

Pensar con las imágenes, escribir con los muertos: una aproximación a los imaginarios literarios y la necroescritura

Irene Villaescusa Illán*

Resumen

Este artículo propone una definición de imaginario literario a partir de dos enfoques teóricos. Por un lado, la propuesta de Mieke Bal de concebir la creación artística y el análisis cultural mediante un pensamiento con la imagen y, por otro, las definiciones de imaginario social de Cornelius Castoriadis y de contraimaginación de Marina Garcés. Ambas aproximaciones consideran el imaginario como un espacio de pensamiento colectivo construido y transmitido social e históricamente, pero susceptible de transformación a través del arte. Se sugiere que la literatura es una de las formas artísticas más poderosas para crear imaginarios que cuestionen el pensamiento colectivo e intervengan en la realidad. A través de un recorrido por algunos imaginarios literarios contemporáneos se demuestra el potencial político de la literatura para reproducir, contraimaginar y transformar la sociedad actual, afectada por las crisis vinculadas al antropoceno. Finalmente, se presenta el concepto de necroescritura de Cristina Rivera Garza como una estrategia de escritura que visibiliza imaginarios de la muerte en una sociedad cada vez más violenta y desolada.

Palabras clave: pensar con imágenes, imaginario literario, contraimaginación, estéticas del antropoceno, necroescritura.

* Irene Villaescusa Illán es profesora de literatura y análisis cultural en la Universidad de Ámsterdam. Es especialista en literatura filipina escrita en español y en la actualidad tiene un proyecto sobre ficción especulativa e imaginarios de futuro.

Correo: I.villaescusaillan@uva.nl

ORCID: 0000-0003-0564-7383

Fecha de recepción: 11 de Dic. 2026

Fecha de aprobación: 17 de Dic. 2026

Abstract

This article proposes a definition of literary imaginaries based on two theoretical approaches. On the one hand, Mieke Bal's proposal to conceive artistic creation and cultural analysis through thinking with images; and on the other, Cornelius Castoriadis's definitions of social imaginaries and Marina Garcés's notion of counter-imagination. Both approaches consider the imaginary as a space of collective thought, socially and historically constructed and transmitted, yet open to transformation through art. The article suggests that literature is one of the most powerful artistic forms for creating imaginaries that question collective thought and intervene in reality. Through the survey of several contemporary literary imaginaries, the political potential of literature to reproduce, counter-imagine, and transform today's society—affected by the crises associated with the Anthropocene—is demonstrated. Finally, Cristina Rivera Garza's concept of necrowriting is presented as a literary strategy that makes imaginaries of death visible in an increasingly violent and desolate society.

Keywords: *thinking with images, literary imagination, counter-imagination, aesthetics of the anthropocene, necroliterature.*

Pensar con imágenes

Todos creemos saber qué es una imagen. La palabra viene del latín *imago* y significa “figura” o “representación”; por lo tanto, podemos decir que las imágenes son formas de representar el mundo. Ahora bien, estas representaciones pueden ser miméticas —es decir, que imitan la realidad, como ocurre en la fotografía o en la pintura figurativa— o no miméticas, como en el caso de las imágenes abstractas. La comunicación humana también funciona a partir de imágenes, pero se trata de imágenes mentales que codificamos mediante el lenguaje para que otros puedan reproducirlas en su propia mente conforme a un significado acordado. Dicho acuerdo es arbitrario: lo que es simbólico no es la imagen mental en sí, sino la palabra con la que la evocamos. En otras palabras, codificamos nuestras imágenes mentales mediante signos lingüísticos convencionales que aprendemos a interpretar.^[1]

Para observar la relación que se crea entre imagen e imaginario, en esta sección vamos a centrarnos en dos tipos de imágenes: la imagen visual y la imagen poética. La primera se percibe a través de la vista; la segunda se (re)crea mediante las palabras. En ambos casos, la imagen puede entenderse como la unidad mínima capaz de producir en nosotros el efecto estético del arte, pero también como aquello que nos impulsa a pensar e imaginar y, en consecuencia, a generar nuevas imágenes, es decir, a crear un imaginario.

Empecemos por la imagen visual. En su libro *Image-thinking: Art-making as Cultural Analysis* (2022), la académica y teórica cultural Mieke Bal propone una metodología de estudio y de creación artística basada en la relación entre el arte y el pensamiento crítico, que ella misma denomina pensar con imágenes. Esta metodología se aleja del enfoque tradicional que concibe las imágenes como meros objetos de representación e interpretación, para entenderlas como herramientas de creación artística y análisis cultural. Según Bal, pensar con imágenes consiste en entender las imágenes no solo como vehículos de

1 Tanto en la teoría del signo lingüístico de los estructuralistas como Saussure, como en la semiótica de Pierce, el signo lingüístico se corresponde con un significante, que es la imagen mental que se manifiesta en la mente de cada uno de nosotros.

un mensaje preexistente, sino también como generadoras de nuevos significados y formas de conocimiento.^[2] Para ella, las imágenes, ya sean visuales, sonoras o poéticas, no se limitan a ilustrar o comunicar lo que ya se sabe, sino que participan en los procesos dinámicos de construcción de sentido. De esta manera, las imágenes son agentes que activan nuestra comprensión del mundo tanto para quien las crea — quien imagina— como para quien las contempla y las analiza sin dejar de pensar e imaginar.

En su propuesta, estos procesos no están separados; por eso, pensar con imágenes es, a la vez, crear y analizar. En consecuencia, Bal sugiere que el arte (sobre todo las bellas artes y la fotografía), especialmente en su práctica contemporánea, se convierte en una forma de análisis cultural que genera una crítica a las imágenes que produce (entendidas aquí no solo como objetos visuales, sino como configuraciones de subjetividades, estructuras de poder y formas de ver el mundo). Bajo esta perspectiva, el arte no es solo un campo de expresión estética, sino un medio para reflexionar sobre las relaciones de poder, las tensiones sociales y las condiciones históricas que configuran la cultura. Además, Mieke Bal sugiere que pensar con imágenes es una práctica de pensamiento colectivo, puesto que las imágenes no son solo expresiones individuales, sino parte de un lenguaje cultural compartido que se vincula con las formas colectivas de ver y saber.^[3]

A diferencia de la imagen visual, la imagen poética es una construcción lingüística que apela a los sentidos creando en nosotros una imagen instantánea mental, y además, como cualquier imagen visual poética proporciona una experiencia estética: la interacción emocional y contemplativa de algo bello. Tomemos como ejemplo de una instantánea poética, el formato japonés del haiku, llamado en español poema sincrético. El siguiente haiku es del poeta mexicano Juan José Tablada y lo escribió alrededor de 1919. Se titula “Sandía”:

- 2 “In thinking with images, we take the image itself as a starting point for knowledge production, rather than as a reflection or representation of something already known” (Bal, 2017, p. 10).
- 3 “Images are not just individual expressions but part of a shared cultural language that engages with the collective ways of seeing and knowing” (Bal, 2017, p. 51).

