



2024

V.17

História da Historiografia

International Journal of Theory
and History of Historiography



ISSN 1983-9928



Sociedade Brasileira
de Teoria e História da
Historiografia



UNIRIO



UFOP



Dossier

D

Una Triada Reflexiva: ausencia, presencia y desaparición como aproximaciones historiográficas

Dossier | A Reflexive Triada: absence, presence and disappearance as historiographical approximations





La escritura de lo ausente. Tachaduras, veladuras, manchas y agujeros en la literatura mexicana contemporánea de ficción documental

The Writing of the Absent: Crossings-out, Veils, Stains, and Holes in Contemporary Mexican Documentary Fiction Literature

María Ema Llorente

emmall@uaem.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8092-9837> 

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Cuernavaca, Morelos, México



Resumo

El objetivo de este trabajo es analizar obras mexicanas publicadas en el siglo XXI que tratan el tema de la desaparición — relativa tanto a hechos históricos como a personas, objetos, ideas o experiencias —, haciendo uso de distintos tipos de tachaduras, veladuras y marcas textuales. Estas obras, que pueden incluirse dentro de la ficción documental (Rivera, 2019), obligan a reflexionar sobre la relación que existe entre lo exterior y lo interior del texto; entre la realidad y la ficción. Partiendo de un acercamiento a estos dos últimos conceptos, se estudiarán los distintos tipos de tachaduras que aparecen en las obras, sus funciones y significados, en el marco de las ideas apuntadas por Chirinos (1998), Rivera-Rodas (2001), Fabre (2005) y Ballester e Higashi (2017). Se propone que estas marcas textuales son una forma de hablar del vacío mediante el vacío, que se incorpora a los textos provocando un contraste entre lo literario y lo no literario — real o histórico —.

Palavras-chave

Hecho histórico. Poesía. Documento.

Abstract

The aim of this work is to analyze Mexican works published in the 21st century that deal with the theme of disappearance — of both historical events and people, objects, ideas or experiences—, making use of different types of crossings-out, veils, and textual marks. These works, which can be included within the genre of documentary fiction (Rivera Garza, 2019), invite reflection on the relationship between the exterior and interior of a text; between reality and fiction. Starting from an approach to these latter two concepts, the different types of crossings-out that appear in the works, their functions and meanings will be studied, within the framework of the ideas outlined by Chirinos (1998), Rivera-Rodas (2001), Fabre (2005), and Ballester and Higashi (2017). It is proposed that these textual marks are a way of speaking about emptiness through emptiness itself, which is incorporated into the texts, creating a contrast between the literary and the non-literary —real or historical —.

Keywords

Historical event. Poetry. Document.



*O bicho alfabeto
Passa
Fica o que não
Se escreve.*

Paulo Leminski

En la actualidad, la frontera entre la realidad y la literatura se muestra más que nunca como algo impreciso e inestable. Cada vez resulta más difícil separar lo que es real y lo que es ficción, simulacro, apariencia. En la producción literaria, las barreras entre los distintos géneros se desdibujan, dando lugar a composiciones híbridas que van más allá de las fórmulas conocidas de la novela histórica o el periodismo literario, en el desarrollo de otras tipologías genéricas como la autoficción, la ficción documental o la docuficción. El trasvase que existe entre estos dos ámbitos — el de lo ficcional y el de lo real — denota también un cambio en la forma de entender cada uno de ellos. En la posmodernidad se cuestiona la existencia de una realidad uniforme, coherente y unitaria. Autores como Gianni Vattimo — *La sociedad transparente*— hacen referencia, por ejemplo, a “la erosión del propio principio de realidad” (1990, p. 82) y a una “multiplicidad de visiones del mundo” (1990, p. 79). Según esto, ya no puede hablarse de *una* realidad, ni entenderse como algo dado —como un conjunto de hechos y datos estables—, sino como el resultado de una construcción y una reelaboración constante en la que intervienen los medios de comunicación, con su pluralidad de enfoques y visiones, y los documentos generados por ellos (Vattimo, 1990, p. 81).

Una idea semejante la plantean también otros autores, subrayando esta concepción de la realidad como construcción y representación, que no se limita a los hechos y los acontecimientos históricos, sino que amplía su espectro para incluir otro tipo de manifestaciones:

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático (Ludmer, 2007 & III)

En esta nueva visión, la realidad pierde su estatuto de verdad absoluta y única y abandona la posición privilegiada que ostentaba como lugar de referencia, origen y destino de las



representaciones, situándose al mismo nivel de lo simulado, lo construido y lo ficcional, que llega incluso a superar lo histórico y lo real:

El otro dictado de nuestro tiempo lo constituye la ficcionalización de lo real. La desaparición de lo real encumbra directamente la jerarquía y la majestad del simulacro. Lo novedoso de cierta “vulgata” del pensamiento posmoderno, que las autoficciones toman prestado, es la idea de que ficción e historia son lo mismo, puesto que la verdad no existe o es inasible (Alberca, 2007, p. 284).

Como señala el crítico, la desaparición de lo real, o de la idea de lo real, tal como se entendía hasta este momento, lleva asociada la conciencia de que “la verdad” es imposible de abarcar en su totalidad, idea que subyace, de una u otra forma, en todos los textos literarios que se analizarán en las páginas siguientes. Este cambio en la consideración y valoración de la realidad implica, como se verá, un cuestionamiento de la función y el alcance de la escritura literaria, que altera o modifica sus procedimientos, sus técnicas y también sus resultados. De esta nueva relación entre lo textual y lo extratextual surgen nuevos términos, conceptos y categorías, como por ejemplo, la *autoficción*, que abre un espacio de creación entre lo ficticio y lo factual y supone una confusión entre ficción e historia (Alberca, 2007, p. 47); la *docuficción*, relativa tanto al acercamiento de un documento a una ficción como de una ficción a un documento (Tschiltschke y Schmelzer, 2010, p. 16); y la *facción*, aquella creación — mezcla de factual y ficción — en la que se respetan las exigencias referenciales (Chillón, 2014, p. 65).

También aparecen nuevas denominaciones y clasificaciones para los textos literarios, como la de *literaturas postautónomas* (Ludmer, 2007) o la de *ficción documental* (Rivera Garza, 2019). Este tipo de literatura se acerca a géneros no ficcionales como el periodismo o el género documental o testimonial: “Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (...). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano” (Ludmer, 2007 & III). Esta permeabilidad entre géneros y esta acción de entrar y salir de uno y otro ámbito aparecerá materializada en los textos literarios a través de esos huecos, agujeros y manchas que funcionan, como se mostrará más adelante, como lugares de intersección o comunicación entre ambos niveles.

En esta misma línea, Cristina Rivera Garza propone los términos *escritura documental*, *ficciones documentales* o *ficción con documentos* (2019, p. 117-142) para ese tipo de escritura que desafía la noción del realismo literario convencional y sus presupuestos. Estas escrituras, en las que podrían incluirse los textos que se analizarán en los siguientes apartados, tienen algunos



aspectos en común que resultan relevantes para este trabajo, como, por ejemplo, la adopción de estrategias de escritura documental que articulan lo literario con el lenguaje público de la cultura; el uso de técnicas de desapropiación textual y la consiguiente “subversión de la función del narrador o de cualquier otro elemento de la ficción convencional como eje único de producción de significado”; así como la mezcla de géneros, que convierte algunas de estas producciones, en palabras de la autora, en “inclasificables” (2019, p. 22-33).

En estos textos, las relaciones entre lo exterior y lo interior se convierten en aspectos centrales de la creación, que remiten a una “continua problematización de lo real como lo que aparece, lo que es visible, y las maneras en que algunos autores ha previsto accesos a esto” (Rivera Garza, 2019, p. 128). Creo que aquí se encuentran enunciados los dos temas fundamentales de esta escritura: el cuestionamiento o reflexión sobre lo real como “lo que aparece” y la forma en la que los autores y autoras se relacionan con estas apariciones y acontecimientos en los textos. La literatura documental se acerca a la realidad, pero este acercamiento se encuentra con una realidad múltiple, heterogénea, variable e inestable. Como ya se adelantó, la realidad no está conformada únicamente por lo que está o lo que es —“lo que aparece” o “lo que es visible” como señala Rivera Garza—, sino también por lo que no está, lo invisible, lo ausente o lo desaparecido.

