

ARCHIVOS DEL DESECHO, RETÓRICAS DEL CUERPO. NARRATIVA, IMAGEN Y POLÍTICA DE LA MEMORIA

WASTE FILES, BODY RHETORIC. NARRATIVE, IMAGE AND MEMORY POLICY

Roberto Carlos Monroy Álvarez
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
(México)
roberto.monroy@uaem.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0002-4073-1305>

RECIBIDO: 15/03/2024
ACEPTADO: 02/05/2024

RESUMEN

Este texto analiza una formación discursiva visible en la literatura, el arte y la política que ha construido una narrativa acerca de los, aquí llamados, cuerpos desechables. Recorriendo distintas reflexiones, exploraremos una serie de enunciados que dan cuenta de la emergencia de figuras relacionadas a la violencia y el cuerpo, reconociendo estrategias discursivas que pretenden consignar ciertas vidas a los vertederos. Esos relatos, entendemos, se presentan en la forma de un archivo, como lógica pero también como figura, que muestra la condición crítica de la figura del cuerpo-basura así como la fuerza espectral que su escritura libera. La denominada retórica notarial es, entonces, un estilo utilizado por distintos autores como metonimia de los ejercicios de memoria y olvido que se condensa en determinadas imágenes literarias o visuales. Siguiendo la tesis benjaminiana, este artículo explora la aparición de una memoria residual como alegoría crítica, no utilizada para reconstruir cierta humanidad y su patrimonio, sino para pepenar sus ruinas.

Palabras clave: cuerpos, desecho, archivo, memoria, figura.

ABSTRACT

This text reviews a discursive formation visible in literature, art and politics that has built a narrative about the, here called, disposable bodies. Through various reflections, we will explore a series of statements that account for the emergence of figures related to violence and the body, denouncing many how certain discursive manoeuvres intend to assign certain lives to the landfill. These stories, we understand, are presented in the discursive form of an archive that shows the critical condition of the figure of the trash-body as well as the spectral force that its writing releases. The so-called notarial rhetoric is, then, a logic and style used by different authors as a metonym of the exercises of memory and forget that is condensed into certain literary or visual images. Following the thesis of Benjamin, this article explores the emergence of a residual memory as a critical allegory, not used to rebuild certain humanity and its heritage, but to pepper its ruins.

Keywords: bodies, waste, file, memory, figure.

“Por decirlo duramente, la memoria apesta así como apesta un objeto material. Así como desviamos con repugnancia nuestro órgano sensorial (cabeza y nariz) ante los objetos hedientes, el preconsciente y nuestra conciencia se desvían de la memoria”
Sigmund Freud

“La memoria siempre es sucia, siempre es impura”
Achille Mbembe

MITOS Y MUERTOS

En el prólogo a la segunda edición de *Mito y archivo* (2011), Roberto González Echevarría reafirma la tesis que trabajó en la primera edición del libro: las formas de ficción noveladas en Latinoamérica tienen su origen en la retórica notarial que certifica, desde épocas coloniales, los elementos del nuevo mundo. Ejemplo de ello es un pasaje de *La virgen de los sicarios*, del colombiano Fernando Vallejo (2010); ahí, el personaje principal y narrador, Fernando, se ve envuelto en las formas jurídicas y sociales que “confunden” la morgue con un archivo de cadáveres cuando busca el cuerpo de su amante asesinado. “Era Colombia”, dice el narrador al elogiar la retórica burocrática que clasifica a los muertos que dejó la violencia del país sudamericano. Por su puesto, para González Echevarría dicha “confusión” no es tal, sino que es la condición de la escritura: un archivo semioculto, no ficticio, que agrupa a los muertos en la narrativa del notario, sería la base de la historia de Vallejo: “La morgue, como institución, es un archivo de cadáveres y documentos clasificados y certificados por el Estado” (González Echevarría, 2011, p. 9).

Sin embargo, la historia que nos cuenta Vallejo, y que retoma González Echevarría, nos habla de una práctica más amplia de lo que supondrían tanto el escritor como el crítico, una práctica que desacomodaría el lugar de los cadáveres humanos, los desechos contemporáneos y los archivos que sepultan y conservan la narrativa social. Como vemos a lo largo de toda la historia de *La virgen de los sicarios*, los cuerpos que llegan a las morgues colombianas son de un tipo especial de persona, aquello que la voz narrativa denomina “gonorreas”, la escoria, la basura humana que sobre puebla Medellín y que contamina con su existencia; ahora, alterando el sintagma del título, el narrador se topa con una multitud de “sicarios de la virgen” que elimina todos los desechos de Colombia como si se tratase de la violencia divina que alguna vez describiera Benjamin (2012)¹. En este sentido, lo que descubre el personaje principal al buscar

1 El concepto de Benjamin, en “Para una crítica de la violencia”, es en principio difícil de precisar, pero que se relaciona alegóricamente con la imagen de un dios no castigador, sino purificador, que ocupa la violencia no para establecer su voluntad, sino para eliminar lo contaminado y comenzar de nuevo; por ejemplo, la imagen del diluvio bíblico. La relación entre fuerzas divinas y sicarios es un lugar común en la narrativa utilizada para explicar la “purga” que azota Medellín; aquí uno de los tantos ejemplos de la novela: “[...] sacó el Ángel Exterminador su espada de fuego, su ‘tote’, su ‘fierro’, su juguete, y de un relámpago a cada uno en la frente los fulminó [...] A esta gonorreíta tierna también le puso en el susodicho sitio su cruz de ceniza y lo curó, para siempre, del mal de la existencia que aquí a tantos aqueja. Sin alias, sin apellido, con su solo nombre, Alexis era el Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa” (Vallejo, 2010, p. 57).

el cadáver de su amado en los sumarios que guardan esos archivos es una práctica que conserva nombre e historia de los que se aglutinan en esta “horda humana [...] chusma puerca [...] raza depravada y subhumana” (Vallejo, 2010, p. 67). Y si bien lo que analiza por su parte González Echevarría es una práctica común entre ficción y retórica que se origina en las formas narrativas más elementales en Latinoamérica, la tesis de este artículo es que estos archivos del desecho ni son tan únicos de Vallejo ni son solo prácticas relacionadas con las formas de escritura ficcional, sino que revelan una articulación entre las formas estéticas (imágenes, propuestas artísticas concretas, pero también sentidos construidos socialmente) con una escritura sucia, hedienta y peligrosa, ocupando en primer lugar la figura de la basura como móvil narrativo. Y por escritura no nos referimos al sistema alfanumérico en sí, sino más bien a la huella espectral que impone la presencia de una ausencia como una marca carente de sentido único y que más bien está abierta al juego de su diferencia (Derrida, 1971).

