

## POÉTICAS DOCUMENTALES EN LA POESÍA CHILENA DEL SIGLO XXI<sup>1</sup>

*Biviana Hernández*  
*Universidad de Concepción*

*Francisco Simon*  
*Universidad de Playa Ancha*

### A modo de introducción

La memoria cultural que existe en Chile sobre el terrorismo de Estado en dictadura no es unívoca. Si bien hay informes y sentencias que verifican la violación sistemática de los derechos humanos, tanto los medios como la élite han optado por levantar un discurso en torno a la validez de todas las opiniones, incluso si éstas reivindican esa violencia. Cada quien, en función de su propia libertad, puede escoger cómo hacer memoria sobre el pasado. Uno puede elegir si desea llamarla “dictadura” o “gobierno militar”; si Pinochet es un tirano o un presidente legítimo. La máxima de la democracia neoliberal reside en el derecho a elegir, como si la memoria se armara igual que un carrito de supermercado.

Los poetas chilenos que escriben a comienzos del siglo XXI, siendo conscientes de esta situación, tienen la idea del escritor como un investigador de la historia que hace del lenguaje literario una herramienta crítica tanto de aproximación al pasado como de interrogación del poder –su legitimidad– y de las formas de lo *común* que lo subvierten. Así, en sus producciones poéticas, ellos citan, reescriben e intervienen documentos de nuestra memoria que se resisten a ser incorporados en el relato oficial. Verónica Jiménez, Jaime Pinos, Carlos Soto Román y Alejandra del Río operan con testimonios, textos para la infancia y periodísticos, discursos políticos o archivos desclasificados, al tiempo que sus

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de dos proyectos de investigación: Fondecyt Regular 1220312, dirigido por Biviana Hernández; y Fondecyt de Posdoctorado 3200317, por Francisco Simon.

voces brotan de esa maraña textual como arqueólogas de la memoria, sumergidas en la violencia política que ha ejercido el Estado contra la ciudadanía durante las últimas décadas. Sus obras, “Poemas crucificados en la pared” (2010), *Almanaque* (2010), *11* (2017) y *Capuchita negra* (2019), proponen una memoria contrahegemónica a partir de un ejercicio crítico de lectura, investigación y documentación, que pone en valor las voces de sujetos invisibilizados por la historia/ memoria del poder: mujeres, trabajadores, indígenas, ancianos, estudiantes; hijos y nietos de la dictadura.

Bajo estas coordenadas, hablaremos de poesía documental para referirnos a la productividad de una escritura *desapropiada* (Rivera Garza) que se encuentra atravesada por múltiples conjunciones: “conjonction textuelle et matérielle, conjonction discursive, conjonction des positions énonciatives (entre littérature et journalisme), des visées disciplinaires (le plus souvent entre littérature et sciences sociales)” (Ruffel 18); tratándose de una escritura donde la inflexión documental releva el poder-decir público de lo común, la comunidad, por medio de un “efecto de documento” y un “efecto de realidad” (Ruffel 18) que busca incidir sobre la conformación de una memoria colectiva del presente. El documento será entendido aquí como una forma textual sin identidad institucional ni historia constituida; un objeto circunstancial de naturaleza variable en función de sus usos literarios y epistémicos (Chevrier y Roussin 5-6), que generalmente se exhibe en el cuerpo mismo del texto que se lo apropia, desestabilizando la condición creativa u original de la enunciación poética.

## Verónica Jiménez: los testimonios dolientes de la violencia racial

“Poemas crucificados en la pared” es una serie de siete poemas que Verónica Jiménez<sup>2</sup> confecciona para el volumen colectivo *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana* (2010), y que publica luego como una sección independiente en su antología *Nada tiene que ver el amor con el amor* (2011). Estos poemas reeditan diferentes testimonios de comuneros mapuche, perseguidos por el Estado chileno tanto en la dictadura como durante la transición democrática; hecho que resulta notorio debido a la introducción de distintas notas al pie de página, en las que se indica de dónde proceden los testimonios. El gesto de incorporar esas notas resulta elocuente desde el punto de vista de la composición –el montaje

<sup>2</sup> Poeta, periodista y editora de Garceta Ediciones. Ha publicado los poemarios: *Islas flotantes* (1998), *Palabras hexagonales* (2002), “Poemas crucificados en la pared” (2010), *Nada tiene que ver el amor con el amor* (2011), *La aridez y las piedras* (2016) y la novela *Los emisarios* (2015).

como principio constructivo que implica selección, combinación, recorte– y también desde la operación documental, en la medida en que las notas declaran la disposición de objeto encontrado de los poemas para ser leídos con el valor de documento o fuente histórica, esto es, como un escrito que prueba que algo sucedió “con la seguridad de que aquello a lo que remiten no es ficción, [sino] resto material, huella arqueológica de una presencia” (Araya 91). La explicitación de las fuentes permite la lectura de los poemas como textos documentales, puesto que gracias a ellas se configura un pacto referencial que da cuenta de una realidad conocida, compartida, pero que se reescribe y resignifica desde el valor estético de la palabra.