*Del verano, roja y fría**Carcajada,**Revanada**De sandía!*

Estas palabras producen unas imágenes mentales más o menos concretas al evocar literalmente el verano y, referencialmente, el calor y la alegría. Para algunos puede que incluso ilumine la idea de la playa, las vacaciones o los vendedores ambulantes. Lo creativo de este haiku es que se trata de una instantánea surrealista en la que la imagen de la rebanada de sandía se yuxtapone a la imagen de una boca sonriente. De esa combinación de palabras nuestra mente recrea una serie de imágenes que, en primera instancia, son las mismas, en el sentido de que comparten una denotación fijada por los signos lingüísticos, las palabras en español. Sin embargo, la experiencia estética y las connotaciones de esa imagen (e incluso si se tratara de una fotografía de una sandía) son diferentes para cada persona. La imagen poética de una sandía —en su dimensión mimética o surrealista— está cargada de significados contextuales distintos en cada caso.

Pensemos, además, en los significados y connotaciones que adopta cuando la imagen de una sandía aparece como una foto en un álbum familiar, o en un libro de cocina, o bien en el *Subjective Atlas of Palestine*, un libro editado por Khaled Hourani, donde aparece junto a la bandera palestina.^[4] En el contexto del genocidio palestino, la imagen de una sandía no es solamente una sandía, ni una sonrisa, ni el verano, sino una imagen polisémica dentro de un imaginario de resistencia y solidaridad.

Tras considerar la propuesta de Bal y el potencial de las imágenes para crear significados individuales y colectivos, sugerimos extender la idea de *pensar con imágenes* a *pensar con imaginarios*, puesto que las imágenes adquieren muchos más significados en relación con

4 Las imágenes referidas son la que aparecen en las páginas 144 y 145 del libro. Accesible en este enlace: <https://www.subjectiveeditions.org/atlas/p/atlas/?itemId=subjectiveatlasofpalestine>

otras imágenes. De hecho, podemos decir que las palabras producen imágenes y que el texto (así como el discurso y la literatura) produce imaginarios, y que ambos intervienen en la realidad. Pensar con imaginarios es pensar en los significados de las imágenes en relación con otras imágenes, contextos, espacios y cuerpos, con el fin de subrayar su poderoso potencial semántico.

Imaginarios sociales e imaginarios literarios

Disciplinas como la filosofía, la sociología o la literatura nos aportan definiciones de lo que es un imaginario. A propósito de su estudio de los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana, Geneviève Fabry (2010) define el imaginario como “una red de representaciones mentales alimentadas por un legado mítico, religioso y/o histórico, dotada de un valor epistemológico y axiológico.” (p. 2). Esta autora cita al antropólogo francés Maurice Godelier quien explica que un imaginario “es un conjunto de interpretaciones que la humanidad ha inventado para explicar el orden o el desorden que reina en el universo y, en última instancia, para sacar conclusiones sobre el modo en que los humanos deben organizar su vida social.” (en Fabry, p. 2, la traducción del francés es mía). A propósito de los imaginarios sociales, Charles Taylor (2004) explica que un imaginario social está compuesto por aquellas creencias arraigadas en unos principios, a menudo no constatados, que forman los cimientos de la sociedad, y que afloran especialmente cuando el transcurrir de la vida diaria se ve interrumpido por momentos de crisis (23). No obstante, esta definición está despojada del valor creativo de la imaginación que forma parte del imaginario, valor que, sin embargo, es esencial para Cornelius Castoriadis. Para este sociólogo un imaginario no es un simple reflejo de la realidad, sino una creación instituyente que da forma a lo social y a las subjetividades. Él señala que los imaginarios sociales van más allá de lo que ya se ha imaginado e instaurado y defiende el potencial de la imaginación para aventurarse en la especulación. Castoriadis, llama a este proceso la *imaginación radical*, aquella caracterizada por una creatividad sin límites e interconexiones que constituye la esencia del significado. En sus palabras: “El imaginario radical no es la imaginación, sino el magma de significaciones que instituyen la sociedad y la historia” (1997, p. 337).

Podríamos llegar a una definición de imaginario literario más cercana a Castoriadis entendiéndolo como un sistema simbólico y discursivo que configura formas de ver, sentir y entender el mundo a través de la literatura basado en un ejercicio de la imaginación. Haciendo uso de la imaginación más radical el imaginario literario constituye universos ficcionales interconectados que condensan, elaboran y proyectan representaciones sociales, deseos colectivos y estructuras de pensamiento. Esto implica que los textos literarios no solo representan la realidad sino que la inventan y la reconfiguran. Son por lo tanto performativos. En tanto que son performativos actúan en el mundo y lo hacen con todo el afecto y el sentido que cargan las historias, los personajes, los escenarios, los conflictos y los estilos que condensan los modos de vivir y de estar en el mundo. A partir de esta definición de imaginario literario, surge otra pregunta, ¿cómo se relaciona la escritura, la imaginación y la sociedad?