Algunos pensadores actuales han reflexionado sobre esta idea, llegando a considerar el vacío y la ausencia como características propias de las sociedades contemporáneas. Gilles Lipovetsky (1986, 1990), por ejemplo, define la época actual como una era del vacío y de lo efímero, en la que los individuos están aquejados por un malestar social general que les impide relacionarse con lo otro y los otros. Jean Baudrillard (2005), por su parte, hace alusión, en su propuesta de la cultura como un simulacro, a la pérdida de materialidad en los individuos, dominados por lo digital y lo tecnológico, llegando a caracterizar a la masa como algo vacío, como un agujero negro (2005, p. 111). Una idea similar aparece en la formulación de Zygmunt Bauman (2003) de una modernidad líquida. Y también Paul Virilio habla de las diferentes formas de desaparición que experimenta el individuo en una época marcada por la velocidad, entre las que incluye la picnolesia o sueño rápido —desincronización—, que los sustrae momentáneamente de la realidad (1998, p. 13).

Los textos literarios hacen referencia a estos vacíos, ausencias y agujeros o los incorporan materialmente en sus composiciones. Desde el punto de vista temático, la idea del agujero negro como representación de la desaparición es un motivo frecuente en numerosos textos contemporáneos. Es el caso de un poema sin título de *No use las manos*, de los KFGC, donde se hace referencia a la destrucción de las ciudades por la acción violenta de los pájaros, que termina por hacerlas desaparecer: “de niños/ nos encerraban en cuartos/ donde proyectaban/ películas de pájaros/ que atacaban ciudades/ hasta convertirlas en hoyos negros” (2011, p. 35).



La misma idea puede verse en el poema “Agujero negro”, del poemario *Principia* (2018), de Elisa Díaz Castelo.

En este caso, el agujero negro al que alude el título es el dejado por el perro muerto de la hablante, que yace en el jardín y que ella contempla desde la ventana: “Ahí, en el centro del jardín, empezó el mundo:/ me mostró el perro su destiempo, su hundirse/ en sí mismo y el acto a voz en cuello/ de la muerte”. Este lugar —mancha y agujero— se convierte en un vórtice que elimina todos los elementos que conforman el mundo de su dueña, que van desapareciendo en función de la atracción que ejerce la muerte: “Desde entonces/ gira mi vida rigurosa, mis días en ciernes/ espirales, en torno al sitio exacto/ de su cuerpo. Y éste se traga mi pasado,/ devora días y obras, (...) girando/ ante la gravedad enorme de ese centro,/ en el que se desliza sin luz toda mi vida” (2018, p. 20).

Además de la mención, la idea de la pérdida como agujero se materializa formalmente en los textos en forma de tachaduras, veladuras y vacíos; heridas textuales, que dejan ver un contraste entre lo presente y lo ausente. Este contraste, que guarda mucha relación con esas ausencias o sustracciones momentáneas de la realidad —picnolepsia— y con una capacidad de ver limitada o impedida, muestra la imposibilidad de acceder de manera total o absoluta a una realidad que se muestra como inasible, ya sea por inexistente en su mismo concepto, como señalaba Vattimo, o por tratarse de algo perdido, pasado o desaparecido. Los textos revelan una necesidad de registrar y conservar los acontecimientos y las experiencias que han dejado de ser y forman parte del pasado. Esta idea reactiva de alguna manera la reflexión sobre las relaciones que existen entre las palabras y las cosas y permite pensar la escritura literaria como una forma de registro y archivo, como una forma de contener y actualizar o reactualizar el pasado.

Teniendo en cuenta lo anterior, el objetivo de este trabajo será analizar obras literarias mexicanas del siglo XXI que tratan el tema de la desaparición y lo desaparecido, haciendo uso de distintos tipos de tachaduras, borraduras y manchas. Entre ellas se encuentran los poemarios *Litane* (2009)¹, de Alejandro Tarrab; *Tianguis* (2013), de Rodrigo Flores Sánchez; *No use las manos* (2011), del colectivo KFGC; y *El lenguaje privado* (2014), de León Plascencia Ñol, que constituyen el corpus central de análisis. Este corpus se verá completado con referencias puntuales a obras como *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza; *Sicarii* (2014), de Esther García; y *Met Zodiaco* (2012), de Gerardo Arana, que presentan temas y tratamientos similares. Todos estos textos podrían considerarse híbridos, tanto por el predominio de la poesía

¹ La obra se publicó por primera vez en 2006 en la editorial Cuadrado Negro. Las citas de este trabajo corresponden a la segunda edición de 2009.



en prosa como por la posibilidad de incluirlos dentro de la ficción documental a la que aludía Rivera Garza. Su composición a partir de la idea de la desaparición permitiría considerarlos *post-poemas*, según la propuesta de Luis Felipe Fabre: “textos resultantes de la desaparición de una palabra, un verso, una estrofa, o erigidos a partir de la ausencia de otro poema” (2005, p. 12). Se trata, efectivamente, de textos erigidos a partir de una ausencia, aunque esta ausencia no se limite necesariamente a un poema previo, sino que puede incluir documentos de otro tipo o hacer referencia directamente a faltas y vacíos en la realidad y en los sucesos y acontecimientos pasados, transcurridos u olvidados. En ellos, los diferentes huecos y ausencias funcionan, como señala el mismo crítico, como un punto de intersección entre lo poético y lo no poético; pueden entenderse como puertas o ventanas que permiten la entrada o el trasvase de un plano a otro:

En estos “post-poemas” la poesía se agrieta para mostrar lo que hay detrás de la belleza aún a riesgo de su propia desaparición. Grietas, agujeros, huecos que son ventanas, puertas de entrada, salidas de emergencia: modos extremos de inscribir el vacío para abrirse al mundo. Poesía atravesada por lo que no es poesía (Fabre, 2005, p. 14).

La misma idea reaparece en otro lugar de la misma obra, donde el autor formula una pregunta que guarda relación con el aspecto central de este trabajo: “es a través de esos agujeros que aquello que no es poema entra en el poema. ¿La Historia, el mundo, la realidad? (Fabre, 2005, p. 33). Puede pensarse que todas estas marcas que los textos incorporan a la superficie textual son una forma de introducir en la ficción fragmentos de esa realidad huidiza y cambiante, plagada de ausencias y vacíos.

La idea de la desaparición se manifiesta en estas composiciones en tres aspectos o elementos fundamentales. El primero de ellos es el aspecto temático, pues todos giran, de una u otra forma, sobre el tema de la pérdida y la desaparición, tanto desde el punto de vista personal e individual —pasados biográficos, seres queridos, memorias familiares, recuerdos, lugares abandonados, migraciones, rupturas identitarias y discontinuidades— como social y colectivo —desaparición de figuras históricas, atentados, catástrofes naturales y accidentes masivos—. Todas las situaciones que aparecen recreadas en los textos evidencian la presencia recurrente del miedo a la desaparición, al que se opone la necesidad de un registro que intente conjurar esa amenaza.

Para realizar este registro, este intento de aprehensión de lo real—, los textos recurren a distintos tipos de documentos, entendidos en un sentido amplio y diverso. Entre ellos se



encuentran textos de otros autores, que se citan, intervienen o glosan, documentos oficiales, fotografías, fotocopias, transcripciones de cajas negras, manchas del Test de Rorschach, conversaciones y diálogos escritos o recordados en la memoria. La recreación de los hechos que se realiza en la escritura está mediada por estos documentos que forman parte del proceso creativo y con los que los poemas interactúan de distintas formas. Su presencia confirma la imposibilidad de acceder a la realidad de forma directa, sin la mediación de estos soportes y medios, así como la idea de que lo que ha dejado de estar y ser presente solo puede recuperarse a través de la reformulación. La función de la escritura documental será, entonces, según esta idea, la de traer el pasado al presente para cuestionarlo, reactualizarlo o re-presentarlo: “la escritura documental, tanto en prosa como en verso, trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí. Ahora. (...) la ficción documental trastoca” (Rivera Garza, 2019, p. 131).

El registro que estas obras realizan de la realidad es así únicamente una versión, una duplicación de una serie de acontecimientos que son reformulados y traídos al presente ante la amenaza de su desaparición. Siguiendo algunas reflexiones de Walter Benjamin sobre la fotografía y su capacidad de capturar el pasado, Cristina Rivera Garza considera estas ficciones —novelas realistas en este caso— como una escritura que relata en un estado de emergencia, precisamente porque recupera instantes que se encuentran en peligro de desaparición:

Estas novelas, partiendo del realismo más plagado de evidencias, conducen a la incertidumbre más que a la corroboración. Y lo logran porque antes que, o en lugar de, proponerse contar una historia de la manera en que pasó, lo hacen desde la óptica del estado de emergencia de todo lo que decae y desaparece. Lo hacen, en otras palabras, detrás de la cámara, en el justo momento de peligro que es toda iluminación del *flash* (2019, p. 126).

