



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



ARTÍCULOS IMEX

vol. 6, 2026

Editores: **Yasmin Temelli / Hans Bouchard**

Reseñas / Reviews

(pp. I-IX)

René Ceballos

Vanden Berghe, Kristine (2025): *Nellie Campobello, Las verdades de una subalternista*. Lieja: Presses Universitaires de Liège, 156 páginas.

Ingrid Lorena Villate Moncaleano

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

v.1 Published (11.01.2026)



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Yasmin Temelli, Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Hans Bouchard, Lizette Jacinto

Redacción iMex:

Emiliano Garcilazo, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

René Ceballos

Vanden Berghe, Kristine (2025): *Nellie Campobello, Las verdades de una subalternista*. Lieja: Presses Universitaires de Liège, 156 páginas.

Contrario a la percepción común de que las segundas partes suelen ser malas, el libro de Kristine Vanden Berghe representa una continuación rigurosa de sus análisis sobre las obras de Nellie Campobello, reconocida como "la única mujer que publicó ficción sobre la Revolución mexicana en la primera mitad del siglo XX" (111). La obra de Campobello, cuya clasificación definitiva resulta compleja, fue previamente abordada por la autora en su libro *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello* (2013).

El primer capítulo de la obra de Vanden Berghe examina las dificultades asociadas con la clasificación de los textos de Campobello, señalando que, dadas las posturas y declaraciones ambiguas de la autora mexicana, conceptos como "verdad" deben considerarse desde una perspectiva relativista. Por ejemplo, en la novela *Cartucho* se identifican múltiples niveles de lectura, que pueden ser de carácter referencial o ficcional. Al mismo tiempo, Vanden Berghe sostiene que esta novela puede analizarse como una obra de autoficción.

En el segundo capítulo, la autora se enfoca en un análisis sintáctico de la obra de Campobello, incorporando opiniones de críticos contemporáneos, ofreciendo también su propia perspectiva. Para ello, recurre a interpretaciones como las propuestas por Erich Auerbach en su reconocido libro *Mimesis*. Kristine Vanden Berghe, al considerar las propuestas de Auerbach, identifica en el estilo bíblico y del romancero una posible influencia en la construcción sintáctica paratáctica y elíptica que caracteriza el estilo de Campobello. También la entiende como "escritura errante" –partiendo de la concepción de Julio Prieto–, y *testimonial* en función de una *colectividad* que quiere reivindicar la memoria y representación de grupos subalternos, de "grupos históricamente excluidos del orden hegemónico" (49) que, según Campobello, la historia oficial de la Revolución no trata de forma adecuada.

En su tercer capítulo, Vanden Berghe continúa la tarea de comprobar que la literatura de Campobello pertenece indiscutiblemente al devenir de la literatura mexicana del siglo XX. Para ello, compara una de las obras paradigmáticas de la literatura mexicana –y latinoamericana– con *Cartucho*. Nos referimos a *Pedro Páramo*. Según la autora, tanto Juan Rulfo como Nellie Campobello practican una escritura con construcciones muy parecidas, es decir, son comparables tanto en el nivel sintáctico, como en el morfológico o en el del uso de una variedad

léxica específica. Ambas novelas comparten también peculiaridades en la construcción de personajes cuyas voces narrativas y lenguaje podrían clasificarse como mexicanismos, arcaísmos o de tipo popular. Asimismo, se destacan la escasez de adjetivos y el empleo de diminutivos como herramientas narrativas para representar "el sabor popular y la impresión de un habla oral" (79), típica de personajes subalternos. Haciendo esta equiparación, Vanden Berghe comprueba que, apoyándose una vez más en el concepto de *literatura primitiva* de Auerbach, ambas novelas pueden entenderse como pertenecientes a un mismo tipo y acota también que, siendo así, *Cartucho* bien podría interpretarse como precursora de *Pedro Páramo*.