El propósito en lo general aquí es tratar una serie de formas retóricas, estéticas y políticas que recogen la memoria de los hombres desechables, al tiempo que nos preguntamos si las formas institucionales y estatales son determinantes para la consignación de los cadáveres en los vertederos. Este texto piensa dar cuenta de una misma serie de prácticas paralelas, contrarias o reafirmantes del Estado, que almacenan a los muertos para sepultarlos en lo que Derrida (1997) nombró su “mal”, o bien que liberan su fuerza perturbadora en el discurso público, constituyendo memorias sucias que asechan la soberanía de la Historia desde unas maneras específicas de contar el cuerpo.

La idea de la que se parte aquí es que, según una determinada retórica cada vez más frecuente, un cierto tipo de cadáver se ha vuelto parte de los desechos, de lo inservible, de lo prescindible dentro de las relaciones sociales que establecen lo común. Las reflexiones retomadas tratan de partir de esa lógica, puesta en marcha en el discurso de la más reciente modernidad y que va haciendo aparecer en el panorama de lo social a los llamados cuerpos desechables. Desde la novela de Vallejo hasta las prácticas más desconcertantes de la violencia contemporánea, la construcción discursiva del hombre desechable y su correspondiente realidad son cada vez más visibles en el globo. Hoy en día el ejercicio de una tanatopolítica² soberana no logra (o no quiere) nombrar ni buscar la historia de todos esos muertos, relegándolos a la condición de desecho, mientras se purifican los campos de lo social y lo histórico; ante ello, determinadas prácticas, aquí planteadas como archivos, buscan formar memorias de todos aquellos que parecen ser los prescindibles de la tierra, haciendo visible dicho discurso no para naturalizar la confusión entre cuerpo humano y desecho, sino para abrir un espacio reflexivo acerca de las ruinas y la basura que dejó atrás la modernidad. Lo que aquí llamaremos *el archivo de los desechables* se refiere, entonces, a una forma de crítica que genera una escritura/memoria del desperdicio tanto en la literatura como en el arte y la política. La cuestión con la que haremos visible dicha discusión, si bien centra sus ejemplos en Latinoamérica, con ánimos de especificar el análisis, puede rastrearse en toda una formación discursiva propia de un contexto regional.

2 Aquí se hace referencia a uno de los términos que utiliza Gabriel Giorgi (2014) en *Formas comunes*, al referirse, a partir de la idea de biopolítica, a una administración estatal de los cadáveres humanos pensados desde una división sensible que cataloga a *unos* como dignos de ser llorados y *otros* que no lo son, y que ha tenido como efecto sistemático la significación de determinada corporalidad, la que está en frontera con la animalidad, la naturaleza o el desecho.

LA HISTORIA: NI RUINAS NI MUERTOS

Como bien apunta el epígrafe de Freud³, las memorias apestan, y con esto se quiere decir que apestan a muerte; la política higienista moderna despega las narices de aquellas huellas de los muertos, archivándolos y, en ese sentido, los sepulta en lugares apartados de la conciencia colectiva. El trabajo de una historia “redentora”, siguiendo a Benjamin (2012), será volver precisamente sobre esas memorias, sobre esos muertos, sobre esos desechos, no para reestablecer la humanidad de los cuerpos (pues es la figura de la humanidad la que produce esas mismas exclusiones: lo que es humano y lo que no, qué vida debe guardarse y cuál no), sino para dar cuenta de la fuerza que se mantiene latente en las narrativas de estos espectros. Así, según la novela de Vallejo, por más que se trate de eliminar la escoria humana un “excedente retórico” (Mier González Cadaval, 2007) vendría a constituir una resistencia visible/invisible en el archivo subterráneo, en las memorias residuales.

El trabajo de la Historia y del historiador se plantea aquí en sintonía con la famosa tesis en que Walter Benjamin lo alegoriza bajo la forma de una imagen, el *Angelus Novus* de Klee. Ese trabajo, en palabras del filósofo alemán, es parecido al ejercicio de esta figura: el progreso que, bajo la forma de una tormenta, ha dejado solo ruinas y muertos en su avance y, con el rostro desencajado, no puede sino sentir el horror de las ruinas ante sus ojos y desear revivir a los muertos, antes de que la misma tormenta lo lance hacia delante:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. [...] Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que no deja de amontonar ruina sobre ruina y las arroja a sus pies. Quería demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido (Benjamin citado en Löwy, 2012, pp. 100-101).

En el texto, Benjamin se refiere al progreso que ha generado el actual sistema económico-político como una tempestad que solo deja ruinas en su avance, podemos interpretar. El historiador, al igual que el ángel, debe volver la cara sobre las ruinas que dejó ese progreso y horrorizarse. Pero para Benjamin el esfuerzo de este ángel de la historia queda en el vacío, puesto que “desde el paraíso sopla una tempestad que se aferra a sus alas [...] una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas [...] Esa tempestad es lo que llamamos progreso” (Benjamin citado en Löwy, 2012, p. 101). Así, el trabajo del historiador, aunque angustiado por el hecho de ver ruinas y muertos, es frenado por ese arrastre hacia el progreso, hacia la historia monumental, aquella que se eleva a condición de sepultar la barbarie. Este ejercicio de construcción discursiva, no se puede negar, es el resultado de siglos de narrativa histórica que determinó lo que bien llama Benjamin “la historia de los vencedores”. Lo que podríamos llamar residuo histórico, es dejado atrás;

3 Que aquí retomamos de un texto de Jacques Derrida, “Ante la ley”, donde se cita un pasaje sobre Freud, en el que, en sus primeros años, el padre del psicoanálisis trabaja con el concepto de represión para dar una respuesta al origen de la ley moral, asociando el olvido, la higiene y la conformación del sujeto. Así, Para Freud, el sistema de represión se ejemplifica bien en la memoria: la moral tiende a elevar su rostro para apartarse de ese elemento hediondo que es la memoria (Derrida, 1983, pp. 106-107).

lo anterior, según la tesis, engloba tanto a las ruinas como a los muertos; el desecho y los muertos desechables. La Historia monumental, según esto, ha hecho que las materialidades nauseabundas, un campo semántico que podríamos asociar con el desecho (lo hediondo, las ruinas, los cadáveres, los de abajo, los vencidos), se dejen atrás, se dejan en el olvido. Más que condenar o aplaudir esta condición y su residuo, es interesante ver cómo se construye el discurso histórico y qué es eso que se basuriza.