Se trata de la idea relativa a la fugacidad del pasado y de lo pasado que desarrolla el mismo autor en “Sobre el curso de la historia”, idea que también recupera Alejandro Tarrab en uno de los fragmentos de *Degenerativa* (2010), en el que hace uso del texto del autor mencionado:

SOBRE EL CURSO DE LA HISTORIA

LA IMAGEN VERDADERA DEL PASADO PASA DE LARGO VELOZMENTE [HUSCHT]. EL PASADO SÓLO ES ATRAPABLE COMO LA IMAGEN QUE REFULGE, PARA NUNCA MÁS VOLVER, EN EL INSTANTE QUE SE VUELVE RECONOCIBLE. [...] PORQUE LA IMAGEN DEL PASADO ES UNA IMAGEN



QUE AMENAZA CON DESAPARECER CON TODO PRESENTE QUE NO SE RECONOZCA ALUDIDO EN ELLA. ARTICULAR HISTÓRICAMENTE EL PASADO NO SIGNIFICA CONOCERLO "TAL COMO VERDADERAMENTE FUE". SIGNIFICA APODERARSE DE UN RECUERDO TAL COMO ÉSTE RELUMBRA EN UN INSTANTE DE PELIGRO (WALTER BENJAMIN) (Tarrab, 2010, p. 110).

El registro del pasado y de la historia supone de esta forma un intento de apoderarse de un suceso o un recuerdo que está destinado a la desaparición, pero, como señala Benjamin, este registro solo es posible como "imagen", como documento. La obra terminada puede verse, como continúa mencionando Cristina Rivera Garza, como un "registro", que detiene de manera ficticia y momentánea el tiempo y que duplica o multiplica un determinado momento: "un registro entre muchos otros. Un momento multiplicado. Nada menos, pero nada más" (2019, p. 121).

Todo lo anterior confirma la idea de que la literatura es un medio más, entre otros, de producción y reproducción de la realidad. Su relación con los hechos y sucesos reales no hace sino mostrar o insistir, paradójicamente, en su condición de pasado, y por lo tanto, de algo perdido; subrayar la calidad contingente de la historia y la realidad.

El segundo aspecto que comparten estas obras tiene que ver con la idea de la desaparición del autor, ya sea como único origen de la obra y del discurso o como figura histórica, con una biografía, una identidad y un pasado determinado. En los textos analizados se juega con la complejidad y la ambigüedad identitaria de quien relata los supuestos testimonios que se ofrecen. Los textos recurren a la autoría múltiple y las escrituras colectivas, los nombres falsos o seudónimos, los hablantes ficcionalizados -máscaras, monólogos dramáticos- y los sujetos con identidades cuestionadas, vulnerables o amenazadas. Por ejemplo, el poemario *No use las manos* (2011) se presenta como la escritura colectiva del grupo de literatura multimedia KFGC, formado por Gerardo Ocejo, Rodrigo Román, Andrei Vásquez, Jorge Sosa, Anuar Zúñiga y Oliver Hinchastegui. Por su parte, el libro *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza, se atribuye a una autora desconocida o inexistente: Anne-Marie Bianco, supuesta hija de Bruno Bianco. El mismo cuestionamiento aparece en el interior de los textos y afecta a los enunciadores y narradores. En muchos de ellos se recurre al uso de máscaras o del monólogo dramático, que resulta en una enunciación en primera persona impropia, distanciada del autor. A través de estos procedimientos, los textos simulan la construcción de un testimonio personal real, puesto en boca de algún personaje o persona histórica.

La voz que habla en los poemas contando su historia es una ficción, una invención construida gracias a las posibilidades que ofrece el discurso literario, como lo es también su



testimonio. La intención, en muchos de estos ejemplos, es la reconstrucción histórica, la figuración de un episodio realmente sucedido; una especulación sobre los hechos reales. Es el caso de *Tianguis* (2013), de Rodrigo Flores Sánchez y su sección "Cameraman", que simula el testimonio directo del periodista argentino Leonardo Henrichsen, asesinado en Chile en 1973; y también del poemario *Sicarii* (2014), de Esther García, que ofrece en primera persona el testimonio de un niño de catorce años que trabaja como sicario de un grupo de narcotraficantes y que ha sido condenado a tres años de cárcel. Algo similar ocurre en la novela *Met Zodiaco* (2012) de Gerardo Arana, en la que se combinan dos narradores en primera persona que alternan sus identidades con un narrador externo u omnisciente.

Estos ejemplos problematizan la idea del autor convencional y la convierten, como ya han señalado algunos autores, en una figura ambigua o doble. Cristina Rivera Garza reflexiona sobre esta idea, aludiendo a la condición de semi-presencia o presencia liminar de los autores en estos textos desapropiados, en la propuesta de una vuelta parcial de esta figura que, tras la proclamación de su muerte en la segunda mitad del siglo XX, regresa ahora "para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo" (Rivera Garza, 2019, p. 46). Puede pensarse incluso que, con todas estas apariciones y desapariciones, y en esa formulación de escrituras desapropiadas y colectivas, el autor queda superado por el texto mismo, que se propone como autónomo e independiente. Se trata ahora de una independencia literal, física e incluso orgánica, según la cual la obra se deslinda del autor y de lo real mediante un corte que separa el mundo y las creaciones. Es, como se menciona en un poema de Alejandro Tarrab, que insiste en la idea de la desaparición del mundo ya apuntada: "el deseo de extirparnos el mundo (...) / una obra que perviva sin su autor/ más allá de los hombres/ (...) un deseo/ mantener cada obra como un precioso ser amputado (2009, p. 115-116).

En algunos casos, esta idea de la desvinculación de la obra de su autor surge al proponer que los textos son el resultado de la acción de distintos aparatos y medios de reproducción: cámaras de foto y vídeo, teléfonos, fotocopiadoras, pantallas de TV, reproductores de VHS, videojuegos, etc. Como señala la autora anterior en su explicación de la literatura documental y comunitaria: "El otro no siempre es una voz o un cuerpo. Con mucha frecuencia nuestro otro más cercano es el trabajo socialmente concentrado al que denominamos *máquina*" (Rivera Garza, 2019, p. 41). El texto, enunciado desde la pluralidad de fuentes humanas y no humanas, aparece así en lugar del autor, tal como se sugiere en muchas de estas obras. Ante la ausencia de Anne-Marie Bianco, supuesta autora del poemario *La muerte me da* con la que el editor, Santiago Matías, había concertado una cita, este declara que el libro que presenta está "en lugar de ese encuentro"

² Las cursivas son del original.



(2007: 11). Esta misma idea aparece también en el poema “intervenir este diálogo destruido”, de *Litane*, de Alejandro Tarrab, donde se menciona el deseo de crear: “una obra que perviva sin su autor/ más allá de los hombres”; un deseo de “mantener cada obra como un precioso ser amputado” (2009, p. 115-116).

Algo parecido sucede en la novela *Met Zodiaco* (2012), como se verá, donde se propone que la fotocopidora, que es quien realmente escribe la novela, es una prolongación del cuerpo del encargado que la utiliza.

El tercer elemento que tienen en común estas obras es la presencia de distintos tipos de tachaduras y veladuras, que funcionan como formas de representar el vacío, la ausencia y la desaparición mediante el vacío mismo. Se trata de borraduras tanto parciales —líneas sencillas que atraviesan el texto pero permiten la lectura— como totales —tachaduras completas de todo el renglón que vuelven al texto ilegible— (Ballester e Higashi, 2017, p. 26). Esta última forma de tachadura se aplica en ocasiones a páginas enteras de libros publicados, de las que se elimina lo que no interesa, en lo que podría verse como una escritura en palimpsesto o en negativo.

Dentro de los mecanismos de borradura puede incluirse también la alteración del orden de las letras, que obliga a un trabajo de recomposición por parte del lector; el resaltado de distintas palabras mediante el uso de las cursivas que crea otro nivel de lectura; el uso de puntos suspensivos, rayas, diagonales y espaciado textual; la utilización de paréntesis y corchetes; la mención explícita de palabras relativas a la acción de tachar o a sus efectos, como “ilegible” o “tachado”; así como manchas negras de distintas formas y tamaños, que pueden incluso ocupar la página entera. Resulta interesante en este caso el uso que hace Esther García en *Sicarii* (2014) de las manchas del Test de Rorschach que acompañan al texto y sobre las que el niño proyecta los recuerdos de las víctimas asesinadas.

A la primera imagen le siguen las preguntas “¿Qué has hecho?” y “¿Qué ves aquí?”, a lo que el niño responde: “Veo a un hombre sin cabeza” (2014, p. 75). Ante la segunda imagen y las preguntas que se le formulan —“¿Sientes culpa?”, “¿Qué ves aquí?”—, el niño responde nuevamente: “A un hombre desollado desangrándose en el piso” (2014, p. 76). Como en los demás ejemplos analizados, las manchas aparecen en lugar de lo que no está, en este caso los cuerpos desaparecidos; permiten mostrar lo que no se ve, a través de la proyección que sobre ellas hace el niño y la versión que ofrece el texto.