El capítulo cuatro introduce una aproximación a la obra de Campobello que resulta innovadora. Vanden Berghe opta aquí por analizar las novelas de la autora mexicana desde la perspectiva del *giro afectivo*. Sus referencias críticas las establece con textos de Patricia Clough, Tom Lutz y sobre todo de Ana Peluffo y Sara Ahmed. Vanden Berghe decide resaltar el estado emocional del llanto practicado tanto por hombres como por mujeres porque, según ella, con éste se consigue alcanzar un entrelazamiento emocional en el nivel de los personajes que ayuda a "forjar la comunidad" (92) y que puede fungir como "fuente de cohesión social que contribuye al proceso de duelo y catarsis del pueblo" (ibíd.). Así, con esta perspectiva de análisis, se logra nuevamente llegar a una caracterización auténtica de personajes subalternos.

El quinto capítulo se dedica al entrelazamiento de tres categorías de análisis para las figuras femeninas en la obra de Campobello, los afectos, la subalternidad y el género. Vanden Berghe coloca como premisa para su interpretación la conocida cualidad de una subalternidad doble, es decir, las figuras femeninas están subordinadas en la jerarquía social y, además, por ser mujeres, se excluyen del orden social. Para ello se concentra en la niña narradora de *Cartucho* y en la madre de ésta. En cuanto a esta última, i.e., la figura materna, el análisis de Vanden Berghe nos lleva a entenderla simultáneamente como *mater dolorosa* y como inquebrantable Antígona. Al contrario de ella, la niña narradora, ya una vez adulta, se va a explicar como una figura caracterizada por emociones de resentimiento y odio.

El segundo libro de Kristine Vanden Berghe sobre la obra de Nelli Campobello propone una revisión desde enfoques analíticos contemporáneos, que permiten ampliar las interpretaciones tradicionales de la autora mexicana. De este modo, se destaca a Campobello como figura relevante en la historia literaria mexicana del siglo XX y se contribuye a la revalorización de su producción literaria.

Ingrid Lorena Villate Moncaleano

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

En un momento en que los límites entre disciplinas, géneros y geografías se vuelven cada vez más porosos, la tensión entre lo real y la ficción adquiere una renovada urgencia crítica. *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina*, volumen editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino, se inscribe en este debate al proponer un compendio dialógico que entiende la práctica documental como un espacio de cruce entre lenguajes, cuerpos, memorias, y archivos que tensionan, más que fijar, la representación de lo real.

El libro se organiza a partir de una introducción programática de los editores –en la que sientan las bases de la discusión presentando el giro archivístico y el giro documental–; "trece ensayos de críticos literarios latinoamericanos y cuatro reflexiones de autores(as) y/o productores(as) culturales, cuyas reflexiones personales problematizan la documentalidad en el nuevo milenio" (8). Esta arquitectura da lugar a una coralidad en el volumen que, desde distintos géneros, tradiciones y marcos teóricos, exploran los modos en que la literatura negocia su relación con lo real en los contextos latinoamericanos contemporáneos.

El volumen se abre con el texto de Cristina Rivera Garza, "Los archivos de la respiración: afecto, escritura y desahogo" (19–29), que funciona como un exordio tanto conceptual como afectivo de la compilación. En este ensayo, la autora reflexiona sobre la génesis de *El invencible verano de Liliana* (2021) a partir de su encuentro con lo que denomina "archivos de los afectos": materiales heterogéneos que permiten inscribir a su hermana no solo como víctima, sino como "integrante de una comunidad que afectó y fue afectada por ella" (23). A través de la metáfora de la respiración, Rivera Garza propone una noción desinstitucionalizada del archivo, marcada por las huellas del cuerpo y la experiencia, en la que se hacen visibles las violencias machistas, patriarcales y racistas. La escritura aparece aquí como un ejercicio de desahogo frente a contextos de asfixia, y el archivo como un espacio en contacto con la emocionalidad, capaz de disputar las formas hegemónicas de leer y narrar la violencia. Este gesto inaugural sitúa la práctica documental en una zona de cruce entre memoria, cuerpo y ética de la escritura, anticipando varias de las preocupaciones que recorren el resto del volumen.