Si bien los muertos y las ruinas quedan en un pasado sepultado y limpio, estos indeseables nunca son eliminados por completo, sino que habitan un olvido en intenso movimiento. Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (2012) retoma, desde una reflexión política y desde el psicoanálisis, el regreso de esos nombres que, dados por muertos, se tratan de superar en la historia, la política, la filosofía; el espectro, en Derrida, siempre retorna, “viene como (re)aparecido, figura a la vez como muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez” (Derrida, 2012, p. 24). De cierta manera, entonces, esa memoria que apartamos de nuestro consciente, esos muertos y ruinas que dejamos en el pasado, nunca se quedan allí, en su lugar, en su vertedero, sino que vuelven a asecharnos, vuelven a presentarse en su propia ausencia, puesto que esta puede pensarse como ejercicio escritural que, por su propio efecto represivo, invoca un exente que disloca el aquí y ahora de lo desechado, recuperando siempre su memoria o tratando siempre de producir su olvido. Esta vuelta del cementerio, del basurero, de la fosa común, es lo que aquí trataremos de explorar a partir de la escritura de distintas experiencias. La espectralidad en ese mismo sentido puede ser entendida como el efecto de retoricidad producido por la escritura de los cuerpos, la que figura a los cuerpos, pero también las que hacen aparecer esos mismos cuerpos como escritura⁴.

LOS DESECHOS: CUERPOS SIN MEMORIA

En uno de sus cuentos, el escritor Rodolfo Walsh hace alusión al final de Eva Perón y sus restos⁵, reproduciendo la discusión entre el coronel encargado del robo del cadáver de una mujer y una especie de cómplice interesado en la escritura de ese hecho. En su diálogo, el coronel alude a su papel en la Historia como aquel que “limpia” la “basura” de la narrativa nacional que desborda los lugares que le correspondían; en sus palabras, la construcción del discurso histórico debe ser aquella que guarda pureza:

- [...] Pero algún día se va a escribir la historia. A lo mejor la va escribir usted.
—Me gustaría.
—Y yo voy a quedar limpio, yo voy a quedar bien. No es que me importe quedar bien con esos roñosos, pero sí ante la historia, ¿comprende? (Walsh, 1981, p. 165).

4 A esta fuerza que permea una especie de inconsciente retórico, Paul de Man (1999) le llama retoricidad, la constelación de tropos que desestabiliza cualquier ejercicio de clausura, dado que la escritura no completa nunca la referencialidad, sino que siempre es figurativa.

5 Si bien a su muerte, por circunstancias políticas, se le brindan todos los honores de Estado, en 1955, la así llamada Revolución Libertadora (dictadura cívico-militar), profanó y ocultó su cadáver durante 16 años.

Desde el principio de la narración, los personajes aluden a la construcción del discurso histórico y la importancia de permanecer en él como agentes *limpios* que se jugaron la vida en la defensa de la patria. En oposición a ello está el cuerpo de la que se intuye fue Eva Perón, quien representa en esa narrativa aquello de lo que se deben deshacer:

—Porque yo he estudiado historia. Puedo ver las cosas con perspectiva histórica. Yo he leído a Hegel.

—¿Qué querrían hacer?

—Fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido. ¡Cuánta basura tiene que oír uno! Este país está lleno de basura, uno no sabe de dónde sale tanta basura, pero estamos todos hasta el cogote! (Walsh, 1981, pág. 166).

Sin ir lejos, podemos interpretar que cuando el coronel se refiere a la basura que se acumula en el país, se refiere a ciertas personas que inundan el asunto público y que deben ser eliminadas. Así, el argumento es que la construcción de la Historia tiene lugar a condición de deshacerse de estos desechos humanos, de los restos-basura, tirándolos como residuos, arrojándolos al wáter como mierda. Y si bien esta idea es particular de este texto de Walsh, la relación a la que refiere dicha narrativa va más allá, pudiendo señalar una formación discursiva que construye una retórica que tiende a relacionar la basura con lo humano. Con este cuento vemos la aparición de un cuerpo-desechable como figura discursiva en las relaciones de poder. Un desecho, una basura, un residuo, digamos, un campo semántico que arroja bien una significación en tanto que ciertos cuerpos se han convertido en los prescindibles de las formas sociales. Y más aún, son *eso* que se debe limpiar/eliminar, debido a su condición de residuos, de cualquier construcción histórica.

Si hacemos caso a Michel Foucault (2010) en el Prefacio de *Las palabras y las cosas*, el hombre como figura discursiva, que no tendrá más de 200 años de aparecer, devendría en una constante configuración; su imagen, dice el filósofo, se asemeja a la escritura en la arena esperando que suba la marea para borrarla y reescribirla. Como figura discursiva, el hombre estaría sujeto a una constante modificación y re-significación, así como a intercambios con otras figuras del discurso social. Cuando hablamos del cuerpo-desechable nos referimos a una nueva retórica producto del contacto semántico entre la figura del hombre y la figura del desecho, lo que da lugar a un nuevo vocabulario, a nuevas imágenes, a nuevas representaciones. La idea de los hombres-desecho, y su variedad de cuerpos, ha sido trabajada por pocos autores⁶, no obstante, esta reflexión, que atañe tanto a nuestras relaciones sociales, es cada vez más común. El más conocido tal vez sea Zygmunt Bauman (2015) en su libro *Vidas desperdiciadas*, en el que el autor polaco trabaja con las distintas condiciones que pueden pensarse como *desperdicios* en nuestras sociedades: los refugiados, los pobres, los migrantes, los delincuentes, cuya aparición en los lindes de la política siempre “exige políticas segregacionistas más estrictas y medidas de seguridad extraordinarias, so pena de que se ponga en peligro la ‘salud de la sociedad’” (Bauman, 2015, p. 113). La sociedad, entonces, ve la

6 Desde Bertand Ogilvie se comienza a estudiar el fenómeno con un ensayo titulado *El hombre desechable. Ensayo sobre las formas del exterminismo y la violencia extrema* en el que el autor trata las formas de violencia desde las políticas racistas del nazismo, hasta las formas en que se construyó un discurso sobre el desecho a partir de otras formas de valor. En un sentido paralelo podemos nombrar “La historia natural del desecho” de Iván Illich o *Pureza y peligro* de Mary Douglas, hasta las más recientes reflexiones en términos de biopolítica de Judith Butler o Slavoj Zizek.

necesidad, de pensar términos como “reciclaje”, “almacenamiento permanente” o “eliminación”, las únicas salidas para tratar con el excedente humano que nos ahoga.

