pasado de este cuento de horror, el cual es, de hecho, publicado durante el período de ápice de la extracción minera en la región de Nuevo Mercurio.

Importante es decir que tanto Amparo Dávila como Miguel Felguérez, fuentes para la composición de Gerber Bicecci, eran ambos originarios del Estado de Zacatecas, de modo que el conjunto que arma la artista en *La Máquina distópica* continúa haciéndonos reflexionar sobre esta compleja región. Las marcas del pasado colonial extractivista son recordadas por una doble visión: un presente nostálgico (y problemático) que celebra la ciudad de Zacatecas como patrimonio material de la Unesco, al mismo paso en que las contaminaciones por la extracción minera persisten desde la época del apogeo de las mineras hasta hoy. ¿Qué manera podría ser entonces más adecuada de la que elige Gerber Bicecci como forma?: excavar el canon, traer a la superficie artefactos del pasado de este territorio, y exhibirlos, con manejos autorales mínimos. Este gesto va a ganar más fuerza, evidentemente, en la *Parte B* del proyecto.

Un segundo aspecto importante acerca de esta prehistoria de la obra de Gerber Bicecci tiene que ver con la presencia de un público. Hay algo que se pierde de la experiencia expositiva –que es igualmente difícil de determinar sobre los efectos de lectura de una obra y a la que toda una tradición teórica de la estética de la recepción se dedica, algo que no vamos a adentrar aquí–, que en el caso de una muestra tienen que ver con los conceptos de “repertorio” y de “archivo” que desarrolla Diana Taylor. Interesada en defender la importancia de la *performance* no sólo en el campo del arte, sino también en la sociedad en general, Taylor primero define “archivo” de la siguiente manera:

La memoria “de archivo” existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, CDs, todos esos elementos que supuestamente resisten el cambio. Archivo, del griego, etimológicamente se refiere a ‘un edificio público’, “un lugar donde se guardan registros”. De *arkhe*, también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno. Al reorganizar las entradas del diccionario en una disposición sintáctica, podríamos concluir que lo archivístico, desde el principio, sostiene el poder. La memoria archivística opera a través de la distancia, en el tiempo y el espacio; los investigadores pueden volver a examinar un manuscrito antiguo, las cartas encuentran sus destinatarios a través del tiempo y el espacio, y los discos de computadora, a veces, recuperan archivos perdidos con el software adecuado. (...) Lo que convierte a un objeto en archivístico es el proceso mediante el cual se selecciona, clasifica y presenta para su análisis. Otro mito es que el archivo resiste el cambio, la corrupción y la manipulación política. Elementos individuales –libros, pruebas de ADN, identificaciones fotográficas– pueden aparecer o desaparecer misteriosamente del archivo. (Taylor, 2014, p. 19)

Y “repertorio” lo define de este modo:

El repertorio, por otro lado, pone en acto la memoria incorporada: actuaciones, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto – en resumen, todos esos actos que usualmente se consideran efímeros, conocimientos no reproducibles–. Repertorio, etimológicamente “un tesoro, un inventario”, también permite la agencia individual, ya que también se refiere al “descubridor” y significa “descubrir”. El repertorio requiere presencia: las personas participan en la producción y reproducción del conocimiento al “estar ahí”, al ser parte de la transmisión. A diferencia de los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que conforman el repertorio no permanecen iguales. (...) Pero aunque la encarnación cambie, el significado bien puede mantenerse igual. (Taylor, 2014, p. 19)

Lo que constata Taylor es que, en diferentes capas y contextos de la vida humana, archivo y repertorio conviven, o deberían al menos (2014, p. 20). Para el caso de la experiencia de *La Máquina distópica* y el pasaje de los muros hacia el libro, *La Compañía*, podríamos pensar el libro como una especie de sobra, que, sin embargo, en este caso, incluye una acumulación: la *Parte B*. O sea, el traslado de la forma del repertorio –la exposición–, a otra, de archivo –la del libro– funciona como una huella de lo que estuvo antes en el muro del museo: la interacción con un público determinado, con un momento restringido de la historia mexicana – aquellos cuatro meses entre 2018 y 2019–, con las otras obras que figuraban en la selección curatorial, bajo un concepto específico de aquella 13ª edición de la Bienal de FEMSA.