A pesar de la presencia de todas estas manchas y tachaduras, estos textos no deben entenderse como borradores o ante-textos, como los denomina Lebrave (2008, p. 207), ni considerarse suspensiones accidentales de la escritura o textos interrumpidos por la autocensura o por circunstancias externas. Se trata de un uso intencional de las tachaduras y



las ausencias lingüísticas, que deciden incorporarse a la escritura como recurso significativo. El registro que realiza el texto y su relato de los hechos se lleva a cabo de una forma parcial, fragmentaria, velada o entrecortada, dificultada por una serie de impedimentos, que pueden llegar a hacer el texto ilegible. Todas estas marcas se convierten en parte integrante del testimonio que el texto presenta o reconstruye, dejando ver que siempre hay un desvío, una inadecuación, algo que queda “fuera del alcance” (Tarrab, 2020, p. 145).

Los textos muestran una dialéctica entre lo que se ve y lo que no se ve, lo que está y no está, dejando ver ese entredós, ese espacio intermedio. Con esto, estas escrituras podrían acercarse, como propone Eduardo Chirinos en relación con la poesía contemporánea, a esa “práctica de lo inacabado” que resulta común en el Barroco, según la idea de José Antonio Maravall (1990, p. 442). En un apartado dedicado a la mutilación textual, Chirinos relaciona esta práctica barroca de lo inacabado con algunas técnicas contemporáneas de escritura que, mediante la suspensión de determinados fragmentos, muestran esos “desgarros” con los que el texto significa lo no que no está, lo sustraído o lo que falta de esa unidad o totalidad perdida:

Esos “aires de desgarro” están presentes en muchos poemas contemporáneos, los mismos que se presentan deliberadamente mutilados (o reprimidos) configurando silenciosas heridas textuales. En muchos de estos poemas podría hablarse de inacabamiento y descuido en el sentido que propone Maravall para el arte barroco: algo que alguna vez fue completo se presenta como el testimonio de su inevitable y dramática fragmentación (Chirinos, 1998, p. 183).

Los textos se componen así de partes, de fragmentos. Se alternan momentos de lucidez o de visión con momentos de oscuridad y de ceguera. Al lector le corresponderá, como señala Chirinos, una participación más activa en la lectura de esos huecos y esos silencios, que le permita “reconstruir gestaltianamente el discurso de la totalidad perdida”, ese “algo” que, en palabras del crítico, “alguna vez fue completo” (1998, p. 183, 192).

Alejandro Tarrab, *Litane* (2009). Memoria y autoficción. Una identidad migrante

El tema recurrente de la ausencia y la pérdida se refiere en este poemario a un pasado personal y familiar; al tiempo y el espacio de los antepasados, de los que el autor se aleja real y metafóricamente, en lo que constituye una ruptura con aspectos fundamentales de su



identidad: el lugar de procedencia, la genealogía, la religión, los ritos y los apellidos. Los aspectos autobiográficos, reales e históricos, funcionan como punto de partida de los intentos de reconstrucción y recuperación del pasado que realiza la escritura, que se enfrenta, sin embargo, como el resto de las obras mencionadas, con numerosos vacíos, huecos e imposibilidades.

Publicado por primera vez en 2006, el libro está dedicado de manera especial a Jacobo Tarrab Bazbaz, como puede leerse en la explicación final del libro (2009, p. 151). Para la construcción de lo que se ofrece como un testimonio personal y familiar se utilizan las reflexiones y los recuerdos del autor, que se combinan con distintos documentos como fotografías, transcripción de conversaciones y citas de otros autores con los que el texto dialoga: Celan, Wittgenstein y Beckett, entre otros. La idea de la pérdida se transmite en este libro mediante procedimientos como la espacialización de los silencios o blancos expandidos; las ausencias o faltas de información importante, que funcionan como ruidos en la memoria o la conversación; el resaltado de determinadas palabras mediante el uso de cursivas; y la mención explícita de distintos verbos que refieren a la acción de tachar o borrar.

Como ocurre también en los otros textos, lo que estuvo alguna vez —lo que fue— ya no está, es pasado y como tal ha desaparecido. El texto procede por eliminación o borrado de lo que podría verse como ese documento original que es la historia vivida, al tiempo que muestra la dificultad o la imposibilidad de la memoria y la escritura de acceder a ese pasado de manera total o completa. El cambio y la transformación constantes de ese individuo -autor/personaje-, descendiente de una familia judía siria que viaja hasta un México en el que recibe una educación cristiana, cuestionan la idea de una identidad coherente y unitaria, convirtiendo esa “estética de la desposesión” a la que alude Jacobo Sefamí (2017, p. 10) en la verdadera protagonista del libro. Esta idea puede apreciarse también, según algunos críticos, en la misma estructura del libro y sus divisiones:

El interés de Tarrab en las transformaciones está también presente en la estructura de la colección. El libro está comprendido por seis secciones, cuyos títulos y secuencias reflejan la idea de que el conocimiento de lo real -bien sea sobre el propio pasado o sobre el mundo en general- se muestra como un proceso dinámico y siempre cambiante (Moreno, 2018, p. 2).

El primer texto relevante en este sentido lo constituye el poema “la familia (recuerdo XV-VIII-XXV)” (2009, p. 17), cuyo título contiene, en las dos palabras que lo componen, el tema central del poemario. El poema está precedido de una fotografía familiar, tomada del archivo



personal del autor, que muestra un amplio grupo, congregado, como puede deducirse por los detalles de la imagen, con motivo de la celebración del *bar mitzva* del protagonista, tal vez, y a juzgar por la fecha, el propio Jacobo Tarrab Bazbaz a quien está dedicado el libro. La presencia de esta fotografía es importante en cuanto documento que remite a ese pasado familiar y esos antecedentes personales a los que se hace alusión en la obra. Establece unos orígenes y una realidad -una presencia- con la que el texto mantendrá una relación posterior de pérdida mediante distintas formas de borrado y eliminación.

El poema que acompaña a la fotografía es muy breve. Describe de forma ecrástica la imagen, prestando atención a la idea de la unidad del grupo familiar, sugerida a través de ese hilo negro del tallit enrollado en el brazo del niño que los conecta a todos en un mismo árbol -árbol genealógico y también árbol de la vida-. En un poema posterior de esta misma sección, titulado “cántico gradual (jacobito tarrab bazbaz se suspende en el viento de los perpetuos)” (2009, p. 22-23), se presenta un monólogo dramático en el que el mismo personaje que aparece en el título se dirige en el momento de su muerte y en primera persona al joven que aparece en la fotografía del *bar mitzva* aludida arriba. Igual que ocurrirá en los poemas de Sánchez Flores, los sujetos enunciativos y las distintas voces del texto se acercan, se separan, se identifican y se confunden. Entre los versos, se intercalan las oraciones que se recitan en este tipo de ceremonias, que constituyen otro tipo de documento, y que tienen el efecto de actualizar la imagen y el rito celebrado, trayendo al presente ese pasado perdido.

La idea de una totalidad absoluta e intangible aparece también aludida en el nombre impronunciable de dios, símbolo de toda la creación, al que solo se puede hacer referencia mediante la descomposición de las letras de su nombre —*yod he vav he*—. Puede pensarse que los huecos que existen entre las letras del nombre sagrado representan lo fragmentario, lo inconexo y lo incompleto de la realidad o la totalidad misma a la que hacen referencia, así como la imposibilidad ya apuntada del lenguaje y de la palabra de acceder a ella de forma directa y completa.