Rodrigo Mier González Cadaval, en un artículo del 2014, también expone esta tesis, dejando entrever el comienzo de una genealogía de eso denominado hoy hombre-basura. Al hablar de “los desechables de la tierra”, dice el autor, habrá que interesarnos en mostrar cómo

[...] se han cruzado y confundido dos discursos que, hasta hace no mucho, se mantenían claramente separados: la basura y el ser humano. Con esto, podríamos decir que en nuestros días la generación de desechos sólidos y la producción del ser humano como un desecho responden, como se verá más abajo, a una misma tecnología política, encargada de administrar la vida y la muerte (Mier González Cadaval, 2014, p. 120).

El texto de Mier no sólo revela formas discursivas de considerar a los llamados parias de lo social, sino también (como deja ver el cuento de Walsh) a ciertos cuerpos, ciertos cadáveres también tratados como basura; estas formaciones sin duda contraen prácticas pensadas a partir de la relación residuo/limpieza, produciéndose así un *lugar común* de enunciación, “es decir, una base sobre la que se piensa lo posible y lo imposible: lo que antes era impensable, ahora se forma como manera natural de acomodar nuestra sensibilidad: el de poner a los muertos en bolsas de plástico para basura, o arrojarlos a los basureros (De Mora y Monroy, 2015, pp. 80-81).

Al hablar de una formación discursiva en relación con la idea del hombre desechable, hay que señalar que su aparición comprende varias formas y disciplinas. En la literatura, cuanto menos, hemos ya dado ejemplos de esas formulaciones retóricas. Ya sea como crítica o para reafirmar su posicionamiento, el discurso prolifera en ese sentido. Si escuchamos a Walsh o si volvemos a lo dicho por Freud, la memoria apesta, se tiene que limpiar, que eliminar, es necesario desaparecer el discurso de la Historia, sin que esta política de lo residual signifique, por supuesto, su total desintegración. Como apuntamos más arriba, los muertos vuelven, y los desechos también retornan.

LOS MUERTOS EN EL ARCHIVO

En *Memorias para Paul de Man*, Jacques Derrida (1998) sostiene la tesis de que sin escritura no hay memoria; esto es, no se puede decir nada de la memoria de Paul de Man sin el nombre Paul de Man. Pareciera que la cuestión de la memoria está sostenida, en palabras de Derrida, por su inscripción, por su marca, por su iteración, si ésta no existe, no puede haber condición para el recuerdo. En el caso de los desechables y sus cadáveres, su condición de rememoración deviene en una serie de formas que tienen que ver con la escritura, especialmente con la figuración, uso y abertura de los archivos. Paradójicamente, como sostiene Derrida también (1997), el archivo implica procesos de olvido que tratan de reprimir esa misma aparición figurativa del desechado, conteniendo y documentando, conservando y perdiendo, en una especie de reciclaje, como señalaba Bauman, que implicaría tanto políticas soberanas como ejercicios de contra-historia.

Rodrigo García de la Sienra (2013) señala una serie de manifestaciones estéticas-políticas que tienen que ver con el rescate de una “memoria espectral”, donde la categoría de archivo, que en un principio (y la novela de Vallejo nos lo deja ver claramente) es exclusiva de las prácticas del Estado, se nos aparece hoy en día en ciertos formatos que la literatura o el arte han retomado para construir un tipo específico de tecnología estética, y también como forma otra de memoria. La

escritura de estos archivos representa el rescate de una serie de casos de violencia en distintas partes del mundo, el rescate de lo que García de la Sienna llama, a partir de Jean-Louis Déotte (2000), una “estética de la desaparición”.

Sin embargo, el archivo no refiere solamente la relación entre memoria y olvido señalada por Derrida, ni un específico régimen de visibilidad según García de la Sienna, sino también un estilo relacionado con los ejercicios documentales que, para González Echavarría, refieren al momento inaugural de la escritura en América Latina, la escritura relacionada al poder. En su ya referido texto (2011), el crítico asegura que el origen de la novela latinoamericana tiene que ver con los usos de la escritura como formas de dominio colonial, que de alguna manera suplantaban la presencia efectiva de la corona en el nuevo mundo. Jueces, abogados, historiadores, construyen una inmensa producción textual que luego, producto de su excedente, será redistribuida en disciplinas como la antropología o la literatura, ficcionalizando la letra de la ley, implicando con ello su diseminación en términos hegemónicos. El archivo como retórica, como origen y forma de escritura, es así utilizado hasta la actualidad bajo pretexto de una serie políticas que tiene que ver con el cuerpo y su consignación.

En este sentido, y a partir de la articulación de la idea de archivo, escritura y de desecho, quisieramos retomar un listado en torno a los muertos-desechos, su memoria y a la vez de su olvido. Si bien solo tomaré algunos casos de estas emergencias, a partir de esto se podría hacer una genealogía de estas formas de discursividad para investigaciones posteriores.