El efecto de huella de una obra que reenvía a otra y que nos hace incluso considerarlas parte de un mismo y más amplio gesto artístico –típico de la forma de un proyecto– es lo que ocurre en el caso de Cristina Rivera Garza. Reconocida en la crítica especializada por el trabajo de reescritura en su obra,³ la escritora intervino con un perfil en la antigua red social Twitter, titulado @EstaciónCamarón. El *post* de 2016 (Figura 7), con su anuncio “no hay algodón aquí” nos invita, desde la contemporaneidad, a mirar hacia el pasado y la explotación algodonera que tuvo lugar ahí.

Figura 7
Captura de pantalla de un tweet del perfil @EstaciónCamarón



Fuente: X (anteriormente Twitter)

En un completo trabajo de interés a la vez crítico y archivístico, el investigador Adlin Prieto analiza este proyecto. Según describe, se trató de una iniciativa alrededor de la escritura digital, lanzada por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA), en la que, entre el 19 y el 21 de abril de 2016, se publicaron 479 tuits (2019, pp. 7-8). Según Pietro, la cuenta trajo la narrativa de un viaje que hace Cristina Rivera Garza junto a Claudia Sorais Castañeda “al triángulo del algodón en el Noreste de México para rastrear la participación del escritor mexicano José Revueltas y de otras personas, como José María Rivera Doñes, en la huelga obrera de Estación Camarón” (p. 8). El investigador nos relata que, a pesar de que la autoría de Rivera Garza no estuviera clara en la cuenta de Twitter, al cruzar las fechas con otras de sus cuentas personales, en Facebook y en Twitter, y en su blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*, queda claro su vínculo (p. 11).

Lo que aquí nos interesa especialmente es pensar acerca del espacio abierto y público, aunque virtual, en que una escritura se arma e inmediatamente suele encontrar sus lectores. Gente que, hay que asumir, tenderá más a ser ya perteneciente a un círculo interesado en su obra y en literatura o arte en general –aunque haya la posibilidad de llegar a otros públicos, afuera del campo estrictamente literario o artístico. Si regresamos a lo que propone Foster (2016, p. 108), como antes discutíamos, podríamos pensar el muro de la red social como una especie de calle –aunque tal vez una calle no tan llena o movida, para no evadirnos de la fuerza limitante que impone un algoritmo al acceso del público lector en las redes sociales– en la que los peatones son más bien usuarios. Podríamos preguntarnos si eventuales interacciones de otros usuarios influyeron en decisiones autorales, en la transposición y reescritura que se hace en *Autobiografía del algodón*. Lo que es cierto es que la experiencia de escritura digital contribuye en cuanto ejercicio y se relaciona directamente con la obra que se publica cuatro años más tarde, lo que indica, una vez más en la obra de Rivera Garza, un modo específico de operar su escritura, que traslada, reapropia y reescribe desde sus propios textos, desde el texto de otros.

Eso no es diferente en el caso de Valeria Luiselli y su ensayo *Los Niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (2017). El ensayo tiene por sí mismo una prehistoria: su origen está en un artículo menor, publicado en inglés en 2016, bajo el título *Tell Me How It Ends*, en la *Freeman's Literary Magazine*, luego traducido al español y publicado por la editorial española Sexto Piso en 2017, para en 2018, tras la colaboración y la traducción de Lizzie Davis, sumada a la incorporación de nuevas secciones, llegar al ensayo que primero mencionamos (Logie, 2020, p. 104). El ensayo se organiza alrededor de cuarenta preguntas, que Luiselli saca del cuestionario que se suele hacer a las personas migrantes que llegan a EE.UU., sobre todo desde Centroamérica y México (Ortiz, 2024). Parte debido a su experiencia personal de migración, parte a la experiencia de docenas de niños que encuentra mientras trabaja como intérprete voluntaria “para los niños que viajan solos a los Estados Unidos que se encuentran en Nueva York”, el ensayo trabaja estas diferentes voces para llamar la atención a la violencia involucrada en los procesos judiciales de EE.UU. en contra a los migrantes y, en este caso, en contra de los niños.

En este caso, los conceptos de Tylor antes convocados, archivo y repertorio, nos sirven para pensar tanto la situación judicial a que se someten las personas migrantes como el pasaje de la experiencia de la autora –de traducciones y entrevistas con los niños– al libro. En el primer caso, estos momentos de juicios legales prueban la crueldad y la oficialidad que definen estas reuniones presenciales, de cuerpos que sobreviven, una vez más, a la violencia, que de hecho es lo que motiva en general sus partidas. El carácter oficial que involucra estos procesos es a la vez repertorio, por involucrar cuerpos presentes y por el carácter efímero de las sesiones, y archivo, por el traslado que se hace a los informes oficiales, los registros y todo el tipo de documentos que componen cada *dossier*.