Además de la muerte y el paso del tiempo, la dispersión del núcleo familiar original está provocada en este caso por el viaje y el exilio. En el poema “saga”, de la misma sección, se reproduce una posible conversación entre los descendientes de ese personaje central, que intentan reconstruir el éxodo familiar desde Siria hasta México, pasando por distintos países. En el transcurso tanto temporal como espacial del viaje, sin embargo, parte de la información se ha perdido. Esta información faltante hace referencia a detalles concretos —el apellido del tío, el nombre del barco o los puntos concretos de origen y destino del viaje— y a fragmentos de la conversación que se omiten o no llegan a registrarse. Esto, unido a la falta de puntuación, la usencia del uso de mayúsculas y de marcas de diálogo, crea un efecto de escritura continua y envolvente:

**saga**

de su itinerario en el barco

¿de damasco a dónde salió? a beirut a beirut se fue con su tío ¿cómo se llamaba su tío? isaac isaac ¿y su apellido? apagábamos la luz y el candelero de orificios hacía esplendores por todas las paredes pequeños astros más terribles que del cielo porque podíamos alcanzarlos nos hacía vulnerables *puedo decir* los tocábamos con la misma contracción con que se roza la vez primera con un alargamiento ¿recuerda? poco a poco ¿se acuerda cómo se llama el que tomó de beirut a marsella? gabarra *no* pedíamos una comida especial consistía en huevos cocidos sardina ¿recuerda? *poco* ya ellos murieron

sus hijos son los hijos

de micha los hijos de salame

(2009, p. 35)³

Finalmente, en el poema "Marcas", de la tercera sección del libro, la idea de la ausencia y el vacío se recrea mediante la aparición de palabras relativas a la acción de borrar y tachar. Los apellidos judíos y otras señas que denotan realidades históricas colectivas e identidades concretas deben eliminarse por distintos motivos en el proceso de adaptación a un nuevo país y una nueva cultura. El acto de borrar estas marcas, en lo que tiene de externo e impuesto, se asocia en este caso a una acción violenta, que se ejerce sobre el lenguaje y lo mutila. Como el mismo texto sugiere, la borradura es una lesión, provocada por las acciones de "arrancar", "quitar", "rasgar", "rajar", "cortar" e incluso "violar".

Todas estas acciones implican nuevamente la separación o la ruptura de un todo, una unidad o una verdad que el lenguaje traiciona o mutila. Esta totalidad se presenta en el poema como una superficie -una tela, el aire- que puede rajarse: "Cuando digo esto sin decir aquello, lejano y seguramente más allá estoy cortando. Rajando la tela" (2009, p. 91). Cada desajuste, cada desvío, alteración, cambio, variación o traición a ese "relato repetido" de lo familiar, de sus creencias y costumbres, es una acción que va violentando y "violando" esa "verdad" original de la que se aparta y a la que "traiciona": "Voy tajando. Violando sin la voz que me entrega o que me entregaría, en condiciones favorables, una genealogía mucho más salvaje" (2009, p. 91). La acción de borrar una parte del nombre familiar deja así el apellido mutilado, incompleto, con un hueco que denota realidades que van más allá de las palabras:

³ Las cursivas son del original. Puede pensarse que el uso de las cursivas en este texto produce un segundo nivel de lectura o texto paralelo, compuesto por las palabras destacadas mediante este procedimiento.



Marcas

Arrancarle *maslatón*. Quitarle

maslatón al apellido. ¿Las borraduras del lenguaje son lesiones, miedos de seguir? ¿Miedos de?, ¿cortezas relegadas? Cuando llego a cierto punto, por decir un retén de policía que pregunta por mi nombre. Replica mi nombre y ese efecto rasga el aire (lo rasga porque lo abre con frialdad) *usted Terán. Teherán, usted Terrán*. Simule un rostro ahora, una extremidad. Camine así con este pie ladeado, apuntando hacia la abreviatura. Disyunción. Uno embiste con su línea quebrada el desapego. Cuando repito mi nombre en la oscuridad. Cuando digo *Alejandro* en la pieza callada, digo *Tarrab* sin decir *maslatón*, sin decir una piedra puesta sobre la tumba, sin decir *piedra* que daría permanencia. Cuando digo *esto* sin decir *aquello, lejano* y seguramente *más allá* estoy cortando. Rajando la tela. (...) Al decir *esto* sin decir rostro o vaso desechable, sin el largo retrato de rabinos a quienes desconozco. Cuando ceceo, modulo sin las claves, sin los métodos de caso, las secuencias de aquel relato repetido: piloncillo en la bolsa de tus abuelos, voy rajando. (...) Voy tajando. Violando sin la voz que me entrega o que me entregaría, en condiciones favorables, una genealogía mucho más salvaje. Cuando digo esto *Terán*, preanudado, apuntado como un rasgo transmisible. *Maslatón*, una marca dada al diablo, que se carga a la chingada, que se carga *más*, miedo. Miedo de. Decir *más, allá*, decir *piedra*. (Tarrab, 2009, p. 91)⁴

La misma idea de la pérdida, la desposesión o la desaparición vista en los poemas anteriores puede hacer referencia al propio hablante, tal como se recrea en el texto “primer ensayo. rosas chilenas” (2009, p. 121), donde también se presenta la escritura como una forma de conjurar ese peligro. Los cuadernos que se utilizan como soporte del texto, sin embargo, distribuidos en ese triángulo de las Bermudas doméstico, no consiguen impedir la aniquilación del individuo —autor, escritor—, que acaba desapareciendo convertido en arena, igual que lo hicieron en la encrucijada real del mismo nombre los barcos que se mencionan en el texto -el Espand, el Rosalie, el Raifuku Maru:

todavía escribo escribo en tres cuadernos coloco uno aquí en esta estancia otro en la antesala y otro más cartabón es el triángulo de las bermudas entonces sí soy un batel el espand el rosalie raifuku maru aprovisionamiento juego a perderme en la

⁴ Las cursivas son del original.



demarcación ai de estas tres franjas destilado sobre la mesa como una náutica de los vientos como un rosa desaparecido todo arena cordillera (2009, p. 121).

Finalmente, y como ejemplo o confirmación de lo anterior, puede citarse el epígrafe que encabeza la penúltima sección del libro. Se trata de los últimos versos del poema "Cómo decir", de Samuel Beckett, en el que la preocupación que adelanta el título se manifiesta mediante la ausencia de palabras que han sido sustituidas por rayas, ejemplificando esa incapacidad de plasmar o transmitir ese "todo" entrevisto, que deja los versos inconclusos:

Cómo decir —
visto todo esto —
todo esto esto de aquí —
locura de ver qué —
entrever —
creer entrever —
querer creer entrever —
lejos allá allá abajo apenas qué —
locura de querer creer entrever en ello qué —
qué —
cómo decir —

cómo decir —

SAMUEL BECKETT

(Tarrab, 2009, p. 131)

El poema llama la atención nuevamente sobre las relaciones que se establecen entre las acciones de ver o entrever una determinada realidad -un todo- y expresarla a través del lenguaje. Se trata de esa dialéctica entre la visión y la ceguera sugerida en las ideas de Virilio, entre lo visto y lo ignorado u olvidado, en cuyo lapso o parpadeo -picnolepsia- no existe sino el hueco, la mancha o el vacío. Es en el paso de una a otra, del experimentar al decir, donde se produce el corte, la ruptura; donde las palabras fallan y solo puede registrarse la huella de su ausencia.



Tianguis (2013) de Rodrigo Flores Sánchez. El registro visual y sonoro de lo ausente

Igual que los otros textos mencionados, este poemario recurre a distintos tipos de documentos como forma de acceder de manera mediada o mediatizada a una realidad perdida. La idea de ver o entrever, a la que se aludía en el poema de Beckett citado, cobra aquí también una relevancia especial. En este caso, ese contraste se debe a la diferencia que existe entre lo histórico o realmente ocurrido y lo parcialmente registrado por distintas cámaras y aparatos de grabación. En la segunda sección de las cinco que integran el libro -“Cameraman”- se recrea el episodio histórico del asesinato del periodista argentino Leonardo Henrichsen en Chile, durante el levantamiento militar denominado “el tanquetazo”, que precedió a la dictadura de Pinochet. No me parece casual que el texto de Flores elija la figura de un periodista para la reconstrucción histórica.