1. *Literatura*. En el sentido en que García de la Sienna piensa la idea de “arqueología literaria”, como un umbral discursivo entre una revisión histórica positiva y la constitución de una contra-historia (Foucault, 2006), la *nueva* elaboración de archivos en el campo de la literatura vendría a pensarse como una práctica que problematiza tanto la oposición memoria-olvido como una estética/política/justicia de la desaparición. A partir de esta idea de arqueología, se puede leer la narrativa de la novela póstuma de Roberto Bolaño sobre las muertas de Ciudad Juárez. Aunque ficcionalizados, los 110 casos que Bolaño (2004) trabaja en su novela *2666* son uno de los primeros ejercicios textuales que tenemos de los múltiples casos de feminicidios en ese espacio de la frontera mexicana⁷. Dividida en cinco partes que tratan de presentar el mundo narrado como el constante ir y venir entre novela negra y el archivo forense, la mayor parte del libro, nos remite a las estructuras tradicionales de la novela como género literario, sin embargo esto acaba cuando nos topamos con la cuarta parte, que lleva por título “La parte de los crímenes”, ahí se recapitulan, crimen por crimen, los asesinatos o violaciones ocurridas en la ciudad ficticia de Santa Teresa, narrando cómo se encontraron las muertas, cuál fue el seguimiento que las autoridades le dieron al homicidio y en qué términos acabó la investigación. Encontramos, pues, en las páginas de Bolaño, la aparición de ese cuerpo-basura construido a partir de descripciones, metáforas e imágenes, visibilizándolo como resultado de procesos económicos y sociales relacionados discursivamente con los desechos sólidos: cadáveres tirados en los basureros, quemados junto a los desperdicios, dejados en desagües. Aquí uno de los ejemplos de tantos que aparecen en la novela:

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda [...] En el basurero donde

⁷ Entre otros materiales que empezaron a documentar la violencia en la frontera norte, siendo el de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*, interesante también para esta reflexión por el uso retórico de la forma del archivo, específicamente en la última parte de su texto llamada “La vida inconclusa”.

se encontró a la muerta no solo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora [...] La primera muerta de mayo no fue jamás identificada, por lo que se supuso que era una emigrante de algún estado del centro o sur que paró en Santa Teresa antes de seguir el viaje rumbo a los Estados Unidos. Nadie la acompañó, nadie la echó en falta (Bolaño, 2004, p. 450).

La narrativa del chileno nos muestra cómo el cuerpo de las mujeres ha pasado a ser parte del desecho producido por las maquiladoras gracias a una confusión discursiva que nos lleva a la constitución de nuevos cuerpos. Si no hay cuerpo anterior al discurso, sino más bien el cuerpo es el resultado de ejercicios retóricos que lo producen (Martínez de la Escalera, 2007), podemos decir de las descripciones de 2666 que la misma constitución de esos cuerpos corresponde a determinados procesos de enunciación desde formas y vocabularios emparentados con la economía neoliberal: producción, mercancía, desecho, residuo, basura.

La idea del archivo es muy visible en este desplegado narrativo. Si seguimos la historia narrada en 2666, vemos que la novela nos cuenta cómo aparecen cuerpos olvidados en Santa Teresa-Ciudad Juárez, cuerpos que no tienen memoria, que no tienen escritura. Frente a este panorama, nos parece que mediante la propia forma, estructura y estilo narrativo, el autor construye una especie de archivo literario para cada uno de los cadáveres de estas mujeres. Si bien podemos decir que la narrativa denuncia la multiplicidad de muertas y la falta de dolor en cada caso, también ella produciría una especie de lista, de descripción, de memoria, formando un montaje entre la estructura de la descripción forense, el relato policiaco, la imagen de violencia publicada en los periódicos y, por supuesto, las formas de la novela en su sentido tradicional. De esta manera, el esfuerzo de Roberto Bolaño en 2666 estaría encaminado a formar un archivo de los cuerpos, y la arqueología de la situación singular que cada una de esas violencias hizo presente: el cadáver de la mujer es síntoma de ese discurso de género que dispone a la mujer como el sobrante de lo humano. El tema en Bolaño, evidentemente a 20 años de distancia, es solo la inauguración de una serie de escrituras comunes en épocas más contemporáneas; por citar algunas y algunos que retoman estas formas tenemos a *Chicas muertas* de Selva Almada o *Villa de Luis Gusmán*, en Argentina, *La forma de las ruinas* de Juan Gabriel Vásquez o *Colombian Psycho* de Santiago Gamboa en Colombia. En México, existen escritoras y escritores de ficción como Cristina Rivera Garza, César Silva Márquez o Sara Uribe que retoman esos motivos narrativos para desarrollar obras críticas con la violencia.

2. *Imágenes*. El arte-basura es un tema de reflexión estética cada vez más común en la época de la globalización que trata de consignar una idea crítica sobre la creciente acumulación de desecho en el capitalismo. El artista Gabriel Orozco (2012), por ver un ejemplo conocido, ha dedicado gran parte de su obra a “levantar desechos” en playas o espacios urbanos, creando con ello toda una forma visual de presentar la basura de modo archivístico: separada por formas, colores, tamaños o sentidos; en su obra, la basura acumulada deviene signo crítico. Con la lupa de su cámara logra capturar cada una de las bombillas levantadas en la calle o los chicles arrojados en un estadio de béisbol; en sus exposiciones conviven los huesos de una ballena, las etiquetas de muchas botellas de cerveza o los trozos del material residual dejado día a día. La propuesta de Orozco consiste en la constitución de fichas de esa basura, y su técnica podría pensarse parecida al minucioso trabajo de un pepenador.

Pero estos tratamientos estéticos de la basura no inciden solo en los objetos desechados, sino que han logrado constituir imágenes sobre la basurización de los cuerpos humanos (de Mora y Monroy, 2015). Fernando Brito, fotógrafo mexicano, vuelve sobre estos motivos al construir un

catálogo, *Tus pasos se perdieron en el paisaje*, en el que se visibiliza estos mismos procesos. Al fotografiar cadáveres tirados en la calle como si fueran desechos sólidos, o puestos en bolsas negras que se usan habitualmente para arrojar los residuos, Brito hace visible el tratamiento dado a estos “elementos” contaminantes, a estos desechos cotidianos.

La misma Teresa Margolles, como en su momento la describen García de la Sienra y Giorgi, tiende a pensar el arte como un cúmulo de relaciones con la basura. Margolles ha trabajado durante los últimos años con piezas que parten de la utilización de la muerte en muchos sentidos, para la conceptualización de la violencia y la vida cotidiana. Desde sus inicios en el colectivo SEMEFO, su trabajo varía de morgues, salas de disección y, ahora, los escenarios producidos por la narcoviolencia, tomando como elementos principales cuerpos y restos humanos. En este sentido, hay que volver sobre la presentación que la artista realizó en el Pabellón de México en la Bienal de Venecia del 2009, cuya instalación tituló *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* y que trataba principalmente de la articulación de los restos humanos, los espacios dados al arte y la memoria como elemento crítico:

[La propuesta] consistió en utilizar en la limpieza de las salas de exhibición una solución mínima de sangre y lodo provenientes de lugares de la frontera norte de México donde se perpetraron asesinatos. En todos estos trabajos Margolles se sirve de materia no consignada, de una escoria procesal que no alcanza a ingresar en los expedientes judiciales –es decir en el archivo– para realizar una manipulación de lo muerto que subvierte su tradicional manejo (García de la Sienra, 2013, p. 252).