Ya en el caso del ensayo, el hecho de reescribir las historias de estos niños es un modo de transferir su importancia de repertorio a la de archivo, con el principal objetivo de llamar la atención a la sociedad civil. Es importante pensar en aquel momento en que sale el ensayo, marcado por un gobierno de intolerancia y de violencia que, desafortunadamente, aunque no inexplicablemente, ocupa una vez más el poder ejecutivo de EE.UU. en la actualidad. La urgencia de pasar la experiencia restringida de una sala judicial a un libro le da una oportunidad un poco más amplia de llegar a más personas, a ponerlas delante de estas historias y del cuestionario, de hacerlas reflexionar, de invitarlas a contraponerse.

Esa urgencia incluso hizo que Luiselli decidiera interrumpir su proyecto de escritura ficcional, que llevaría a cabo un año más tarde, primero en inglés, *Lost Children Archive*, y luego en español, *Desierto Sonoro*, cuya traducción se hizo a cuatro manos: las de ella y las de Daniel Saldaña París (Logie, 2020, p. 109). Según relata en entrevistas, conforme cartografía Ilse Logie, era necesario dedicarse a un trabajo que respondiera más directamente al momento histórico, desde el campo documental (p. 109). Si en parte eso converge con el postulado de Arlette Farge, contrario a la potencia de la ficción ante a los eventos históricos (Farge, 1991, p. 61), en todo caso Luiselli no abandona su proyecto ficcional, que tampoco tarda en publicar y que permite aún más: hacer que los dos proyectos se fortalezcan mutuamente.

Colectar y recortar. Desapropiar y desedimentar

Si *Desierto Sonoro* y *Autobiografía del algodón* encuentran una fortuna crítica más amplia, ya sea en la prensa, ya sea en periódicos científicos, en el caso de *La Compañía* los análisis críticos son más recurrentes acerca de la instalación artística de 2018, que antes se llamó *La máquina distópica*, como hemos visto en la sección anterior. Eso puede explicarse por el hecho de que su autora esté más conectada al campo del arte que al literario, lo que se suma al formato mismo de su obra textual. Mientras vemos en las obras de Luiselli y de Rivera Garza textos más cercanos a una continuidad narrativa, la obra de Gerber Bicecci se define mucho más por lo que Florencia Garramuño va a llamar de inespecificidad: trabajos artísticos que mezclan diferentes medios y fuentes, que terminan por ser artefactos en los que se cuestiona incluso el estatuto de arte (Garramuño, 2014, pp. 14-16).

Esta apuesta artística, que sin dudas se relaciona con corrientes de las vanguardias artísticas hacia el arte posconceptual, no significa una gran novedad en el campo de los artes visuales, sin embargo, parece generar más incomodidad en el campo literario. Si desde 1917, cuando R. Mutt, seudónimo de Marcel Duchamp, al poner un urinario de porcelana en el museo pone también en cuestión, desde el Dadaísmo, el rol del artista en la ejecución del arte, cuando este tipo de operación llega al ámbito de la escritura, parece existir mayor resistencia.

Eso se prueba por uno de los pocos textos académicos que pudimos encontrar que se propone analizar *La Compañía*. Partiendo del concepto de *hauntología* desde Mark Fisher, Marcela Romero Rivera hace un detallado recorrido de la obra de Gerber Bicecci, aportando elementos del escenario artístico e histórico mexicano. Si ella reconoce la complejidad del trabajo gráfico hecho por la artista, queda evidente su incomodidad acerca de la obra de modo general, que se manifiesta en diferentes pasajes de su texto, y que aquí nos sirve para destacar tres aspectos que llamaremos: problema institucional, pertinencia histórica, y ausencia de innovación.

Romero Rivera rechaza el trabajo de la artista mexicana primeramente porque su origen se ubica en un proyecto financiado por una corporación, la FEMSA (2022, p. 4). Si es cierto que es embarazoso ver la práctica artística subvencionada por corporaciones alineadas con el ideario neoliberal, como ella misma apunta, por otro lado, es importante reconocer un panorama mundial en que el mercado del arte y las instituciones del campo artístico suelen operar así.⁴ O sea, a pesar de ser una crítica válida –la que ella de una manera sutil suaviza apoyándose en Fisher, que lo atribuye a la falta de recursos de los artistas (p. 5)– nos parece exagerado ponerlo todo en la cuenta de una sola artista y su obra.