Imagen, contra/imaginación y escritura

Como se ha señalado anteriormente los imaginarios no solo representan, sino que también instituyen formas de vida, es decir tienen un carácter performativo. Precisamente por eso los imaginarios funcionan como espacios de disputa. Lejos de ser consensuales, estos sistemas simbólicos pueden entrar en conflicto con otros imaginarios, tanto dentro como fuera del campo literario. El pensamiento indígena latinoamericano, por ejemplo, cuestiona los imaginarios mestizos o eurocéntricos del siglo XX, proponiendo visiones del mundo centradas en cosmovisiones ancestrales que entienden el cuerpo y el territorio fuera de la concepción europea y colonial (Cruz et al, 2020).^[5] A esta fuerza de disputa la socióloga española Marina Garcés la llama la contraimaginación, la posibilidad de resistir los relatos impuestos de los imaginarios dominantes. En sus palabras: “Contraimaginar no es simplemente imaginar otro mundo, sino desmontar el marco desde el cual el mundo es hoy representable.” (2013, p. 61) Esta práctica es esencial en imaginarios literarios que buscan desmontar la violencia simbólica, el colonialismo epistémico o la homogeneidad cultural mediante la ex-

5 Para entender un imaginario del cuerpo como territorio y el territorio como cuerpo se recomienda el trabajo de Cruz Hernández y otras autoras en la edición conjunta de un libro titulado *Cuerpos, territorios y feminismos: Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*.

perimentación narrativa, inventando otras formas de contar (mediante juegos temporales, cambios de perspectiva, narrativas no lineares, de las que hablaremos más tarde). Para este propósito pensar *con* imágenes sirve, mediante el análisis y el cuestionamiento, para deconstruir imágenes e imaginarios existentes y reimaginarlas. Pensar *con* imágenes se traduce en pensar *contra* imágenes, en actos de contra-imaginación y contra-escritura.

En la relación entre escritura e imaginación, podemos decir que la imagen es el vector de lo imaginario (y, la imagen poética del imaginario literario) mientras que la escritura es su tecnología. Escribir no es solamente registrar lo oral o traducir la imagen del pensamiento a la palabra sino que, como dice Eduard Glissant, en su *Poética de la relación*, “escribir es decir el mundo” (2019, p. 49). Donna Haraway, por su parte, afirma que la literatura es una forma de hacer mundo, *worldmaking*, mundear. Michel Foucault entiende la escritura como discurso y como tecnología de lucha: “El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y con lo que, se lucha” (1992, p. 12). La escritura y la literatura, como tecnologías de la imagen poética, son herramientas de lucha que mediante el lenguaje cuestionan los lenguajes del poder.

Imaginarios emergentes y estéticas del antropoceno en la literatura latinoamericana

La literatura latinoamericana ha sido un espacio fértil para la emergencia de diversos imaginarios que expresan tensiones históricas, luchas sociales y búsquedas identitarias. En la actualidad, la crisis ecosocial vinculada al antropoceno junto a la violencia machista, el resurgimiento del totalitarismo, y el control del tecnocapitalismo que nos afecta a todos de manera global, es una suerte de sobreestructura sobre las crisis estructurales a las que se enfrenta cada territorio. Esta especie de crisis concéntrica se aborda desde los imaginarios literarios de latinoamérica con una distintiva originalidad (al igual que en otros contextos situados), expandiendo el repertorio de lo que se conoce como estéticas del antropoceno. A continuación, se agrupan y se analizan brevemente algunos de los imaginarios presentes en obras contemporáneas en base a la temática que presentan.

Territorio y ancestralidad

La aparición de voces de pueblos originarios en la literatura latinoamericana contemporánea ha permitido la configuración de imaginarios que reivindican cosmovisiones, lenguas y narrativas sobre lo llamado ‘indígena’. Autores como Ailton Krenak (Brasil), Hugo Jamioy Juagibioy (Colombia) y Liliana Ancalao (Argentina) han contribuido a crear una poética en la que el territorio, la espiritualidad y la memoria ancestral ocupan un lugar central. Estos imaginarios desafían las lógicas coloniales y modernistas y proponen alternativas epistémicas al pensamiento occidental desde el español y desde las lenguas originarias. Entre los que escriben en español están autores indigenistas como Jorge Icaza, con su obra canónica de 1923, *Huasipungo*. Al grupo de autoras y autores que escriben en sus lenguas originarias pertenecen cada vez más personas que están otorgando la importancia necesaria a la expresión de una realidad desde sus códigos lingüísticos y culturales, y desde sus propios imaginarios.

La escritura en lenguas originarias, como el kichwa, también está lejos de los círculos y del mercado literarios, por lo que es menos visible y accesible. A menudo, las obras de autores contemporáneos en lenguas originarias aparecen en antologías colectivas creadas por iniciativas comunitarias o institucionales. Así lo explica el poeta y profesor de la ciudad de Otavalo, Ariruma Kowii, en 2012, y así lo demuestra la recopilación de Inkarrí Kowii titulada *Poesía indígena contemporánea* (2021), disponible en los archivos de la Universidad Andina Simón Bolívar. En este último trabajo se recoge la poesía de autoras y autores como Raquel Antun, Tsaywa Cañamar, Achik Lema, Yana Lucila Lema y Estephany Castañeda. La labor de escritura e imaginación de estos autores se desarrolla no solo en espacios literarios institucionalizados (librerías, bibliotecas, centros culturales) sino también en otros como la escuela, la comunidad e incluso la radio, como es el caso de la traductora y poeta shuar de la Amazonía ecuatoriana María Clara Sharupi Jua.^[6]

6 Se recomienda leer su artículo “Una historia y tres poemas”, publicado por ella misma en el número 21 de la revista *Latin American Literature Today*. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2022/02/una-historia-y-tres-poemas-de-maria-clara-sharupi-jua/>

Estos dos grupos, así como las definiciones que los acompañan, no son rigurosos, ya que la brevedad de esta referencia no puede hacer justicia a todos los artistas que lo merecen. Válgame mencionar, como ejemplo, la poesía original e inclasificable del escritor Agustín Guambo, que sin duda crea un imaginario y una lengua propios y que, además, se resiste a circular por las vías del mercado literario global, apostando por las publicaciones independientes. La poesía de Guambo está arraigada en las cosmovisiones andinas y entrelaza el presente y el futuro con el pasado, el kichwa con el español y la realidad con lo onírico. La poesía de Agustín Guambo es un ejemplo de hibridez y experimentación textual y visual, en la que las letras se esparcen por la página creando imágenes y frases insólitas que remiten al surrealismo para reivindicar el territorio, la humanidad y el sentir cósmico. En *Primavera nuclear andina* (2017) encontramos fragmentos como el siguiente (p. 10):