El trabajo de Margolles se dedica a rescatar los desechos-ruinas que dejó la guerra contra el narco en México para el desarrollo de sus instalaciones, no para hacer reutilizable el residuo sino para evidenciarlo y evidenciar las tecnologías políticas que han convertido el cuerpo en un sobrante. La sangre que el Estado no recogió como evidencia de la escena del crimen sería, en un sentido inmediato, el desecho que produjo la guerra contra el narco. Para retomar de nuevo a Benjamin, en otra de sus tesis, lo que se hace aquí, con toda la basura-cuerpo, es un documento de cultura y un documento, a su vez, de barbarie, generando una especie de archivo como morgue de la necropolítica. Y ese archivo no es mero soporte, sino parte de la propuesta crítica, pues en su forma de proceder, la figura queda denunciada como parte de la producción de lo significativo y lo desechable, o como señala Martínez de la Escalera (2019), “recordemos que la fuerza de archivo actúa generalizando, tomando elementos constantemente significantes. La semiótica del archivo es profundamente ciega a los residuos. Pero todo proceso de significación produce sus propios desechos a los cuales se invisibiliza” (p. 37). Volver a consignar a los desechables, sean nombres, materiales o cuerpos, es un ejercicio político que visibiliza la misma consignación siempre como autoridad arbitraria.

3. *Políticas*. Sin embargo, la idea de archivo y desecho no se limita a las manifestaciones artísticas y literarias; precisamente frente al panorama social, ciertos motivos de la política han vuelto a surgir atravesados por el discurso que une violencia, corporalidad y archivo. Rodrigo Mier González Cadaval (2014) sitúa el inicio de esta formación discursiva en un comunicado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, donde el Subcomandante Marcos “describe el nuevo orden mundial definido por una guerra permanente y sin fronteras liberada por el neoliberalismo contra los ‘prescindibles y ‘los desechables’ de la tierra; esto es, contra ese excedente humano que ‘sobra’ e ‘incomoda’” (p. 122). Los desechables, metaforizados por Marcos como una bolsa de

resistencia al neoliberalismo, están caracterizados por su diversidad de formas: unos, como los zapatistas, son desechables en la medida en que han conformado una matriz de resistencia contra el despojo y el exterminio; sin embargo hay otros, como apunta Mier González Cadaval, que están lejos de ser nobles, heroicos o inspiradores, sino que se ligan a la metáfora de la basura a partir de “una serie de prácticas contemporáneas sobre la administración de la basura y los residuos sólidos” (2014, p. 126), y como ejemplo del mismo término, sigue el autor, “el uso casi natural que se hace en Colombia del término ‘desechable’ para referirse a una serie de individuos (indigentes) que habitan las calles y los camellones de la ciudad” (p. 127). Gabriel Gatti (2017), en otro contexto, les llamará “desaparecidos sociales” a todos aquellos que

viven instalados en un disparate, en la quiebra, en la fisura, en el absurdo, pero que a diferencia de aquellos [otros desaparecidos políticos], no son el resultado de momentos, fenómenos, hechos o períodos, además de devastadores, extraordinarios y únicos de la historia, sino habitantes de catástrofes sociales ordinarias, llenas también de muertos sin muerte, de cuerpos invisibles, de espectralidad, de ausencia (pp. 23-24).

La categoría responde evidentemente a un ejercicio, como señalan los zapatistas, que tiene que ver con las lógicas del mundo neoliberal, pero que no es nuevo. Este ejercicio de basurización puede rastrearse en prácticas de violencia donde los cadáveres de determinadas poblaciones (‘subversivos’, indigentes, indígenas, mujeres, migrantes) han sido producidos como desecho, tanto en el discurso como en prácticas sociales. Los vuelos de la muerte en Argentina luego del golpe de Estado, los exterminios de poblaciones indígenas en Guatemala durante el conflicto armado o las fosas comunes en la actualidad en México son todas experiencias que deberán estudiarse en singular en tanto la producción de cuerpos-desechos. La violencia que tanto ha determinado por lo menos discursivamente a América Latina no es de forma alguna excepcional, sino que dependen de una relación estructural entre las relaciones de economía y la producción de un cuerpo específico descrito allí como excedente. El desecho, parte fundamental de las políticas de producción, se ve como un efecto necesario en tanto el orden establecido, más que como un perfecto plan funcional, cuyas formas y funciones son realmente diversas, heterogéneas, incalculables e inesperadas también.

Frente a esa forma de desechable que invisibiliza, ya sea vidas o cadáveres, los esfuerzos han consistido en la reconstrucción de archivos como ejercicios de memoria. Ya sea el *Informe Sábado* (1984), *el Nunca Más Guatemala* (1998), el rescate del Archivo de la Policía Nacional de Guatemala (2005) o la conformación de archivos genéticos en México en la actualidad, la figura del archivo representa un ejercicio de memoria histórica determinada en la lucha por la memoria; incluso se llega a posicionar como una demanda, por ejemplo, para la identificación de los miles de cadáveres desechados por distintas fuerzas represivas, lo que trata de fundar una política común de duelo. El archivo históricamente juega un papel importante porque desde él se implica una relación fundamental entre la identificación, el reconocimiento y el ejercicio de re-nombrarlos en una esfera pública, ya sea para crímenes, desaparecidos o cadáveres sin identidad. Los desechables, en los archivos emitidos por fuerzas contra-hegemónicas pueden encontrar un lugar para la formulación negada de su historia. Si como dice Irving Wohlfarth (1997), el intelectual se piensa como un recolector en las ruinas, aquí queremos pensar estas otras formaciones archivísticas como un esfuerzo propio del pepenador que deambula entre las ruinas-cadáveres de la historia.