La segunda contribución, "Poéticas de la documentalidad en el siglo XXI en español" (31–52), de Roberto Cruz Arzabal, desplaza el foco hacia la materialidad de la escritura. A partir

del análisis comparado de *Los muertos indóciles* (2013), de Cristina Rivera Garza, y *Teoría General de la basura* (2018) de Agustín Fernández Mallo, el autor articula el concepto de 'documentalidad' de Maurizio Ferraris con la noción de 'materialidad digital' de Katherine Hayles. Desde este cruce teórico, el documento es concebido como "una sucesión (...) hecha de estratos textuales, capas geológicas que se superponen e interactúan entre sí" (42). Ambas obras son leídas como respuestas a una misma encrucijada de nuestro tiempo: "el dominio irrecusable del mundo digital, sus posibilidades y contradicciones" (44). El análisis comparativo de nociones como 'necroescrituras' y 'desapropiación' en Rivera Garza, y 'docuficción' y 'realismo complejo' en Fernández Mallo, visibiliza las formas innovadoras en las que la literatura representa de manera crítica las dinámicas sociales y espaciales contemporáneas.

En diálogo con el ensayo precedente, el tercer texto del volumen, "Documentalidad, virtualidad y memorias del dolor en *La imaginación pública*" (53–71), de Laura Alicino, se centra en el análisis de la "reapropiación del archivo y del documento en sentido amplio, discutiendo las implicaciones políticas de su uso literario en la poesía de Cristina Rivera Garza" (57). De manera pertinente, hace una lectura de la inserción de entradas de Wikipedia en la poesía de la autora mexicana, resignificando el acto cotidiano de la búsqueda en la web de malestares físicos. En este encuentro entre el documento y la poesía, el archivo es cuestionado en tanto dispositivo hegemónico, y propuesto como producto de una creación colectiva vinculado con su existencia en la web. De este modo, Alicino plantea los poemas de Rivera Garza como 'poemas-cuerpo' tejidos desde lo performativo y el encuentro con la alteridad, desestabilizando la noción de autoría individual y genio creativo.

El cuarto trabajo, "Testimonio y mediación en la literatura mexicana de ficción documental" (73–92) de María Emma Llorente, reflexiona sobre el giro documental en la ficción mexicana contemporánea. A partir del análisis de la obra *Silencio* (2023), de Clyo Mendoza, propone leer a la autora como testigo y mediadora, simultáneamente, interrogando las posibilidades y tensiones que implica dar voz a los(as) desaparecidos(as). Uno de los aportes más relevantes del trabajo radica en la ampliación crítica de la figura autoral, entendida no solo como instancia narrativa sino como posición ética y política: "su implicación en lo contado suele ser mayor (...) y revela el compromiso ideológico y ético que supone muchas veces este tipo de escrituras" (81). En este marco, la obra es presentada como un tejido complejo de elementos intra y extratextuales en el que se destacan la tensión entre las voces y los juegos de consciencia narrados desde la primera persona característica de la escritura documental.

La quinta contribución "La hospitalidad horizontal y el refugiado interno asiático en el México de Jamás, nadie de Beatriz Rivas y Mudas las garzas de Selfa A. Chew" (93–109), de

Ignacio López Calvo, amplía el corpus del volumen al incorporar la tradición literaria asiático-mexicana. Desde el concepto de "hospitalidad horizontal", el autor analiza la figura del refugiado interno y pone en tensión representaciones institucionales de la migración con las respuestas comunitarias que emergen en las obras estudiadas. El artículo resulta relevante al mostrar cómo las narrativas oficiales producen imágenes estigmatizantes del migrante, frente a las cuales la literatura articula visiones basadas en la empatía y la solidaridad. El énfasis en la hospitalidad como ley incondicional, subraya el valor de leer los acontecimientos desde su complejidad subjetiva.

