

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

Roberto Cruz Arzabal
Universidad Veracruzana, México

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

Keywords Documentality. Textual materiality. Disappropriation. Poetics of the Archive. Docufiction. Poetics of documentality.

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

1 Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 El problema del documento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 En torno de la materialidad del documento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Dos posibilidades teóricas de las poéticas de la documentalidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

la integración de la experiencia sensible y el mundo digital en la hechura de arte.⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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