EL ARCHIVO: ENTRE AUTORIDAD Y ESPECTRALIDAD

Deseamos cerrar este breve recuento con una reflexión sobre la consignación del desecho y su capacidad crítica. Si como apuntábamos arriba, al referirnos al archivo, este siempre implica una fuerza ligada a la ley de producción y distinción entre lo significativo y lo desechable, ¿cuál es la diferencia entre el archivo como fuerza hegemónica y el uso que campos de la estética hacen de él? ¿No se reafirma la misma lógica criticada en cuanto un archivo aparece en la literatura, el arte o la política y, por su misma fuerza estructural, produce un excedente, un resto no archivado? Para explorar este dilema, podemos dividir la figura del archivo en dos caminos, el estético y el estatal. En el segundo, encontramos la oposición memoria/olvido en el fundamento del Estado como su condición de origen; en cuanto al archivo como articulación en formas estéticas, varios autores han señalado su continuo uso en documentos de crítica a esa misma fuerza archivadora que da origen a la ley. Pese a esta aparente división de fuerzas y objetivos, lo que a continuación se describe es el punto de encuentro entre esos dos caminos, evidenciando que tanto obra o tecnología, el archivo mantiene su fuerza en su forma como huella, como signo, como impresión. Así, tanto el archivo del Estado como su propuesta en el ámbito estético apelan a la escritura en su carácter más deconstructivo, este que permite un ejercicio del poder consignador siempre amenazado por una spectralidad latente que abre en él su propia crítica.

Jacques Derrida (1997), en su famoso texto *Mal de archivo*, trabaja la idea del archivo desde su forma, digámoslo así, originaria. La palabra archivo, nos dice el francés, se puede remontar al *arkhē* griego, palabra que engloba dos situaciones en tanto el origen; el allí donde se tiene comienzo y el lugar del mandato, el lugar del origen y la ley, el lugar de la ley, el origen de la ley:

Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico y ontológico– mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado (p. 9).

Para Derrida, el archivo remonta al lugar donde la ley, la escritura, tiene su comienzo, donde la ley tiene su lugar, el lugar donde se le resguarda, el lugar de los arcones de los magistrados. Como una condición simultánea de posibilidad (lugar y escritura, guarida y autoridad), la conformación histórica del archivo partiría pues de una relación entre letra y ley. Esta condición escrita es, según la propuesta derridiana, lo que permite la deconstrucción, lo que permite su entrada en el juego de la diferencia: la figura del intérprete, por lo anterior, se piensa tan importante, pues además de que éste tiene el deber de guardar la letra, también tiene el derecho de interpretarla. Los magistrados, los guardianes del archivo, ostentan el poder político de ser la ley; se les transfiere tanto el poder de guardias como el mismo poder de la ley: son quienes la *representan*. Al mismo tiempo, Derrida señala que el archivo, en la práctica moderna, no es otra cosa que la acumulación de marcas, de rasgos, de escrituras que, guardadas en el mismo lugar, pierden el contexto, pierden su origen y su lugar. La escritura, en el archivo derridiano, vendría a ser su propia condición de memoria y olvido. Cuando algo se almacena en un archivo, se guarda y, en ese sentido, se resguarda como memoria, pero también se olvida en la totalidad de las marcas que también trabajan allí; en la simultaneidad de signos, cada uno de ellos abierto a la diferencia de su lectura. No es sino a partir de un intérprete, una figura de autoridad, que se puede producir *una sola* memoria en el archivo. La división entre lo archivado y su desechable, entre la memoria y el olvido, siempre implicaría

una figura de autoridad que determinara el reparto, que repartiera, pero solo a condición de que esta implicara una marca diseminada en tanto reiterante, en tanto escritura que se repite también fuera de la ley.

Pareciera que en un sentido distinto, en su texto *Arte y archivo* (2011) la historiadora del arte Anna María Guasch, traza el camino del archivo y su práctica desde la historia del arte. En este texto, Guasch sitúa el inicio de las formas de archivo en el arte a partir de Walter Benjamin y el pensador Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*, donde este viene de la reflexión teórica construida por el filósofo alemán, principalmente a partir de su teoría de las constelaciones y el *Libro de los pasajes*, formas críticas de producir pensamiento mediante la construcción aleatoria de citas, reflexiones y fichas que en su acumulación dejarían entrever dialécticamente un nuevo camino para la crítica.

Por otro lado, en Warburg nos encontramos uno de los primeros archivos visuales que constituyen el origen de estas formas en el arte: el trabajo de Warburg en un sentido muy general, consistió en ir recolectando una serie de imágenes, en principio inconexas, que, acomodadas en sus paneles, vendrían a producir, al igual que el trabajo de Benjamin, nuevos caminos de lectura para ciertos temas en el arte y la política. Para el historiador de arte Georges Didi-Huberman (2012), “[...] el montaje warburgiano produce el magistral destello de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva –esencialmente imaginativa” (p. 20) de cada uno de los temas que toca en su *Atlas*. A partir de estos horizontes teóricos es que se figura entonces el arte del archivo y los archivos del arte. Sin embargo, en esta lectura de Guasch, lo que podría pensarse como un origen para el archivo estético tendría que diferir su forma a algo que no está relacionado con el arte pero sí con la memoria. Como bien apunta, el trabajo de Warburg descansa todavía en la idea de una escritura, una escritura que no está ni en la filosofía ni en el arte, sino en la determinación de la genética:

Teniendo como referencia científica los trabajos de la memoria o *mnemé* (de Mnemnea, la musa griega de la memoria) del biólogo evolutivo Richard Semon Wolfgang, según el cual en cualquier organismo vivo todo estímulo o experiencia externa o interna deja una “huella mnémica” (o engrama) en el material celular predispuesto a dicha inscripción, huella que puede ser recuperada, Warburg acuñó el concepto de engrama cultural, entendiendo los engramas como huellas o símbolos, en este caso visuales, que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura (Guasch, 2011, p. 27).

El archivo, y su condición de escritura ya sea vista en las prácticas administrativas del Estado o en las manifestaciones estéticas, sigue atravesada por esta marca que si bien visibiliza y guarda la memoria, también oculta en lo profundo de su forma. Por otro lado, la huella, leída desde el claro sentido derridiano, está en las configuraciones del proyecto de Warburg, que a la vez nos remonta a las proposiciones que se establecen en *Mal de archivo* y *Memorias para Paul de Man*; esto es, la escritura es la condición de todo archivo, de toda memoria. Tan es así que la propuesta estética trasciende el propio canal artístico que atiende Guasch y muy pronto es utilizado en los llamados archivos fotográficos del Estado y los archivos policiales o psiquiátricos, que construyen todo un saber acerca del delincuente o el enfermo. El archivo en estaciones policiales y hospitales constituye una de las formas de saber/poder elementales en las instituciones. La confusión con propuestas artísticas de fotógrafos es evidente, pues en la medida en que esta técnica aparece en el horizonte, el arte y la institución van utilizando su saber. Junto con los nombres de Eugene Atget

y August Sander, primeros fotógrafos, tenemos los casos de Alphonse Bertillon y Francis Galton quienes “convierten la fotografía en un instrumento de control social [...] fuese desde el punto de vista racial o del criminal” (Guasch, 2011, p. 29). Como bien refiere la propia Guasch, la relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente en el desarrollo de la capacidad documental de la fotografía, sino más bien en la simultaneidad de su uso según una época.