El sexto ensayo "¿Real o verdadero? El teatro documental de las Lagartijas Tiradas al Sol" (111–130), de Paulina Sabugal Paz, es la primera de dos reflexiones sobre la dramaturgia documental. Su principal aporte consiste en desplazar la lectura del teatro desde el estatuto de objeto de estudio hacia la comprensión como método de investigación y construcción de realidad. A partir del análisis de la pieza "Tijuana", resultado del trabajo de campo de Gabino Rodríguez, miembro de la compañía LTS, Sabugal sostiene que el teatro documental opera como un dispositivo capaz de poner en diálogo los saberes políticos con las múltiples realidades en las que estos se inscriben (112). El ensayo recupera así la dimensión ética y política de las prácticas artísticas contemporáneas y subraya el potencial del teatro en la construcción de espacios democráticos y participativos. Además, el texto abre una discusión relevante al problematizar las implicaciones éticas que conllevan los procesos de investigación y la posterior representación escénica de experiencias marcadas por la precariedad y la violencia, como la pobreza en México.

En continuidad con la reflexión de Sabugal, la séptima aportación, "Teatro Documental Latinx" (131–148), de Debra Castillo, amplía el análisis en el ámbito teatral al establecer un marco genealógico y transnacional. A través de un recorrido que va del teatro federal estadounidense de los años 30, los Círculos de John O'Neal, y el teatro de los oprimidos de Augusto Boal, la autora consolida la idea de que el teatro documental se inspira en el compromiso con problemas contemporáneos (138) además de ser un espacio político de diálogo que recupera voces históricamente silenciadas. El análisis de obras de Marissa Chibas, Jimmy Noriega, María Irene Fornés, Maia Novi, José Casas, y el grupo NAKA Dance Theater permite visibilizar la diversidad de métodos de documentación, y subrayar el valor del círculo de historias como dispositivo comunitario de sanación. Si bien el artículo destaca por la amplitud de su corpus, su apuesta principal es pensar el teatro documental como un lugar donde las experiencias migratorias y las identidades fragmentadas encuentran cuerpo y voz en la representación.

Abriendo espacio a la poesía documental, el octavo texto del volumen "La poesía como documento en Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón" (149–168), de Carlos Vásquez Cruz, explora las posibilidades de leer la poesía como forma de documentación crítica. A través del análisis de las obras *Las mujeres que soy* (2019), *Abro mi sangre* (1998–2000) y *Madrigal para un príncipe negro* (2020), el autor da cuenta de una escritura en tensión entre lo real y lo ficcional, en la que se hacen visibles realidades íntimas, expectativas sociales y problemáticas estructurales como el racismo y el machismo. Desde el concepto de performance, el trabajo articula las formas en que la poesía inscribe y expone cuerpos históricamente regulados, al tiempo que poetiza lo presente y activa una memoria íntima de carácter archivístico. En este marco, la poesía documental denuncia de manera contundentemente estética (158) e interpela al lector(a), propiciando la formación de consciencias críticas y desafiantes.

El interludio del volumen está a cargo de la escritora y periodista venezolana Jacqueline Goldberg, quien en "Reescribir y poetizar el archivo" (169–176), ofrece una reflexión situada sobre su tránsito hacia la poesía documental. Desde su experiencia como periodista, Goldberg da cuenta de un desplazamiento genérico motivado por las propias exigencias del material trabajado. Este desajuste entre forma y contenido se profundiza a partir de su participación en una iniciativa periodística dedicada a recopilar testimonios de sobrevivientes de la Shoá, experiencia que la conduce a reconocer que hay "frases que retumban (...) como solo lo hace la poesía" (171). El ensayo propone así una relectura crítica de los archivos y documentos oficiales desde sus fracturas y silencios, entendiendo la poesía como un dispositivo capaz de alterar, digerir y reescribir lo documental, no para clausurarlo, sino para abrirlo a nuevas formas de sentido.

En estrecha continuidad con el interludio, el décimo trabajo "En los umbrales del daño la "poesía documental" de Jacqueline Goldberg (177–195), escrito por Flavio Fiorani, analiza el poemario *Poesía documental. Nosotros, los Salvados* (2015). El autor evalúa el paso del testimonio a la poesía como una operación en la que "la palabra poética interviene con una especial atribución de sentido" (179) en una reescritura del testimonio. Desde esta perspectiva, Fiorani sostiene que Goldberg "interroga la figura del testigo desde la tensión entre voz y escritura" (179) y destaca el rol de la autora como traductora de experiencias límite, capaz de articular espacios, tiempos y afectos en el cuerpo del poema. En este gesto, indica Fiorani, la escritura de Goldberg rasga el archivo para hacer irrumpir la palabra, recuperar lo terrible y habilitar una elaboración del duelo anclada a la potencia afectiva de la experiencia.