► lectura del libro de los andes o canto de la cicatriz indígena ◄

período ancestral 3021 aún la noche no eclosiona en la
brea salvaje del océano
ni el viento ha cambiado su cálido plumaje
—mis hermanos de lepra-todos-duermen-todos-olvidan—¹
en tanto me alejo de las ruinas del insectario urbano
escucho a madre cantar *machinehead* contra este mar
abaleado y sin fe que es mi corazón

dentro de mi cerebro rústicos sonidos envejecen su piel

[[[p r i m a v e r a n u c l e a r a n d i n a]]]

los cables y la melancolía de los kanibales
nos impiden escuchar el canto de
l o s a s t r o s

¹
aquí no hay poesía, cierra los ojos pequeño no mires a tu padre no sigas su
sombra ni su canto carcomido aquí no hay poesía, todxs escuchamos de
su llegada el bufido en su sangre la sed en sus pisadas aquí no
hay poesía, tan sólo violentada carne creciendo entre los Andes *mi abuela
fue violada mi madre fue violada mis hermanxs fueron violadxs* qué esperabas
entonces de esta poesía violada Pachakamac borda el mar que te
trajo la muerte borda el dios que te trajo el olvido Pachacamac
sobre ésta, tu tierra violada, ya nadie reza tus credos ni asiste a tus
ritos Pachakamac todxs hemos sido violados pero no todxs lo
disfrutamos

Género y sexualidad

La injusticia social por cuestiones de género y sexualidad es un tema que se aborda cada vez mas en lo que se puede denominar literatura lationamericana *queer* o *ciur*.^[7] Autores como Pedro Lemebel (Chile), Camila Sosa Villada (Argentina), Luis Negrón (Puerto Rico) o Andrea Maturana (Chile) articulan estéticas del deseo, la corporalidad y la marginalidad que subvierten las narrativas patriarcales y heteronormativas. Estos imaginarios también plantean nuevas formas de afecto, comunidad y resistencia. A modo de ejemplo, citamos el relato de Camila Sosa Villada “Soy una tonta por quererte” en el libro del mismo nombre publicado en 2022. La voz de la narradora protagonista es la de una persona que se auto denomina *travesti* y que, durante el día se presenta como Carlos, el regente de un salón de belleza y peluquería en Harlem. Por la noche su vida transcurre como María, una joven latina que frecuenta los fumaderos de los años sesenta. En esas visitas a los fumaderos, María y su compañera de piso conocen a Billie Holiday y juntas viven una serie de trágicos eventos narrados en primera persona por una voz amargamente enternecedora. El relato revela las intersecciones de varias formas de alteridad en la experiencia vital de sus protagonistas. María nos cuenta lo siguiente “Mi única virtud como travesti es que casi no tengo pelo. Es mi herencia indígena, supongo.” (106) y más tarde, “Como soy latina, los negros no me hacían ningún caso a la luz del día. Y como me vestía como un hombre cualquiera, me veían como uno de ellos. Los negros y los latinos sufríamos la misma mierda en aquel entonces.” (112). Su aspecto físico, de rasgos indígenas, la ayuda a aceptar ciertas cualidades ‘afeminadas’ de su cuerpo (su piel suave y sin mucho vello es

7 Sayak Valencia (2025) defiende el uso del termino españolizado *cuir* en lugar del vocablo inglés *queer* al considerarlo un ejemplo más del potencial político que tiene la apropiación (o barroquización) de lo extranjero colonial proveniente de ambos, del inglés y del español. Valencia sostiene que: “En *cuir* existe una impronta crítica donde se muestra la simbiosis entre un imaginario simbólico abigarrado, propio de la exuberancia de las culturas excoloniales y los lenguajes de la representación de los devenires minoritarios[...]”. (p.14) Además, de contra-imaginar, “Cuir visibiliza y da voz a unas políticas lingüísticas de supervivencia y alianza de los trans/border/mestizx/marica/lesbiana/vestida/putx/tullidx. Cuir, representa una *ostranienie* (desfamiliarización) del término queer, es decir, una desautomatización de la mirada lectora y registra la inflexión geopolítica hacia el Sur y desde las periferias en contraofensiva a la epistemología colonial y a la historiografía anglo-americana. Así, el desplazamiento del queer al cuir refiere a un locus de enunciación con inflexión decolonial, tanto lúdica como crítica.” (p.14)

atractiva para algunos hombres), mientras que ese mismo cuerpo la hace sufrir los efectos de la discriminación racial en Estados Unidos. El relato refleja la intersección de la opresión sobre categorías identitarias como indígena y ‘travesti’ y presenta la marginalización del inmigrante urbano desde la perspectiva queer.

Futuros distópicos y feminismo

Es evidente que la crisis climática de nuestro tiempo forma parte de las representaciones distópicas y ecológicas de la literatura del Antropoceno. Muchas obras latinoamericanas han desarrollado imaginarios que exploran futuros distópicos, colapsos ecológicos o nuevos vínculos con la naturaleza. Obras como *La mucama de Omicunlé* (2020), de Rita Indiana, y *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica, o los cuentos de terror de la argentina Mariana Enriquez y la ecuatoriana Fernanda María Ampuero combinan elementos de ciencia ficción, terror ecológico así como lo grotesco para criticar a las estructuras patriarcales mediante escenarios en los que el cuerpo, el medio ambiente y la tecnología se entrelazan de manera inquietante. La fragmentaria y esquizofrénica obra de Rita Indiana entrelaza varias temporalidades en el Caribe: los entresijos de los bucaneros del siglo XVII, los sesgos del arte contemporáneo en la experiencia de un estudiante y artista en el año 2000, un tsunami en el año 2024 y un futuro tecnológicamente más avanzado que repite las mismas lógicas tecno-capitalistas de consumo, desigualdad social, biopoder e injusticia climática en el año 2036. Vista desde la perspectiva de Benítez Rojo en su obra clásica *La isla que se repite* (1989) la novela refleja la cultura caribeña como un *caos-mundo* regido por ritmos e intensidades de tiempos históricos que siguen reverberando en sus sintéticas entrañas. Por su parte, la argentina Agustina Bazterrica convierte el vocabulario y las prácticas del matadero en una realidad cotidiana en la que se habla, se exhibe, se compra y se come carne humana. La novela materializa el concepto vegetariano-feminista de Carol Adams del *referente ausente*, es decir, hace visible la estrategia discursiva y política mediante la cual camuflamos mediante eufemismos la violencia contra los animales (y las mujeres) en una sociedad patriarcal. La novela visibiliza dicha violencia al utilizar el vocabulario de la violencia animal para nombrar la violencia humana. Aun así, su lenguaje caníbal no es tanto el vector de

un imaginario sangriento como de sugerentes imágenes de lo que haríamos para mantener estructuras sociales como la familia y la clase.