Los otros dos puntos de desacuerdo para la investigadora son precisamente importantes para nuestra discusión. Su reflexión va a condenar el trabajo de Gerber Bicecci por considerar que la manera con la que compone el personaje “Compañía”, en la *Parte A* de la obra, es demasiado reductora de la complejidad de minerías que ocupaban el territorio de Zacatecas, de modo de problematizar la pertinencia histórica e ideológica del trabajo (2022, pp. 6-7). En el cuento de Amparo Dávila, hay una presencia aterradora, omnipresente y desconocida, la que Gerber Bicecci va a reemplazar en su obra por el personaje “Compañía”. Si para la visión de Montero Rivera el desplazamiento promovido por la artista mexicana es un borramiento de la variedad de corporaciones y sus implicaciones (p. 6), nos preguntamos cuántos son los espacios reales y de fuerza en los que se pone atención a cuestiones ambientales y humanitarias como esta. Al cobrarle un rol de adecuación al discurso histórico, posiblemente su análisis crítico busque un compromiso de discurso que está afuera de la epistemología misma de esta obra de Gerber Bicecci. Además, dentro de un proyecto comisionado, como ella misma denuncia, por una gran corporación, tal vez sea importante cuestionarse hasta dónde puede la autonomía de un artista, y sea pertinente reconocer lo que se pudo en su gesto artístico, como un éxito valorable de imponer un trabajo contestatario en este ambiente.

Cuando pasamos al supuesto problema de la innovación apuntado por Montero Rivera (2022, p. 5), nuestra respuesta se apoya otra vez en los cuestionamientos sobre autoría de las vanguardias, del posconceptualismo, y con lo que identificamos, en nuestro primer contacto con el libro de Gerber Bicecci, con los conceptos de “desapropiación” y de “escritura geológica” acuñados por Cristina Rivera Garza. Con satisfacción, después supimos que la escritora mexicana compartía esta visión, ya que, a la edición más reciente de *La Compañía*, de 2023, le agrega un Epílogo de su autoría, abordando precisamente la idea de desapropiación.

El punto de partida de Cristina Rivera Garza para lo que llamará de desapropiación son las prácticas literarias que pasan por estar-junto, o más bien por la comunalidad, según el término antropológico que presta del pensador mixe Floriberto Díaz. En esa convivialidad, incluye al lector, de modo que es también participante del texto, más que solo receptor. En este sentido, ella define: “la desapropiación pugna por estrategias de escritura (y de lectura) que hagan visibles, incluso palpables, la presencia de otros decires y haceres en textos por los que una autoría compuesta y siempre colaborativa dará la cara” (Rivera Garza, 2019, p. 40). Esa formulación nos permite una visión crítica que nos hace tener en cuenta la pluralidad de voces de que se hace un texto, aunque también invita a quien escribe a dejar visibles esas huellas escriturales.

Eso lo vemos bien en los tres textos literarios seleccionados aquí, cuando todo el tiempo, cada cual, en su contexto, se referencia y se reconocen otras voces, que incluso son listadas, en los tres casos, como fuentes en la parte final de los tres libros (Luiselli, 2021, pp. 469-475; Rivera Garza, 2022, pp. 307-316; Gerber Bicecci, 2021, pp. 191-194). La presencia y la elaboración archivística permite, a cada una de las obras a su manera, evocar una colectividad más amplia, y una historia más general.

Al desplazar el centro de la narración a un territorio, a signos históricos fuertes como son el algodón, el mercurio, la frontera entre México y EE.UU., por ejemplo, se suma al contexto de cada obra un conjunto de vidas, de experiencias, y en este caso se brindan narrativas que vienen a dar un espacio digno a experiencias de vida que, como queda claro en las tres obras, no han recibido suficientes relatos, o al menos narrativas que rememoren con la debida dignidad a sus comunidades y territorios.