El decimoprimer artículo "Destaponar la selva del Darién. Imaginarios literarios de una región-proyecto" de Simone Ferrari, (197–219) explora, desde una perspectiva crítica decolonial, las narrativas entorno a la región del Darién. Ferrari parte desde el mito del "Wild Darién" –en el que la selva se describe como un "espacio infernal, abismal, enfermizo y carcelario" (198), motivos propios de la novela amazónica–; hasta la idea del Darién como 'región-proyecto' en la que su posición geoestratégica es el fundamento. A través del análisis de cuatro novelas colombianas contemporáneas: *Los Clandestinos* (1957), *El tapón del Darién: Diario de una travesía* (1996), *Historia secreta de Costaguana* (2007) y *Santa María del Diablo* (2014), Ferrari da cuenta del proceso de 'destaponamiento' del imaginario de la región a partir de los contra-archivos constituidos en las obras. El artículo destaca así el potencial de la literatura para disputar cartografías hegemónicas y recuperar formas alternativas, situadas y ancestrales de narrar el territorio.

El décimo segundo artículo "Archivo, documento y memoria: la poesía documental en el Perú en el siglo XXI" (221–239), de Carlos Villacorta, se centra en el análisis de tres compendios poéticos –*Sisma. Poema documental* (2022), *Constitución Política del Perú* (2021) y *Persona* (2023)– que intervienen documentos constitutivos de la historia política y social del Perú. Villacorta sostiene que estas escrituras ponen en evidencia lo incompleto del archivo peruano, marcado por la exclusión sistemática de voces provenientes de comunidades marginalizadas, como los pueblos indígenas. De esta manera, la escritura poética es propuesta como una práctica desestabilizadora de discursos históricos construidos desde el conservadurismo y la burguesía peruana. Así mismo, hace hincapié en la multiplicidad de archivos a los que es posible recurrir, como la fotografía, para dar una relectura crítica de los hechos constitutivos del imaginario nacional.

En sintonía con el compromiso del volumen con problemáticas contemporáneas, el décimo tercer trabajo, "Gabriela Wiener y Rocío Quillahuaman: racismo sistémico y orgullo "marrón" en España" (241–260), de Oswaldo Estrada, aborda la migración como un espacio privilegiado de producción y disputa de lo documental. Desde el análisis de las obras *Huaco Retrato* (2021) y *Marrón* (2022), examina las formas en que la escritura documenta experiencias migratorias atravesadas por la racialización y la violencia estructural, interrogando la construcción de la identidad latinoamericana tanto en contextos europeos –en particular, España– y latinoamericanos. A partir de una lectura decolonial, Estrada da cuenta de la persistencia de lógicas racistas y xenófobas que se articulan en ambos espacios a través de categorías como "cholo(a)", resignificadas críticamente en las obras analizadas. El ensayo destaca así la potencia

de estas escrituras híbridas para denunciar la discriminación y para afirmar la práctica escritural como una forma de resistencia frente a violencias estructurales.

Dando un giro respecto de los ejes temáticos desarrollados hasta aquí, Ana Gallego Cuiñas, en "Docufiguras de escritor o el auge de los documentales literarios: los 327 cuadernos de Ricardo Piglia" (261–274), enfoca la reflexión sobre lo documental en la construcción de la figura autoral. Desde un recorrido histórico sobre la imagen del autor, Gallego propone el concepto "docufigura del escritor" para analizar el rol de los documentales en la construcción de un horizonte de lectura en la cultura literaria contemporánea. La autora afirma que el escritor argentino "aprovecha estas escenas autorales para producir un marco de legibilidad signado por la autoteoría, por una práctica literaria y crítica social situada en lo colectivo" (271). El artículo resulta especialmente sugerente al incorporar el documental como un dispositivo central en la configuración de la imagen de autor, al que caracteriza como una de las instancias más eficaces de "divulgación y canonización de la imagen autoral" (272). En este sentido, el valor documental no reside únicamente en su dimensión archivística, sino en la posibilidad de inscribir el cuerpo del autor como productor de sentido.