Violencia y memoria

La violencia y la memoria son elementos clave en los imaginarios literarios universales, pero cobran una gran relevancia a la hora de entender el mundo actual. En países marcados por dictaduras, guerras civiles o violencia estructural, como Argentina, Colombia, México o Perú, la literatura ha creado imaginarios sobre la violencia que no solo narran el trauma, sino que también buscan restaurar la memoria y la justicia. Autores como Juan Rulfo, Laura Restrepo o Selva Almada han abordado estas problemáticas desde distintos enfoques estéticos, creando paisajes en los que el dolor, el silencio y la ausencia se transforman en elementos narrativos. En la novela *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, encontramos un personaje principal con el que se escribe un imaginario tan imposible como esperanzador: digerir (literalmente) la tierra que pisamos nos ayudaría a saber lo que esconde, lo que ha vivido y lo que tiene dentro. En otras palabras, que el escenario de toda violencia y memoria humana, contenido en la tierra, pudiera contarnos lo sucedido y así llenar los vacíos de nuestra memoria. Esta forma de relacionarse con lo geológico como un acto de memoria y escritura es la que propone la autora mexicana Cristina Rivera Garza mediante la escritura geológica. Se trata de una metodología de escritura e imaginación que implica volver a relacionarse con el territorio, ubicarse donde han estado otras personas, otras aguas, otros animales y otras plantas, para comprendernos mejor. Rivera Garza propone la desedimentación y la desapropiación (acabar con la propiedad y la autoría de manera simbólica) como estrategia para destapar las capas del mundo y del texto.

Estéticas del antropoceno

Las propuestas y estrategias de escritura de Rivera Garza nos recuerdan que la construcción y el análisis de un imaginario literario no se limita a los contenidos temáticos, sino que también tiene en cuenta los textos según sus estrategias narrativas. Los propios mecanismos de escritura permiten criticar, por ejemplo, la centralidad del

ser humano en la transformación (y crisis) del planeta, y a su vez, la posibilidad de imaginar y narrar esa agencia de otra manera. Queremos mencionar brevemente algunas de las estrategias narrativas más recurrentes en las obras mencionadas anteriormente como la hibridación o fusión de géneros, la intertextualidad, la reinterpretación del pasado y la especulación como base de todas estas contra imaginaciones.

La hibridación genérica o fusión de géneros (novela, crónica, testimonio, poesía) permite combinar lo factual con lo ficcional, lo oral con lo escrito, lo popular con lo culto, generando así una estética insólita abierta a múltiples voces. La combinación de elementos del horror y hasta lo grotesco como recurso para contar sirve para criticar las violencias normalizadas, como es el caso de los feminicidios en historias tan impactantes como “Lo que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez. El uso de un nuevo tipo de realismo mágico o más bien especulación narrativa es un medio narrativo para acercarse al drama de la memoria de las personas desaparecidas como en el caso de *Cometierra* que mencionábamos antes, que surge de un pensamiento especulativo, ¿qué pasaría si al digerir la tierra esta nos iluminara con la verdad, con el pasado, con la memoria? Por su parte, los lúgubres ambientes de la literatura gótica sirven a autoras como Mónica Ojeda para imaginar un mundo ‘gótico andino’ futurista en el que las jóvenes urbanitas buscan sentido a la vida en los ecos espirituales del mundo ancestral en el volcán Chimborazo en *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024).^[8]

La intertextualidad entendida como el diálogo con otras obras, mitos o tradiciones literarias enriquece el texto con una suerte de sedimentación de imágenes que, unida a los juegos temporales de las narrativas no lineales, con saltos en el tiempo, historias paralelas en el mismo territorio y en otros tiempos (como en *La mucama de Onmiculé*, por ejemplo) permiten resignificar antiguos imaginarios históricos, a menudo, la violencia de la colonización. De esta suerte de intertex-

8 La crítica y el mercado, por su puesto, crean etiquetas de género para categorizar las obras de lo que se denomina un segundo boom latinoamericano nombrando la obra de Ojeda “gótico andino” o la de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin como “feminismo gótico” o “terror feminista”. Se recomienda leer la crítica de Ana Gallego Cuiñas (2020). En línea <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cuinas/>

tualidad temporal también derivan las condiciones de vida heredadas por los grupos marginados que a menudo viven en una suerte de pasado-futuro donde las tecnologías de la globalización conviven con los rituales ancestrales y la permanente marginación social, especialmente dura para poblaciones indígenas urbanas como pone de relieve el excelente relato titulado “Atomito” de Liliana Colanzi.

La reinterpretación del pasado, las múltiples crisis del presente (políticas, climáticas, sociales, especialmente la violencia de género, y los escenarios de genocidio), junto con los avances tecnológicos y sus correspondientes políticas de vigilancia y control, configuran un terreno fértil para una imaginación desbordada que se alimenta simultáneamente de la realidad y de la especulación. Esta confluencia da lugar a propuestas narrativas que buscan representar todo a la vez y en todas partes; un ejemplo paradigmático de ello es la novela *La infancia del mundo* (2023) del argentino Michel Nieva.