Coherente con la inclusión que puede hacerse del texto en la ficción documental, e igual que ocurre en las otras obras, los poemas de esta sección ofrecen datos concretos y reales, como el nombre del reportero y el de su agresor, Héctor Hernán Bustamante Gómez; el de las calles en las que se produjo el ataque —el cruce entre Agustinas y Morandé—; y la fecha del suceso, 29 de junio de 1973. Mediante el recurso del monólogo dramático y la enunciación desde una primera persona impropia se ofrece un testimonio ficcionalizado en el que es el mismo periodista el que analiza y relata su propia muerte. Gracias a la ayuda de la cámara fotográfica y a ese “ojo que no se cierra”, el periodista puede seguir hablando después de muerto. El registro de los hechos, sin embargo, es incompleto, no ha podido realizarse en su totalidad, igual que en los otros casos, pues el disparo del arma provoca también el disparo del flash de la cámara, lo que ocasiona la aparición de una mancha blanca que impide tener una imagen completa de lo sucedido. Se materializa aquí con esto, de manera muy gráfica, esa idea del recuerdo como algo que “relumbra en un instante de peligro” a la que aludía el texto de Benjamin. A pesar de que el medio utilizado para captar la imagen es supuestamente objetivo, el documento está lleno de huecos y agujeros, de faltas de información, de ausencias. La “Retórica” que da título a uno de los poemas de esta sección consiste en este caso, precisamente, en ese añadido verbal del relato con el que debe interpretarse o completarse el hecho histórico:

Que la cámara se vaya a blancos supondría la
desaparición del testimonio. Pero de hecho denota
la intensidad del registro. Levantado sobre el
convoy (metonimia de movimiento), detrás de



un semáforo (símbolo de precaución), un casco
(sinécdoque de fuerzas armadas) me apunta.
Flash. La filmación traduce disparo como destello.
Flash. La página interpreta resplandor como
oscura mancha tipográfica. Estoy afiliado a la
Asociación de Reporteros Gráficos. Me llamo
Leonardo Henrichsen. Hoy es 29 de junio de 1973.
(2013, p. 29)

El personaje del mundo se duplica, pues tiene ahora una existencia doble: la de la realidad histórica y la de la imagen que ha quedado atrapada o registrada en la película. El texto es así, como señalaba Rivera Garza, un duplicado, una versión. El poema "Redención" da cuenta de esta duplicación a través de la confusión de los pronombres personales y la simultaneidad de las dos voces mencionadas -la del periodista real o histórico y el que ha quedado registrado en la película-. Con esto el texto alude a esa interferencia o interpenetración entre lo real y lo ficticio —creado o reproducido— y da cuenta, al mismo tiempo, de los problemas de autoría y enunciación adelantados en los apartados anteriores. La cámara y su registro tienen así esa capacidad de construir una realidad otra, un cuerpo otro, que desplaza al modelo o al original y lo "difiere":

Documento mi muerte y la registro y deviene
archivo tu propia muerte mía. Me revitaliza y
ahora es tuya. La nutro y la protejo. La inscribo
en lo que miras para que observes lo que vi.
El revólver desliza la ficción y pulveriza mi
testimonio y verifica la supresión del alma. La
película me difiere y configura mi cuerpo. Lo que
consigno te enmarca. Lo que me mata perpetúa.
Cámara, que juzgas vivos y muertos, líbranos
de todo mal. Ojo que no se cierra, espero la
resurrección y la vida del mundo futuro. Amén.
(2013, p. 26)

También es una máquina la que realiza el registro al que se alude en el poema "Caja negra" de la sección quinta del libro titulada "Doppelgänger" (2013, p. 116 y ss.). Se trata de



un poema extenso, dividido en distintos fragmentos o episodios, en el que se recrea, según se adelanta en el título, lo que podría ser el contenido de las cajas negras de distintos vuelos reales accidentados: VASP Flight 168, UTA Flight 772 y Japan Airlines Flight 123. La tachadura simple marca en este caso la diferente procedencia de los discursos y sus enunciadores. Los fragmentos tachados corresponden aquí a las voces de los atacantes o secuestradores, a la tripulación, los pasajeros y la torre de control; documentos sonoros que proceden supuestamente de la grabación de la caja negra de los aviones e informan, además, de la presencia de distintos tipos de ruido, vacío o distorsión. Estas voces, testimonio de esta presencia del otro o de los otros a la que hacía alusión Rivera Garza en relación con las escrituras desapropiadas, se mezclan con la voz de quien enuncia el poema, que intercala sus comentarios e impresiones en el documento sonoro que incorpora al poema. Estos comentarios incluyen precisamente una reflexión sobre la necesidad de las ausencias y los huecos como un mecanismo de defensa y distancia emocional con los sucesos traumáticos ocurridos:

(Everthing is fine. I finished.) da miedo escuchar los sonidos de la tragedia: desaparición de voces: ruidos, paréntesis, estática. Miedo de los ruidos y la estática son Allah is the greatest. Allah is the greatest. Allah is the greatest. Allah is the greatest. Es un esquema adaptativo del Stop. Las ausencias en el sit, sit down. (Everthing is fine. I finished) constituyen un mecanismo de supervivencia y defensa que permite al individuo responder ante situaciones adversas. I would like to tell you all to remain seated. We have a bomb aboard. Los sonidos siempre son extranjeros. (One moment, one moment.) **VASP Flight 168, UTA Flight 772**

Unintelligible

(2013, p. 116)

La alternancia de voces, señalada mediante el contraste entre lo tachado y lo no tachado, indica también los distintos momentos o tiempos en los que se encuentra cada uno de los enunciadores: el pasado de los hechos y el presente de la escritura. A la tachadura se añade la inclusión de vacíos y partes no legibles, que aparecen entre corchetes, paréntesis, líneas de puntos o diagonales sucesivas, así como a través de la mención de la palabra “Unintelligible”. La presencia de esta palabra y de otras similares, como las que aparecen en el poemario *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza —[tachado], poemas I y VI (2007, p. 17, 27) e [ilegible], poemas III y V (2007, p. 22, 24)— supone un caso interesante de tachadura textual, pues registra la ausencia o el vacío de algo no percibido o no dicho, para lo que se reserva, sin embargo, un espacio en el texto. Es decir, se siente la necesidad de registrar la imposibilidad de registrar;



de señalar que ahí había algo que no ha podido ser trasladado o escrito. En la “Nota a la edición” que antecede al poemario de Rivera Garza se declara lo siguiente: “Mediante corchetes se indican los versos, palabras y párrafos ilegibles o que al parecer fueron eliminados parcial o definitivamente del texto por la autora”. Como continúa explicando el editor: “Sin embargo, hemos querido respetar el espacio (¿o anonimato?) que en el manuscrito original les fue asignado” (2007, p. 13). Queda así el misterio o el secreto de lo que se esconde tras estas palabras y sobre la identidad de quienes las enuncian.

Todos estos registros forman parte del texto en la forma de enunciados de un lenguaje no verbal (Rivera-Rodas, 2001, p. 275), que comunican que hay algo que el texto no dice o no puede decir o comunicar. En las dos secciones del libro mencionadas, las manchas, las tachaduras y los vacíos de información proceden de los medios, soportes y máquinas que registran los acontecimientos reales y conforman los documentos con los que los textos interactúan. La reconstrucción literaria de los hechos consiste precisamente en la representación e interpretación de estos sucesos por parte del autor y en la forma en que se relacionan con ellos los enunciadores textuales.

No use las manos (2011), del KFGC. Inversión y desmitificación de los discursos testimoniales

En *No use las manos*, del colectivo KFGC, se recurre nuevamente a distintos procedimientos de tachadura: tachaduras simples, inversión de letras y páginas negras. A lo largo de todo el libro aparecen poemas construidos mediante la intervención de páginas preexistentes, en las que la escritura sigue un proceso de eliminación, que conserva únicamente determinadas palabras con las que se va “escribiendo” el nuevo poema, que se destaca sobre una página oscurecida con tinta negra. La escritura surge así de otras escrituras; se revela, como una fotografía, como una escritura en negativo.

En la sección cuarta del libro se recurre a la alteración del orden de las letras de las palabras, mecanismo que se emplea, igual que en los casos anteriores, para tratar el tema de la desaparición. En este caso, se trata de la desaparición provocada por un terremoto que lo convierte todo en polvo. El uso de esta forma de escritura dificulta la lectura y obliga a leer de una manera desautomatizada. Al mismo tiempo, cuestiona la capacidad del lenguaje y el discurso convencional para expresar determinadas experiencias y crea un registro de los hechos distinto al habitual. El poema está escrito nuevamente en primera persona y guarda parecido con un discurso testimonial:



Ccerí ne uan cidaud countrida cno emsobrcos
dndoe lsa sbrooms on crroepsonedn a lsa psrenoas
y lso cmietnos ed tdaos lsa csaos sno drrubmees.

Syo hjio ed nu tmeeorrto
le paito ed jueogs ed msi hemnaors
se uan cpaas ed pvolos
ddnoequiriea qeu es dteegna.
(2011, p. 59)

La idea de esa “ciudad construida con escombros” a la que alude el texto se hace presente en este caso mediante el uso de palabras que han sido también destruidas y vueltas a construir de otra manera, que podrían verse como escombros del lenguaje. De la misma forma que en esta nueva ciudad postcatástrofe “las sombras no corresponden a las personas”, las nuevas palabras no se corresponden de forma idéntica con las anteriores, mostrando ese desvío por el que algo se escapa; ese desplazamiento o ese desfase entre el pasado y el presente, entre antes y el ahora.