En *Desierto Sonoro*, se pone el foco en el abordaje que el discurso oficial, de los medios e incluso de las personas comunes, utiliza para abordar los inmigrantes en Estados Unidos, como la narradora recuerda en el principio del libro, tras un artículo publicado en 2014 en el *New York Times*, titulado “Children at the Border”, por el periodista Haeyoun Park. Lo que problematiza la narradora es que “[n]adie considera a los niños que ahora mismo llegan a la frontera como refugiados de una guerra hemisférica que se extiende (...) hasta los desiertos del sur de Estados Unidos y del norte de México, y más allá (...) por Guatemala, El Salvador, (...) Honduras” (Luiselli, 2021, p. 73). Ya en el caso de *Autobiografía del algodón*, la autora presenta el hueco en la Historia mexicana de los eventos de la huelga campesina en el Sistema de Riego n. 4 y de la inundación en este mismo territorio, que va a encontrar el más completo registro en la novela *El luto humano*, de José Revueltas (Alicino, 2024, p. 61).

Cuando regresamos al concepto de desapropiación, Rivera Garza lo defiende de la siguiente manera, en el Epílogo a *La Compañía*: “Lo contrario al concepto imperialista de dar la voz, es mostrar la serie de voces que ya existen. Aún más: producir la operación de escucha que permite que esas voces reales y concretas encuentren los oídos de otros.” (Rivera Garza, 2023, p. 203). En este sentido, las voces ficcionales que aparecen en *Desierto Sonoro* hacen honor a las que aparecen en el ensayo de 2018, *Los Niños perdidos*, tras un gesto de desapropiación, que es común en el trabajo de Gerber Bicecci, como lo reconoce Rivera Garza, aparte de estar presente en su propio trabajo literario, *Autobiografía del algodón*.

En los tres casos, “[l]a desapropiación (...) desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo. Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo” (2019, p. 100). El rol del archivo va a ser, como aclara Rivera Garza, muy importante en este tipo de práctica artística y literaria, en la medida en que “[e]l archivo, así, no da pie a la novela; la novela, en cambio, aspira a encarnar las vicisitudes del sistema de registro mismo, eso a lo que Derrida llamaba con razón el momento político de la archivación como productor de acontecimientos” (2019, p. 120). De esta manera, el archivo funciona como un instrumento revelador de la pluralidad de que está hecha la obra, por justamente permitir la entrada de estas otras voces.

Alrededor de esta elaboración del concepto de desapropiación, Rivera Garza desarrolla, años más tarde, el concepto de las escrituras geológicas, e interpreta el campo de geología como

no solo (...) un campo de saber, sino, más generalmente, una tecnología de la materia, una praxis racializada y colonialista que va mano a mano con los procesos de extracción y desposesión que han desmantelado regiones enteras del planeta, expulsando a poblaciones nativas y esclavizando a cuerpos negros o nativos a quienes, desde entonces, una geo-lógica indiferente categorizó como materia inerte, es decir, no humana. Las narrativas de origen de la geología, y por ende de la Tierra misma, tienden a ocultar esta experiencia de opresión y sufrimiento que, sin embargo, permanece en el presente de manera material en forma de sedimentos. (Rivera Garza, 2022, p. 11)

Por medio, una vez más, de la reescritura, la persona que escribe geológicamente va a ser alguien que tenga su práctica comprometida de este modo:

Lejos de ser un gesto nostálgico, que sueña con un pasado en que todo fue mejor, estos autores testerean y remueven, cortan y entremezclan, haciendo, en fin, todo lo posible para abrir esa grieta en el presente por donde irrumpirá, con toda su potencia crítica, el pasado que pervive bajo nuestros pies o vuela en la atmósfera junto con el aire que respiramos. El que reescribe geológicamente inacaba el pasado: no confirma el estado de las cosas, sino que las interroga; no perpetua 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. (Rivera Garza, 2022, p. 14).

Las obras literarias seleccionadas aquí tienen esta arquitectura, en la medida que nos proponen indagaciones y dejan ver sus propias cuestiones estructurales. Gerber Bicecci, al seleccionar pasajes para la *Parte B*, desde fuentes variadas, los organiza a modo de poder establecer una cierta cadencia que agrava los eventos históricos, como vemos en la secuencia:

39. En algunos mineros (...) [presentaron] casos de hidrargirismo, (...) una intoxicación con mercurio. Los síntomas [son] temblores en las manos e inflamación en las encías

41. El mercurio se queda en el ambiente [biodisponible]. Produce falla renal y locura cuando es muy grande la intoxicación. Hay un momento en el que te llega a provocar daños mentales.