Si bien podría afirmarse que toda ficción constituye, en cierta medida, un ejercicio especulativo por su dependencia de la imaginación, la literatura no mimética, aquella que se aparta deliberadamente de la fidelidad referencial para transformar la realidad, se caracteriza por un uso sistemático de la especulación. Suele estructurarse a partir de interrogantes iniciales como “¿Qué pasaría si?” y su prolongación lógica “¿Y entonces qué?”, que operan como motores narrativos. A través de estas preguntas y de las estrategias narratológicas asociadas a ellas, la literatura especulativa abre un espacio crítico para pensar el mundo, cuestionar sus condiciones materiales y explorar las posibilidades de una imaginación radical.^[9] El siguiente fragmento pertenece al relato “La cueva”, de la colección titulada *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022)

9 En un artículo sobre las aplicaciones pedagógicas de la ficción especulativa en el aula de literatura, dos profesores canadienses Brittany Tomin y Ryan B. Collins explican una iniciativa de clase basada en la imaginación de la ciudad de Toronto en 2049. Como metodología para guiar a los alumnos les ofrecen un marco inspirado en la obra clave de Farah Mendlesohn *The Intergalactic Playground* (2009), en el que la autora explica que un texto de ficción especulativa contiene los siguientes elementos: disonancia, ruptura, resolución y consecuencia (p.251, la traducción del inglés es mía). Y que estos elementos se pueden resumir en dos preguntas consecutivas: “that ‘what if?’ needs to be followed by the concept of ‘if, then’” (p. 257). Es decir que el ¿qué pasaría? va irremediamente seguido de una pregunta casual, ¿entonces qué? para desarrollar cualquier contra narrativa de especulación sobre la realidad que quiera ser coherente, crítica y esperanzadora.

de Liliana Colanzi. En él se reconocen los ecos de la historia contados en forma de espiral retornante desde un espacio geológico, una cueva, por donde pasan todo tipo de seres vivos a lo largo de la historia. Sus huellas y transcorporalidades son invisibles para ellos pero están encadenadas sin remedio al coincidir en un espacio a través del tiempo:

Los murciélagos mutantes sobrevivieron varios cientos de años apretados en el vórtice de la caverna durante los meses de invierno en un racimo de pequeñas bocas y orejas puntia-gudas. Con el tiempo lograron desplazar a otras especies de murciélagos. Se extinguieron abruptamente a fines del siglo XVI a causa de un virus que llegó de Europa en la nariz de un fraile dominico que iba camino a un juicio de herejía contra unos indios zapotecos. El hombre se detuvo a echar una siestita a la sombra de la Cueva y nunca se enteró de las consecuencias de ese repentino estornudo que lo despertó: en su sueño caminaba por los frescos patios de su monasterio en Caleruega mientras el sol caía en picada sobre los rosales. Semanas después los esqueletos de cientos de murciélagos, delicados como agujas de pino, alfombraban el piso de la cueva. Las lluvias de julio, más fuertes de lo habitual, terminaron por arrastrarlos. (p. 12-13).

Como se ve en este fragmento la ficción especulativa no está unívocamente ligada a la ciencia ficción ni a la especulación motivada por la ciencia y la tecnología (su temática más futurista) sino por la posibilidad de pensar las relaciones humanas y más que humanas (frailes, murciélagos, la lluvia y una cueva) así como el tiempo (el tiempo geológico frente al tiempo biológico) de manera diferente.

A menudo transformar la perspectiva narrativa, en particular mediante el cuestionamiento de la insistencia en narrar desde un punto de vista exclusivamente humano o desde la historia oficial es una forma de contra-imaginar. Esta observación nos conduce nuevamente a Rivera Garza y a considerar su propuesta de necroescritura, como una estrategia para pensar y escribir con imágenes irrescatables, veladas, perdidas.

Escribir con los muertos

No existe ni la primera palabra ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (...) No existe nada muerto de manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección.

M. M. Bajtín

La estética de la creación verbal, 1982, pp. 392-393

En esta cita clásica, Bajtín reconoce la relación entre la escritura y la vida, y señala la inmortalidad de la primera frente a la finitud de la segunda. La frase viene a decir que nunca sabremos cuáles fueron las primeras ni las últimas palabras pronunciadas, solo atisbaremos a entender los significados presentes que adquieren a través de las nuevas lecturas.

Nuestro lenguaje está lleno de metáforas que relacionan la vida y la muerte con escritura (desde ‘dar a luz’ a un texto, o realizar una ‘publicación póstuma’ o celebrar la ‘muerte del autor’ frente a la larga vida del texto). Rivera Garza dice que muchos autores recurren a la figura de la muerte “para analizar la relación entre la escritura y los contextos en que se produce” (*Los muertos indóciles*, 2021, p.8), desde Juan Rulfo hasta Margaret Atwood pasando por Hélène Cixous, ya sea de manera literal, por estar rodeados de muertos, gracias a las máquinas de necropolítica que son los Estados, o metafóricamente, por la relación de los autores con sus textos. Rivera Garza parte de la idea de que un texto muere al escribirse, y revive con el lector, lo que conecta con la idea postestructuralista que aparece en la cita de Bajtín y que hace eco de Barthes. La fiesta de resurrección de un texto es la lectura de cada lector. No obstante, en *De la gramatología* (1967) Jacques Derrida explica que el acto de leer nunca puede restituir la totalidad de la presencia del autor. La escritura introduce una ruptura con la presencia inmediata y la lectura intenta revivirla, pero siempre lo hace a través de una mediación que la recrea o transforma. Por lo tanto, la relación entre el texto y el lector es siempre una reanimación imperfecta, un intento de resucitar lo muerto, pero sin lograr una completa restitución de la esencia del autor o del pensamiento original.