En la décimo quinta aportación del volumen "Hacia una estética autónoma de la documentación" (275–288), de Ignacio Sánchez Prado, se aborda la cuestión de la autonomía estética de la escritura documental. El autor parte de la distinción entre "los imperativos políticos del presente [lo cuales] plantean problemas estéticos y políticos (...) muy distintos de los de la transición democrática del siglo XX" (278), para problematizar el lugar actual del arte frente a la creciente "institucionalización de las estéticas y las prácticas que históricamente se han concebido como resistentes" (280). Frente a este escenario, Sánchez Prado subraya la necesidad de reivindicar la autonomía institucional y estructural de la obra de arte, entendida no como aislamiento, sino como condición de posibilidad para una reflexión crítica de la realidad. En este marco, el análisis de *El invencible verano de Liliana* (2023) permite mostrar cómo la escritura documental puede intervenir archivos y documentos –retomarlos, rasgarlos y reescribirlos– sin quedar subsumida a una lógica meramente testimonial, afirmando así una estética capaz de sostener su potencia crítica.

Aproximándonos al final del volumen, el trabajo de Maite Zubiaurre "El documental Águilas: historia de una génesis" (289–301), configura una reflexión situada de la experiencia de realización del mencionado documental y se articula en torno a una pregunta central: cómo narrar la muerte migrante sin reproducir lógicas de espectacularización. El texto reconstruye el viaje de documentación de una realidad extrema –las operaciones de búsqueda y rescate de migrantes en el desierto de Arizona– y subraya el lugar fundamental de la ética en las decisiones

narrativas. Su escritura describe el paisaje inhóspito del desierto con los elementos 'foráneos' que marcan el paso de los migrantes; artefactos que motivaron la investigación que llevaría a la creación del documental. Su trabajo filmico se configura como un documento que recupera una realidad de manera cuidadosa, llenándola de sentido a partir de la narración en clave coral desde las voces de los familiares de los migrantes, con el objetivo de generar empatía y consciencia sobre las vidas que se pierden en estos tránsitos.

Para el cierre del volumen el escritor mexicano, Jorge Volpi, escribe "Sin ficción: veinte notas sobre escritura documental" (303–306), un texto que retoma las diversas discusiones planteadas a lo largo del libro. En veinte apuntes, Volpi desarrolla su concepción de la escritura documental, inscribiéndola en diálogo directo con su propia práctica literaria, en particular con *Una novela Criminal* (2018). En los primeros puntos reflexiona desde su experiencia personal para, posteriormente, disertar sobre la novela con ficción y sin ficción, diferencia que sitúa en el material de origen de la obra –la memoria e imaginación del novelista, y el archivo—. Desde esta perspectiva, Volpi rescata el valor estético de la escritura documental al subrayar el trabajo de análisis, montaje y resignificación del archivo como núcleo. La mezcla entre su práctica escritural y formulación teórica configura una suerte de guía de lectura que, sin clausurar el debate, ofrece puntos de partida útiles para quienes se aproximan por primera vez al campo de la escritura documental, funcionando como un cierre accesible y coherente con la vocación dialógica del volumen.

En síntesis, el volumen editado por Laura Alicino y Oswaldo Estrada ofrece una cartografía crítica de las prácticas documentales en la literatura latinoamericana contemporánea. Lejos de entender lo documental como un régimen de transparencia, el libro lo aborda como una práctica estética y política atravesada por mediaciones, intervenciones y disputas en torno al archivo y la memoria. La solidez de su arquitectura y la diversidad de voces reunidas no solo enriquecen el debate, sino que afirman el lugar de la escritura y del arte como espacios privilegiados para interrogar, desde contextos como el latinoamericano, las formas contemporáneas de representación de lo real.