Sin embargo, será la condición de escritura la que haría entrar en el juego de la interpretación al archivo. Esta fuerza desatada, de la que habla Echevarría (fantasmagórica, dice el crítico), pareciera ser la fuerza abierta puesta en el campo de la literatura, el arte y la política. Siguiendo la metáfora utilizada por Echevarría, la abertura del arcón, vendría a significar la liberación de fantasmas; sin embargo, y volviendo a contradecir su teoría, más que soportes de cultura, lo que guardan estos otros archivos a los que nos hemos referido a lo largo del artículo son los residuos de lo social, los desechos de lo humano. Es cierto: se archiva porque se guarda, pero también porque se olvida; se resguarda el secreto para conservarlo pero también para retenerlo; se recolectan los huesos para hacerles justicia pero también para dirigirlos hacia un nuevo vertedero, bajo una nueva fosa de lo común: la vida-desecho, la escritura-desecho. La puesta en juego del archivo se piensa vital porque en ella se juega el sostén del Estado, la literatura, la cultura, la historia y el arte en la posibilidad de su propia crítica.

Ejemplo de todo lo anterior es el filme de Isabel Coixet, *La vida secreta de las palabras*. En él encontramos dos tipos de archivos: uno, secreto, res-guardado, entre los muros de instituciones que conserva la memoria, pero que restringen el lugar del testimonio hasta encerrarlo en una cita de grabación (“¿Sabe cuanta sangre, cuantas muertas, cuánto dolor cabe en esas cintas?”, dice la intérprete/guardiana de los recuerdos); el otro, empero, aparece como escritura en las marcas que la violencia (violación y secuestro de los soldados de su propio país en la guerra de los Balcanes) dejó en las cicatrices de una tal Hana. La escritura en la piel de este archivo vivo (íntimamente relacionado al primero), hay que anotar, no deja descansar a la protagonista, aun cuando encontrara el verdadero amor y empezara a *sanar*. Una voz en *off* se sigue escuchando los días domingos al quedarse ella sola; esa voz es el espectro de su amiga muerta, de una niña asesinada, de su propio dolor, recordando que nunca se irá por completo. Este es el trabajo de esa memoria espectral que no deja descansar ni a las apropiaciones estatales del dolor, ni a los cuerpos producto de la violencia. A la perturbación que se señaló a lo largo del capítulo en el ámbito de la cultura es lo que Derrida también entendió como mal, enfermedad, fiebre, y que implica una tecnología de memoria/olvido que perturba a los cuerpos en tanto inscripciones que lo determinan, pero también lo difieren. Podemos concluir señalando cómo los procesos de desecho y de rescate archivístico juegan en un ámbito discursivo, produciendo continuamente políticas de memoria y políticas de olvido. Como formación discursiva, la figura del cuerpo desecho es ante todo un lugar para la crítica, porque no hace desaparecer por completo la basura, sino la conjura en un llamamiento que no concluye, sino que abre el juego a las operaciones tanto que destruyen como a las que rescatan.

REFERENCIAS

- Bauman, Z. (2015). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* (Trad. P. Hermida). México: Paidós.
- Benjamin, W. (2012). Para la crítica de la violencia. En *Ensayos escogidos* (pp. 169-199). México: Ediciones Coyoacán.

- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- De Man, P. (1999). *La ideología estética*. Madrid: Altaya
- De Mora Martínez, L. y Monroy Álvarez, R. (2015). La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura. *Las Torres de Lucca. Revista Internacional de Filosofía Política* 4 (7), 71-109.
- Derrida, J. (1971). *De la gramatología* (Trad. de O. Barco y C. Cerretti). México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1983). Kafka: ante la ley (Trad. A. Azurmendi). *La filosofía como institución* (pp. 95-144). Barcelona: Granica.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Trad. P. Vidarte). Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1998). *Memorias para Paul de Man*. (Trad. C. Giardini). Barcelona: Gedisa.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti.). Madrid: Trotta.
- Déotte, J. L. (2000). El arte en la época de la desaparición. En N. Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 149-161). Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Fundación Televisa.
- Foucault, M. (2006). *Defender la sociedad*. (Trad. H. Pons). México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Trad. E. C. Frost). México: Siglo XXI.
- García de la Sienna, R. (2013). Actualidad del archivo y estética de la desaparición. En M. Quijano, I. Fenoglio y R. García de la Sienna (eds.), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas* (pp. 245-265). México: Bonilla Artigas Ediciones.
- Gatti, G. (2017). Prolegómeno. Para un concepto científico de desaparición. En G. Gatti (ed.), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales* (pp. 13-32). Bogotá: Siglo del Hombre
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Löwy, M. (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"* (Trad. H. Pons). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez de la Escalera, A. M. (2007). Contando las maneras de decir un cuerpo. *Debate feminista* 36, 6-8.
- Martínez de la Escalera, A. M. (2019); "El anti-archivo", en R. Barajas (coord.), *Memoria y olvido. Reflexiones en torno al archivo*. (pp. 33-42) Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Fondo Editorial del Estado de Morelos.
- Mier González Cadaval, R. (2007), Hacia una política de la minúscula y el plural. "Todos somos Marcos marcos". *Intersticios* 27, 67-81.
- Mier González Cadaval, R. (2014), Los desechables de la tierra. En *Diversidad, desigualdades sociales: el*

- decir de la filosofía* (pp. 119-137). Bogotá: Asociación Iberoamericana de Filosofía Política.
- Orozco, G. (2012). *Asterisms*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Vallejo, F. (2010). *La virgen de los sicarios*. México: Punto de lectura.
- Walsh, R. (1981). *Obra completa literaria*. México: Siglo XXI.
- Wohlfarth, I. (1997), ¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin. *La vasija* 1, 43-77.