51. La mina cerró definitivamente porque hubo denuncias del sector salud (...). Un día las personas del pueblo, como en una película (...), empezaron a tener cefaleas. Niños y adultos. Y aparte de los dolores de cabeza, sangraban por la nariz. Esto ya fue en los años 80.

74. La vida busca sus caminos. Algunas especies [de murciélagos] se vuelven resistentes a la contaminación y limpian el suelo. Hay especies típicas de Zacatecas con esa propiedad fitominera.

90. Los pobladores siguen extrayendo mercurio metálico en hornos caseros y en hornos comunitarios artesanales que se encuentran en los terrenos de la mina. El nivel de contaminación por mercurio en toda el área de estudio es crítico. Existe contaminación, a pesar de que se dejó de extraer de forma industrial. (Gerber Bicecci, 2021, pp. 129, 131, 141, 164, 180)

La autoría de la artista se presenta en el trabajo de selección, de recorte y de posicionamiento de los pasajes. El orden que se nos presenta no es aleatorio, por el contrario, nos cuenta una especie de narrativa discontinua: el descubrimiento del mercurio en la región, los inicios de extracción y éxito económico, la crisis mundial pos-Guerras y la supremacía mexicana en este escenario, y, como vemos en el recorte anterior, los primeros casos de contaminación, los síntomas, la decadencia de las minerías, las poblaciones de murciélagos, y las minerías clandestinas. El rol del lector va a ser entrar en contacto con este material, reconocer la cadencia que le ofrece la artista, y seguir con investigaciones, desde las fuentes que ella misma ofrece o por otros caminos, sobre la temática.

El efecto es similar con *Autobiografía del algodón*: las fuentes e intertextualidades pueden generar en el lector el interés de acceder a estos materiales, por ejemplo, a la novela de Revueltas, o a los textos críticos que la autora lista en la parte final del libro. De manera similar, el lector de *Desierto Sonoro* accede al inventario de las cajas, como en la *Caja V*, en las que se ven algunos de los Reportes de Mortalidad de Migrante, documentos oficiales del gobierno estadounidense que reúne datos personales de las víctimas y datos generales sobre las ocurrencias. Junto a la narradora, el lector, en el silencio narrativo, podrá preguntarse: ¿las causas de estas muertes son sólo “complicaciones de hipertemia”; “deshidratación” (Luiselli, 2021, p. 310), “múltiples heridas por objetos contundentes” (Luiselli, 2021, p. 313)? ¿O estas son las consecuencias médicas finales de muertes que se explican sobre todo por causas que llegan mucho antes, que tienen que ver con un sistema complejo histórico de explotaciones minerales, sociales, culturales y colonialistas, que vienen desde el momento de las Invasiones y persisten hasta hoy, sobre todo por la espectralización –en el sentido mismo de aterrorizar– imperialista desde el norte, más allá arriba en la frontera mexicana? Al enfoque de esta segunda formulación corresponden las tres obras literarias discutidas aquí.

Al traernos estos archivos, al brindarnos estas narrativas, al involucrarnos en el trabajo de cuestionar el discurso oficial de la Historia en nuestro rol de lectores, Cristina Rivera Garza, Valeria Luiselli y Verónica Gerber Bicecci nos recuerdan que la literatura y el arte encuentran maneras de inscribir lo que se borra, lo que se encubre, lo que se miente, lo que se deja de decir, persistiendo como niños en un país que les rechaza, como poblaciones campesinas que se levantan en una huelga, como murciélagos en una mina contaminada.