El cuestionamiento de la posibilidad de obtener y registrar un testimonio completo y confiable, que constituye el punto de encuentro de todas estas composiciones, aparece también en el poema “Instrucciones para realizar un documental” (2011, p. 81), en el que se ofrece, como adelanta el título, una serie de consejos para llevar a cabo este tipo de creaciones. Para garantizar la veracidad y la autenticidad que se asocia normalmente con este género y conseguir el tono de seriedad que le caracteriza, el texto aconseja, por ejemplo, mostrar muchas gráficas, mencionar lo difícil que resultó filmar algunas escenas, el uso obligado de un idioma extranjero que resulte exótico en las declaraciones de los testimoniantes y la presencia de una voz en *off* que proceda, de preferencia, de un “padre” o un sacerdote. La enumeración de estos elementos, ofrecidos a modo de “receta”, así como la conciencia de su artificiosidad y su elaboración premeditada -como un montaje-, unidas a la ironía que utiliza la voz que enuncia el poema, obligan a cuestionar la autenticidad de este tipo de productos documentales y su valor como testimonios reales.

El lenguaje privado (2014), de León Plascencia Ñol. Viaje, experiencia y memoria

Finalmente, reflexiones parecidas a las de las obras anteriores, transmitidas mediante procedimientos similares, aparecen también en *El lenguaje privado* (2014), de León Plascencia Ñol. Las cinco secciones que componen el libro giran, de una u otra forma, en torno al lenguaje y su



capacidad de registro y conservación de los hechos. El poemario se elabora a partir de reflexiones surgidas de distintos viajes y estancias en Corea del Sur. Lo que se escapa o evade, esa totalidad que se pierde, es aquí la experiencia del viaje y de la otredad, así como la permanencia o la continuidad de una subjetividad que se pretende registrar y transmitir. Aparecen también en este libro distintos tipos de tachaduras simples, unidas a juegos con el color de la letra —que alterna entre negro y lila—, que se combinan con la ausencia ocasional de puntuación, dando como resultado una escritura continua de frases yuxtapuestas. En la segunda parte del libro, “Jeong-won” (jardín), aparecen también distintos tipos de manchas de tamaño y extensión variable (2014, p. 105).

En la sección cuarta —“Escenas movidas de algo llamado patria”— se incluye una serie de fotografías tomadas por el autor con el teléfono celular, intervenidas con distintos recuadros negros. Esta sección está compuesta, además, por una serie de fragmentos breves —“haikus occidentales”— entre los que es frecuente encontrar reflexiones sobre el lenguaje y sus vacíos e imposibilidades. De todos ellos, destaco uno que me parece especialmente relevante, que hace alusión a esas manchas y borraduras que existen tanto fuera como dentro del texto. El poema describe un paisaje real y la extrañeza que produce su parecido con una representación, con una ficción: “La mancha oscura del paisaje. La mancha del idioma. La mancha que se extiende”, idea que se concluye de la siguiente manera:

Algo difuso, algo incompleto. Algo como salido de una copia dañada de un cuadro del Doctor Atl⁵. Hay un vocabulario extraño, una representación, una falla: la patria —su imagen— no existe, es baratija (Plascencia, 2014, p. 73).

Como se mencionó al inicio, la realidad -el paisaje que se contempla- se ficcionaliza, al compararse o identificarse con un cuadro o al sugerir, más bien, que ha salido del cuadro de un paisaje, volviendo a la idea de las puertas y ventanas apuntada por Fabre (2005, p. 14). Paradójicamente, el original que supuestamente debió inspirar el cuadro —la patria—, como declara el poema, no existe o es algo de poco valor —simulacro—.

Met Zodiaco (2012), de Gerardo Arana. La imposibilidad de la escritura y de la Historia

Además de las obras anteriores, me parece pertinente, por último, hacer mención de algunos aspectos de la novela *Met Zodiaco* (2012), de Gerardo Arana, que presenta similitudes

⁵ El Doctor Atl es el seudónimo de Gerardo Murillo, escritor y pintor mexicano, considerado uno de los más destacados paisajistas de principios del siglo XX.



temáticas y formales con las ya analizadas. Aunque no se trata, en rigor, de una obra de ficción documental, sino de una novela, su composición mediante ciento veinticuatro fragmentos desordenados, las frecuentes repeticiones y los distintos mecanismos de tachadura que aparecen en la obra permiten compararla a las demás. La obra plantea, en clave de ficción, reflexiones interesantes en torno a las dificultades de la escritura y el registro de los hechos.

Los dos protagonistas de esta obra, que tienen los significativos nombres de Copy y Hack, alternan su función de narradores en primera persona con la visión externa de un narrador omnisciente. Ambos están intentando escribir un libro; el primero de ellos quiere escribir una novela policiaca, mientras que el segundo intenta escribir un libro de historia, tarea para la que parece encontrar muchos impedimentos “Es un poco deprimente (...) todo indica hasta ahora que es imposible escribir un libro de Historia confiable” (Arana, 2012, & 32).

La novela, de carácter metaficcional o metanarrativo, narra así los procesos de búsqueda de estos dos escritores/personajes que al final resultan ser el mismo. El papel del autor y el escritor se cuestionan nuevamente aquí, acercando su labor, como ya se comentó, a la de los distintos tipos de máquinas, programas y soportes que se mencionan a lo largo de la obra: cámaras y cintas de vídeo, videojuegos, discos, cds y programas informáticos. La idea de la creación literaria a partir de una máquina ya había aparecido en el relato introductorio de *La máquina de hacer pájaros* (2008) del mismo autor, donde se explica el procedimiento de la combinación de distintos objetos para la elaboración de la trama narrativa.

En el caso de la novela, la máquina a la que se atribuye finalmente la responsabilidad de la autoría de esta obra es la fotocopidora con la que trabaja Hack en el Laboratorio de Soluciones e Ideas (LSI), que es en realidad una extensión de sí mismo, según declara Copy en el fragmento 51: “Yo me quedé meditando su historia y me propuse escribirla. Narraría sus aventuras en primera persona. La novela la narraría su copiadora. La copiadora se transformaría en un asesino serial. Comenzaría por el final” (Arana, 2012, & 51).

En este final, que se repite varias veces a lo largo de la novela, se constata precisamente esa imposibilidad de la escritura, pues el resultado de esta acción creativa es un conjunto de páginas negras, manchadas por el exceso de tóner de la fotocopidora. Esta situación se relata en el fragmento 15 y se repite también en último fragmento de la obra, el 124:

Fade Out again

Me bajé en la estación de Balderas y caminé a mi edificio. Una vez en mi departamento me serví un whisky, fui a mi habitación y reuní los pliegos negros sobre la cama. Mientras le buscaba un orden a los rectángulos negros sentí



mucho miedo. Una hoja negra debe ser tan pavorosa como una blanca me dije para tranquilizarme. Di vueltas alrededor de la cama, vi las hojas negras un par de veces más, vomité en el baño y pensé en que si él hubiera terminado el libro de Historia que estaba escribiendo más o menos así hubieran sido sus contenidos (Arana, 2012, & 124).

Este final, que no resulta conclusivo y que remite a otros pasajes anteriores idénticos, sugiere que tal vez el verdadero final de la novela sea el fragmento donde se relata la muerte de Hack/Copy —muerte o desaparición de los autores humanos—, ese fragmento que resulta ilegible porque el texto se “raya” y que, por lo tanto, está condenado a repetirse una y otra vez, sin permitir una salida:

J.os e ne:cmae m3atarcita aalguien. Pue1e1matarse. Pue3maatar peu a nAn. ede mtar a losvitos c ha dle vi de oc lub. "] Pu4ede1 1seqwerqwr. De m4 atarpui09qjer98ghvbe wkputosde uno por no u. : PpCompelicula2s las 2pelíc3ulas. Las películas Ne4rvioso asdfaisdvoifn NPIPREGse sienta en la orilla de la cama.ASDFGAISOF EFASA Tiene el (::: ["Revólver cargado"] :::) entre 4las manoARTOPOPAsesafreer. "] Copy :::) se queda:::) hacien2 :::) biz2cos fren3t e a él. :::) "]1DededededASDFOIA Sjó jASDóóóóó jóój óóóó ó ó caer su cu er pontra la c , se nana pu pus una al mo al ma hada en la cabza y ex1te2nd ió los bra zos sobre las s ában as. (Arana, 2012, & 72 (1))

En un fragmento posterior puede leerse la explicación que ofrece el narrador externo a este suceso:

El relato se raya. No se puede leer. O sí. Pero todo el texto está puteado. Copy tiembla como descompuesto o enfermo. Como personaje frente un final escrito por un adolescente. Un final de efectos, un final mediano y rematado. Un final con cursivas, con un personaje que se queda muriendo para siempre (Arana, 2012, & 73 (4)).