Para Rivera Garza, escribir es hacerlo con los muertos y morir, junto al resto de autores, ya que el texto cobra vida con el lector. A pesar de eso, durante el proceso de escritura existe una potencia vital que consiste en desapropiar el texto, es decir, desautorizar su autoría singular (la del propio escritor) y entenderlo como una escritura colectiva. A este proceso lo llama la *poética de la desapropiación* (p. 11) y, para Rivera Garza, constituye un hecho de la literatura actual, sobre todo la que surge de lo que ella denomina “máquinas de guerra” y “máquinas digitales”, es decir, los aparatos estatales, militares y económicos, así como las nuevas tecnologías de escritura (basadas en copiar y pegar, compartir, comentar, vincular etc.). Interpretamos dicha desapropiación como una potencia vital porque para ella es un acto de reconocimiento de lo colectivo:

esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunales de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos, como el concepto antropológico mixte del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. (p.11)

Al pertenecer al ámbito de la escritura, los procesos de desapropiación forman parte de las necroescrituras. En concreto, la desapropiación de un texto supone el reconocimiento de la muerte del autor titular y de los demás autores/muertos no titulares que conforman su textualidad colectiva. De esta perspectiva metaliteraria y metafórica, las necroescrituras son cadáveres textuales.^[10] Rivera Garza se refiere a las palabras de la artista Teresa Morgolles cuando dice “Son un termómetro social. Los cadáveres te permiten analizar lo que ocurre en sus sociedades” (p. 21). A partir de esta acertada idea podemos establecer una relación entre las necroescrituras con lo muerto de una sociedad. ¿Qué imaginarios de la muerte aparecen en la literatura contemporá-

10 Rivera Garza escribe: “Sólo los textos que han perecido están abiertos o pueden abrirse. Solo los cuerpos muertos, aptamente muertos resucitan. En tanto cadáver y en su condición de cadáver pues, el texto puede ser enterrado y exhumado; el texto puede ser diseccionado para su análisis forense o desaparecido, debido a la saña estética o política de los tiempos.” (p. 17)

nea? ¿Escribimos sobre lo que se nos muere o se nos ha muerto? ¿Es la deshumanización contemporánea derivada del tecnocapitalismo una forma de muerte?

Volvamos a la perspectiva más literal del término para explicar que, mediante las necroescrituras, Rivera Garza explora la muerte no solo desde la metáfora de la escritura y el acontecimiento físico, sino también como un proceso social y cultural derivado de las condiciones de necropolítica que afectan a las estructuras de memoria, identidad y justicia. Las necroescrituras se adentran en las formas en que las narrativas sociales, políticas y culturales se construyen a partir de lo dejado atrás, lo no resuelto, lo marginado o silenciado. En novelas como *El invencible verano de Liliana* (2021) dedicado a su hermana, víctima de un feminicidio, así como en el ensayo *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación* (2021) Rivera Garza explora, mediante la necroescritura, la violencia y la memoria histórica y social de México, especialmente en relación con la desaparición forzada y el feminicidio. A través de sus personajes y narrativas, la autora no solo describe las muertes, sino que también abre un espacio para hablar de lo que permanece después de ellas, de lo que queda en el vacío social y en la psique colectiva. Por eso se aborda el trauma histórico y social, y la memoria colectiva, y se muestra cómo los cuerpos de las víctimas se convierten en contenedores de historias no contadas. Este uso de lo no resuelto permite a la autora centrarse en lo que queda en el vacío: las preguntas sin respuesta, las ausencias y las huellas de aquello que nunca se podrá conocer completamente. En este sentido, la necroescritura tiene un elemento especulativo que no se proyecta hacia una visión futurista de lo que podría ser, sino hacia la necesidad de rellenar los vacíos de la memoria del pasado mediante preguntas como: ¿qué pasó? ¿cómo pasó? ¿cómo pudo haber pasado?

Para concluir esta reflexión sobre la necroescritura y la desapropiación nos preguntamos si los imaginarios de la muerte asociados y la violencia también sirven para visibilizar la desaparición, el vacío, o el cadáver de lo no humano. En otras palabras, ¿podemos hablar de necroescrituras y desapropiaciones medioambientales en las historias de los ríos que se secan, de las montañas que se excavan, de los desiertos de los animales y de sus extinciones? La respuesta a todas estas

preguntas es que sí. Entendamos la necroescritura también como una necroescritura de la materia: “la escritura que está en contra de los procesos de devastación material y cultural que ha desatado el capitalismo brutal de nuestros días” (Riverz Garza, p. 24).

Como primer ejemplo de necroescritura podemos citar a Liliana Colanzi refiriéndonos al relato “Nuestro mundo muerto” (2016), en el que la nostalgia por un planeta muerto subyace a la melancolía con la que su protagonista recuerda (in memoriam) su planeta Tierra. La joven protagonista se halla en una situación de precariedad laboral y personal, por lo que decide presentarse como voluntaria para trabajar en una misión de conquista de Marte. Mientras orbita alrededor de lo perdido desde un inhóspito planeta Marte, recuerda el devenir de las estaciones en los montes Urales, el sabor de los frutos del bosque y hasta las picaduras de los insectos:

Me deprimían esas conversaciones, lo mismo que las referencias a los pequeños placeres de nuestra antigua vida: el asado, los paseos en bicicleta o las bañeras de agua caliente; cada uno de nosotros, a su manera, seguía orbitando la Tierra. Éramos satélites girando eternamente alrededor de lo perdido. *Encontramos arándanos y los comemos hasta saciarnos. Tommy eructa. Una hormiga me pica en el brazo y la aplasto con la mano. Gotas de agua empiezan a motear las hojas. La sombra pasa entre los árboles haciendo crujir las ramas. Tommy escucha, alerta.* (p. 60, énfasis en el original)

El uso de cursiva en todo el cuento hace referencia al pasado mediante el cuál la narradora construye la historia a dos tiempos, el de su vida pasada en el planeta Tierra y su trabajo presente en Marte.

Encontramos otro ejemplo de necroescritura de la materia en el agua, concretamente en un conjunto de obras relacionadas con la memoria borrada por el agua, lo que la crítica española ha clasificado como literatura de pantanos o de la España sumergida. Estas obras narran historias de destierro y borrado de la memoria de aquellas personas que fueron desplazadas de su entorno a causa de proyectos urbanísticos y políticas hidráulicas que sumergieron pueblos enteros bajo

las aguas para crear un pantano. A estas personas se les despojó de sus casas, de sus calles, de sus vecinos, de su vida; se les obligó a vivir un tipo de exilio sin esperanza de regreso. En *Memorias ahogadas* (2024), Marcos y Fernández señalan que la intervención en lo rural en pos del desarrollo se perpetúa con la misma lógica colonial capitalista:

Memorias ahogadas es la reconstrucción de un retrato hasta ahora fragmentado, un relato cosido con lógicas repetidas, la de unos territorios de sacrificio, la de unas personas, siempre las mismas, expulsadas por el supuesto bien común. Crecimiento, desarrollo, regadíos. Colonialismo de interior, con la creación de al menos cincuenta pueblos blancos; son cálculos propios, tal es la opacidad que atraviesa todo lo que arrastran consigo esos imponentes muros de hormigón. Ordenamiento del territorio, lo llaman. Gestión del agua, dicen. Grandes infraestructuras, prometen.^[11]

En *Distintas formas de mirar el agua* (2015), el escritor español Julio Llamazares cuenta una de estas historias. La novela se centra en la construcción del embalse del Porma, en la provincia de León, que sumergió por completo seis pueblos y afectó de forma parcial a otros dos, que también fueron expropiados, ya que la mayor parte de sus terrenos se situaban en zonas anegadas por el pantano. La novela refleja la experiencia traumática de la desaparición de la historia ancestral de una familia vinculada al territorio y explora los efectos del destierro en varias generaciones. Esta novela, junto a otras, construye un imaginario del agua en su repentina relación, por ahogamiento, con los habitantes de un territorio.

Conclusiones

Este breve recorrido por obras literarias de distintos contextos latinoamericanos, incluido Ecuador, y, puntualmente, de España, muestra cómo la sociedad y la literatura se entrelazan mediante la producción de imaginarios. Aunque el concepto parece definirse por sí mismo, hemos

11 *Memorias ahogadas* de Jairo Marcos y María Ángeles Fernández (2024) en línea, Zenda Libros, <https://www.zendalibros.com/la-narrativa-como-rescate-de-las-memorias-ahogadas/>

querido destacar que su núcleo constitutivo es la imagen, ya sea visual o poética, que opera como eje para generar significados compartidos. Siguiendo a Castoriadis, entendemos que los imaginarios sociales no son simples reflejos de la realidad, sino creaciones que instituyen formas de sentido. Su lectura crítica, como sugiere Mieke Bal, exige atender al modo en que las imágenes funcionan como actos interpretativos que moldean nuestra percepción más allá de lo meramente visual.

Desarrollar una consciencia imaginaria (el trabajo activo de establecer relaciones, reconocer contextos y construir significados relacionales entre las imágenes) es desarrollar el pensamiento crítico, y de esta manera comprender cómo la representación de cosas como el planeta, el cuerpo, el territorio, el agua, la nación o el futuro cobran sentido dentro de los imaginarios sociales que articulan dichas representaciones. En tiempos marcados por crisis climáticas, violencias históricas y disputas de memoria, estos imaginarios operan como anclas identitarias, aunque siempre inestables. Su carácter dinámico es justamente lo que habilita revisarlos, tensionarlos y reconstruirlos desde nuevas perspectivas críticas.

El análisis de los imaginarios literarios contemporáneos evidencia así el alcance político de la literatura. Esta no solo reproduce o desafía las imágenes que regulan nuestra sensibilidad; también crea la posibilidad de contraimaginar, es decir, de disputar los imaginarios dominantes que restringen lo pensable y lo sensible. Al igual que otras expresiones artísticas, la literatura habilita espacios para la intervención social y política, al tiempo que sostiene la memoria de lo perdido y acompaña los procesos de reparación de lo vivo.

Lista de obras citadas

- Bajtín, M. M. (1982). *La estética de la creación verbal* (T. Todorov, Ed.). Siglo XXI Editores.
- Bal, Mieke, (2022). *Image-thinking: Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh University Press, 2022.
- Bazterrica, A. (2017). *Cadáver exquisito*. Alfaguara.
- Benítez-Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte.
- Castoriadis, C. (1997). *La institución imaginaria de la sociedad* (3.ª ed.). Tusquets Editores.

- Cruz, D. T., & Bayón Jiménez, M. (Coords.). (2020). *Cuerpos, territorios y feminismos: Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Abya Yala / Bajo Tierra.
- Colanzi, L. (2016). *Nuestro mundo muerto*. Editorial Eterna Cadencia.
- Colanzi, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Editorial Literatura Random House.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología* (O. del Barco & C. Ceretti, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1967).
- Enriquez, M. (2016). *Lo que perdimos en el fuego*. Editorial Anagrama.
- Fabry, G., Logie, I., Decock, P. (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Oxford, United Kingdom: Peter Lang Verlag.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Guambo, A. (2017). *Primavera nuclear andina. d/a, Expansiva*. Colección de nueva literatura latinoamericana.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra.
- Indiana, R. (2020). *La mucama de Omicunlé*. Editorial Periférica.
- Glissant, É. (2019). *La poética de la relación* (M. Loreti, Trad.). Tinta Limón Ediciones. (Obra original publicada en 1990)
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Kowii, Ariruma. "Literatura e interculturalidad: La expresión creativa y crítica de las voces de las nacionalidades y pueblos del Abya-Yala y sus retos en los estados nacionales de América Latina: el caso ecuatoriano." Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012.
- Kowii Alta, Inkarrí. "Poesía indígena contemporánea". *Andina*. 4 (II Semestre 2021): 51-58. <http://hdl.handle.net/10644/8138>
- Tablada, J. J. (1919). *Un día... Poemas sintéticos*. México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret.
- Taylor, C. *Modern Social Imaginaries*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Llamazares, J. (2015). *Distintas formas de mirar el agua*. Alfaguara.
- Marcos, Jairo y Fernández, María Ángeles. *Memorias ahogadas*. Pepitas, 2024.
- Nieva, Michel. (2023). *La infancia del mundo*. Anagrama.
- Ojeda, M. (2024). *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*. Random House.
- Reyes, Dolores. (2019). *Cometierra*. Sigilo
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Random House.
- Rivera Garza, C. (2021). *Los muertos indóviles: Necroescrituras y desapropiación*. Consonni.
- Sosa Villada, Camila. (2022) *Soy una tonta por quererte*. Tusquets.
- Valencia, S. (2025). Del Queer al Cuir. *ReCIA — Revista Del Centro De Investigación En Artes*, 1, 1-18. <https://doi.org/10.21134/tvnr7998>
- Sharupi Jua, Maria Clara, (2022), "Una historia y tres poemas", *Latin American Literature Today*, 21. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2022/02/una-historia-y-tres-poemas-de-maria-clara-sharupi-jua/>