Referencias bibliográficas

- Alicino, L. (2024). Migrar también es borrar. Y ser borrado. Lo real de la identidad migrante en la escritura autobiográfica de Cristina Rivera Garza. En M. L. Di Martino (Ed.), *Mujeres migrantes y reescrituras autobiográficas* (pp. 55-76). Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-831-6/003>
- Brizuela, N. (2014). *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rocco.
- Farge, A. (1991 [1989]). *La atracción del archivo* (Trad. Anna Montero Bosch). Alfons el Magnànim.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, (3), 102–125. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
- Gerber Bicecci, V. (2021 [2018]). *La Compañía*. Pepitas Editorial.
- Iza, F. (2018, 17 de noviembre). Nunca fuimos contemporáneos: XIII Bienal FEMSA. *Terremoto*. <https://terremoto.mx/nota/36077/nunca-fuimos-contemporaneos-xiii-bienal-femsa>
- La Jornada Zacatecas* (2018, 22 de octubre). 'Nunca fuimos contemporáneos'. Programa de exposiciones de la XIII Bienal FEMSA. [Inauguración de exposiciones: 26 de octubre]. <https://ljz.mx/22/10/2018/nunca-fuimos-contemporaneos-programa-de-exposiciones-de-la-xiii-bienal-femsa-inauguracion-de-exposiciones-26-de-octubre/>
- Logie, I. (2020). *Los niños perdidos*, de Valeria Luiselli - *Tell Me How It Ends* by Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas "dignas de duelo". *Iberoamericana*, 20(75), 103-116.
- Luiselli, V. (2021 [2019]). *Desierto sonoro*. Sigilo.
- Martínez, J. (2015, 16 de septiembre). A 30 años del sismo, las costureras: un símbolo de los horrores del terremoto. *Los Ángeles Times en Español*. <https://www.latimes.com/espanol/mexico/articulo/2015-09-16/hoyla-mex-a-30-anos-del-sismo-las-costureras-un-simbolo-de-los-horrores-del-terremoto-20150916>
- Ortiz, M. (2024). *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli. *SPAN 24524 Contemporary Women Writers in Latin America*. <https://voices.uchicago.edu/202402span24524/resenas-de-textos/los-ninos-perdidos-de-valeria-luiselli/>
- Pineda, R. (2022, 19 de septiembre). Sismo de 1985: 'Bruselas', tumba de 3 personajes. *Excelsior*. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/sismo-de-1985-bruselas-tumba-de-3-personajes/1609560>
- Prieto, A. (2019). Estación Camarón. Otra manera de contar. *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (18), 5-35.
- Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*. Presses Universitaires de Rennes.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desappropriación*. Penguin Random House.
- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. Penguin Random House.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana/Vervuert.
- Rivera Garza, C. (2023). Epílogo. En V. Gerber Bicecci, *La Compañía* (pp. 197-214). Almadía.
- Romero Rivera, M. (2022). Signs of the inhuman: Hauntings and lost futures in Verónica Gerber Bicecci's *La Compañía*. *CLC Web: Comparative Literature and Culture*, 24(1), Artículo 16. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.4296>
- Taylor, D. (2014 [2003]). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

NOTAS

- 1 El terremoto de 1985 en Ciudad de México expuso las precarias condiciones laborales de miles de costureras, muchas de las cuales murieron atrapadas en talleres clandestinos sin medidas de seguridad adecuadas, en el barrio de San Antonio Abad. Este desastre impulsó a las sobrevivientes a organizarse y luchar por sus derechos laborales, convirtiéndose en un símbolo de resistencia y cambio social en México (cf. Martínez, 2015).
- 2 Además del rockero Rodrigo González (Rockdrigo), el sismo también se cobró la vida del mimo belga Frederik Vanmelle y del cronista Manuel Altamira, quienes residían en el edificio de la calle Bruselas 8, el cual colapsó durante el terremoto. La conexión entre estos artistas y su legado cultural, así como el impacto que tuvo su pérdida en la comunidad artística permanecen en la memoria colectiva del país (cf. Pineda, 2022).
- 3 En su ensayo crítico *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*, Cécile Quintana va a reflexionar sobre la relación no solo temática, sino de una operación común escritural entre proyectos de la autora mexicana, como el ejemplo del par *La Castañeda*, ensayo crítico-histórico sobre un hospital psiquiátrico en México, y *Nadie me verá llorar*, primera novela de la escritora, que trata de un personaje internado en un hospital psiquiátrico y la pasión de un fotógrafo por ella (2016, pp. 137-162).
- 4 Son múltiples los ejemplos de museos e instituciones en el mundo que son financiadas por instituciones privadas o grandes corporaciones. En el caso de Brasil, aparte de la existencia de una ley (conocida como “Rouanet”, o Ley Federal de Incentivo a la Cultura), son casi todas las producciones audiovisuales, los cinemas, los museos y las salas de teatro mantenidas por bancos (Santander, Bradesco, Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Itaú). Incluso, los más considerables archivos de artistas del país son mantenidos bajo las iniciativas privadas de Instituto Moreira Salles e Itaú Cultural. En la ausencia del poder y del interés del Estado, estos huecos son ocupados por estas instituciones, que ganan al recibir exenciones de impuestos. Aunque problemático, es importante destacar que no es en ninguna medida un caso aislado el de FEMSA.