De esta forma, lo que presenta esta obra es el proceso de una escritura que se confirma como imposible y no llega a materializarse. El resultado de estos intentos son esas páginas negras que representan la nada, el vacío pavoroso, el sinsentido. El texto -el documento- creado por la



máquina está mutilado, pervertido, igual que la película del reportero asesinado, que conserva la huella del destello de la realidad desaparecida. Los intentos de traer el pasado al presente, de registrar o documentar los sucesos, resultan en este caso igualmente infructuosos, convirtiendo al texto en una permanente circularidad.

Conclusiones

Según lo visto en páginas anteriores, puede decirse que los distintos tipos de tachaduras y veladuras que aparecen en estas y otras obras mexicanas contemporáneas no constituyen un fenómeno puntual o aislado, sino una presencia recurrente, motivada por el momento actual y las formas de entender las relaciones entre la realidad, la historia y la literatura en la posmodernidad como campos que interactúan y se influyen entre ellos. No se trata de simples experimentos formales, que supongan una continuidad de las propuestas vanguardistas de principios de siglo XX, sino de manifestaciones que dan cuenta de una forma diferente de entender el mundo y sus representaciones. En ellas, la obra no es vista como una copia o una imitación de la realidad, sino como una posibilidad de construirla, registrarla y/o conservarla.

Los textos analizados aluden a hechos, datos, fechas, nombres y lugares reales, acercando las composiciones a los géneros documentales y testimoniales. Estas obras se enfocan en diferentes formas de desaparición y sus consecuencias —familias desestructuradas, países que se abandonan, viajes pasados que se recuerdan, barcos perdidos, aviones accidentados, desastres naturales, ciudades destruidas, personajes históricos asesinados—, dejando ver un miedo común a esta amenaza de desaparición y una nostalgia por lo ausente y lo perdido, que se intenta recuperar. Para ello, esta escritura utiliza documentos reales como forma de acceder a aquello que se ha convertido en pasado.

La literatura se presenta como un lugar posible de memoria y recuperación, donde el pasado encuentra un lugar donde ser representado y visibilizado. Sin embargo, como demuestran los huecos, ausencias y vacíos de información, esta recuperación no puede realizarse de manera completa, pues siempre hay algo que se escapa, que se evade, que queda fuera del alcance.

Estas composiciones híbridas, desapropiadas e intertextuales, cuestionan algunos presupuestos de la escritura literaria convencional, como, por ejemplo, la figura del autor, que pierde importancia en cuanto único creador y responsable de las obras. Esta figura es desplazada por la relevancia que adquiere el texto independiente y autónomo, construido por una colectividad o pluralidad de voces, textos y discursos. Las máquinas intervienen asimismo en el proceso creativo, pero también son falibles y no aseguran un acercamiento fiel o confiable a la



realidad. Todas estas dificultades conducen a un cierto pesimismo o pérdida de fe en la capacidad de la escritura y el lenguaje.

Las marcas y tachaduras que aparecen en estos textos cumplirían así una doble función. Desde el punto de vista de la escritura, dan cuenta de una relación problemática con la realidad y con los documentos que la registran y la conforman. Al mismo tiempo, estos textos construyen una realidad también parcial y distorsionada, un archivo, un documento incompleto. Dan cuenta de un espacio compartido de aparición, de copresencia de lo literario —ficcional— y lo real o histórico; son puertas o ventanas, como señalaba Fabre (2005, p. 14), que permiten trasvases entre uno y otro ámbito. Con ellas, los textos dejan entrar el vacío en la escritura, superando la paradoja o la amenaza que este vacío supone para la escritura misma mediante el equilibrio entre lo presente y lo ausente, lo legible y lo ilegible. Porque la palabra, como se menciona en un fragmento titulado precisamente “Artificio”, de Alejandro Tarrab, no es suficiente para mostrar que un espacio se degrada, se hace necesario “exhibir la depredación” (2010, p. 145), algo a lo que se acercan estos textos mediante los procedimientos analizados.

Referencias

- ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ARANA, Gerardo. **Met Zodiaco**: [Copy & Hack]. México: Radiador Magazine, 2012.
- ARANA, Gerardo. **La máquina de hacer pájaros & Bulgaria Mexicali**. México: Herring Publishers, 2008.
- BALLESTER, Ignacio; HIGASHI, Alejandro. Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcantar). **Signos Literarios**, México, v. XIII, n. 25, p. 8-43, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre el concepto de historia. In: BENJAMIN, Walter. **Obras completas** II/2. Traducción de Juan Barja de Quiroga. Madrid: Abada, 2005, p. 303-318.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad líquida**. Traducción de Mirta Rosenberg. Buenos Aires: FCE, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**. Traducción de Antonio Vicens. Barcelona: Kairós, 2005.
- CHILLÓN, Albert. **La palabra facticia**: literatura, periodismo y comunicación. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.
- CHIRINOS, Eduardo. **La morada del silencio**. México: FCE, 1998.
- DÍAZ CASTELO, Elisa. **Principia**. México: Tierra Adentro, 2018.
- FABRE, Luis Felipe. **Legendo agujeros**: ensayo sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura. México: Conaculta, 2005.
- FLORES SÁNCHEZ, Rodrigo. **Tianguis**. México: Almadía, 2013.
- GARCÍA, Esther M. **Sicarii**. México: Acequia Mayor, 2014.
- KFGC. **No use las manos**. México: Amarillo Editores, 2011.
- LEBRAVE, Jean-Louis. La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos. In: PLATERO, Pastor (org.). **Genética textual**. Traducción de Pastor Platero. Madrid: Arco Libros, 2008, p. 181-230.
- LIPOVETSKY, Gilles. **El imperio de lo efímero**. Traducción de Felipe Hernández. Barcelona: Anagrama, 1990.
- LIPOVETSKY, Gilles. **La era del vacío**: ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Traducción de Joan Vinyoli; Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1986.



- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras*, núm. 17, 2007. Disponible en: bit.ly/43ORzvq. Consultado el: 6 de junio. 2023.
- MARAVALL, José Antonio. **La cultura del barroco**. Barcelona: Ariel, 1990.
- MORENO, Vicent. Litane de Alejandro Tarrab. **Latin American Literature Today (LALT)**, enero de 2018. Disponible en <http://bit.ly/3qjuqDK>. Consultado el: 14 de junio. 2023.
- PLASCENCIA ÑOL, León. **El lenguaje privado**. México: filodecaballos, 2014.
- RIVERA GARZA, Cristina. Los usos del archivo: de la novela histórica a la escritura documental. In: RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación**. México: Penguin Random House, 2019, p. 117-142.
- RIVERA GARZA, Cristina. **La muerte me da**. México: Bonobos Poesía, 2007.
- RIVERA-RODAS, Óscar. **La modernidad y la retórica del silenciarse**. México: Universidad Veracruzana, 2001.
- SEFAMÍ, Jacobo. Prólogo. In: TARRAB, **Alejandro . Litane**. Phoenix: Cardboard House Press, 2017.
- TARRAB, Alejandro. **Degenerativa**. México: Bonobos, 2010.
- TARRAB, Alejandro. **Litane**. México: Bonobos-Conaculta, 2009.
- TSCHILSCHKE, Christian; SCHMELZER, Dagmar (org.). **Docuficción: enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual**. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Verveurt, 2010.
- VATTIMO, Gianni. **La sociedad transparente**. Traducción de Teresa Oñate. Barcelona: Paidós, 1990.
- VIRILIO, Paul. **Estética de la desaparición**. Traducción de Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 1998.

INFORMACIÓN ADICIONAL

Biografía académica

María Ema Llorente es Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. Es autora de los libros: *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego; Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX; La voz de la imagen. Pintura, arquitectura y fotografía en la poesía española actual; Metrópolis de papel. Visión de la ciudad en la poesía española contemporánea; y La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*. Sus líneas principales de investigación se centran en los siguientes temas: textualidad, memoria, género, violencia y desaparecidos en la literatura contemporánea.

Dirección para correspondencia

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Avenida Universidad, 1001, Colonia Chamilpa
62209, Cuernavaca, Morelos, México

Financiación

No se aplica

Conflicto de intereses

No se ha declarado ningún conflicto de intereses

Aprobación del Comité de Ética

No se ha declarado ningún conflicto de intereses



Método de Evaluación

Sistema doble ciego de revisión por pares

Preprint

El artículo no es un preprint

Disponibilidad de datos de investigación y otros materiales

No se aplica

Editores responsables

Rebeca Gontijo – Editora jefe

Breno Mendes – Editor ejecutivo

Derechos de autor

Copyright © 2024 María Ema Llorente

Licencia

Este es un artículo distribuido en Acceso Abierto bajo los términos de Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Historia de revisión por pares

Fecha de envío: 27 de agosto de 2023

Fecha de modificación: 05 junio de 2024

Fecha de aprobación: 19 de junio de 2024