La correlación entre ambas dimensiones –los poemas crucificados y la serie de notas– activa una comprensión del poema como objeto encontrado e intervenido estéticamente por una voluntad de montaje, que hace que la documentalización del texto poético –crucificado, doliente, sangrante– actúe como “recuerdo externo” (Klein 3) que nutre la memoria personal de la escritora con su versión particular de los hechos. En esta serie de poemas se urde una “memoria en montaje” en tanto tarea, acto y construcción (García 40) que le da voz al sujeto subalterno como una forma de hacer política por medio

del testimonio. En esta dirección, una primera táctica a través de la cual Jiménez representa la violencia de Estado contra el pueblo mapuche radica en la organización visual de los poemas como caligramas en forma de cruz, con los que se (re)crean los cuerpos crucificados de unas *vidas precarias*, a quienes se les concede agencia política en un gesto de audacia “por ir más allá de lo individual, que es para mí lo que importa en poesía” (Jiménez, “Cómo escribo”).

La poeta busca contrarrestar la naturalización del mapuche como enemigo interno, promovida profusamente por grupos de interés económico desde que se agudizara el conflicto contra el Wallmapu hacia fines de los años 90 en Chile. La asociación del indígena con la violencia, el terrorismo o el narcotráfico es contrapuesta con la palabra de sujetos que testimonian la política de terrorismo “de baja intensidad” (Pairican 366) efectuada por el Estado, mediante la militarización del territorio o la aplicación de leyes punitivas, como son la ley antiterrorista, anticapucha o antisaqueos. De esta manera, el conjunto de poemas crucificados crea el *continuum* de una violencia etnocida que, desde la dictadura, se ha mantenido incólume hasta ahora.

En “María comentaba las noticias”<sup>3</sup> se elabora el caso de Reinaldo Huentequo, detenido por Carabineros en octubre de 1973 en la comuna de Río Bueno. La voz enunciativa ocupa primero el lugar de María, la esposa de Reinaldo, quien comenta diversas noticias en las cuales se entremezclan quehaceres del trabajo campesino junto a la persecución política:

Que la harina estaba subiendo de precio todas las semanas / Que había que reparar el techo del gallinero / Que unos dirigentes sindicales campesinos habían desaparecido de sus casas / Que el techo de la bodeguita también se goteaba / Que se había visto cadáveres flotando en el río Pilmaiquén. (175)

En los versos finales, donde parece ser el propio Huentequo quien asume la locución, emerge cierto tono de resignación y desesperanza, como si él abdicara del estigma de ser o sentirse, por su condición étnica, un sujeto proclive a la desgracia: “Que si me fuera qué sería de ti / Que estará de dios que sucedan / estas / cosas” (175).

La violencia ejercida por el Estado en la dictadura se replica en los poemas siguientes, aunque éstos abordan casos ocurridos durante la transición. En “Hospital Makewe”<sup>4</sup> habla Juan Darío Catrilaf, cuya comunidad es allanada por Carabineros en octubre de 2009: “me pusieron la escopeta / a treinta centímetros / y fui golpeado y subido / al carro policial // Ay, sangreado intensamente / dos litros de sangre enrollados / en el pantalón / dolor intenso / gritando, casi llorando” (176). Resulta por demás elocuente conocer la reacción de la enfermera que lo atiende en el hospital cuando es llevado a constatar lesiones, pues ella reproduce todos los prejuicios que recaen sobre el mapuche como un sujeto terrorista: “No conocemos el tipo de persona que es / si es violenta o no / sin conocerme / dijo la enfermera / tú eres el que anda / quemando camiones” (176). Ante lo cual Catrilaf se ve compelido a responder, otra vez, desde la resignación: “Ay, yo eso nunca lo haría / me dedico a la hortaliza / y a estar bien con mi familia” (176).

Lo mismo acontece en “Praderas de Chol Chol”<sup>5</sup> en que se reescribe el testimonio de Roberto Painemil, quien es encarcelado en 2007, tras ser acusado de

3 “María comentaba las noticias” proviene del registro hecho por Carlos Bongcam Wyss (1934-2007) a partir de una conversación sostenida con el campesino de la provincia de Osorno Reinaldo Huentequo y su esposa María, en octubre de 1973, el texto original fue publicado por Bongcam en su libro *Chile: condenado a muerte*, de 1998 (182).

4 “Hospital Makehue” recoge el testimonio del agricultor mapuche Juan Darío Catrilaf, de 22 años, quien fue baleado con perdigones y detenido por Carabineros en el allanamiento del 25 de octubre de 2009, en la comunidad Catrilaf, comuna de Padre Las Casas. El testimonio fue recogido en video el 23 de noviembre del mismo año por la Agrupación Liberar (182).

5 “Praderas de Chol Chol” fue compuesto a partir del relato hecho por Roberto Painemil, imputado por un ataque incendiario al fundo Las Praderas, quien fue recluso en la cárcel de Lautaro, desde donde denunció haber sido torturado. El testimonio fue publicado el 10 de octubre de 2007 por la organización mapuche Meli Wixan Mapu en el sitio *web* <http://meli.mapuches.org> (182).

participar en acciones de violencia rural: “me tenían en un rincón y me decían que yo / había quemado yo les decía no y les decía / algo y me decían estás puramente mintiendo / y me volvían a meter en el calabozo” (177). El poema continúa señalando la aplicación de diferentes mecanismos de tortura y amenaza, utilizados por la policía para presionar una declaración por parte del acusado; lo que evidencia la colusión perversa que existe entre esta institución, los periodistas y los fiscales: “después llegó un crespo de pelo largo que / parecía como periodista porque andaba con / cámara y me dijo que hiciéramos un trato / que no me iba a pasar nada si nombraba a / dos o tres personas te vas al tiro para tu casa / . . . / me hicieron pasar en el / fiscal y ahí me mostraron fotos y me hicieron / reconocer a la fuerza personas que yo nunca / he visto” (177).

Los diversos testimonios que Jiménez documentaliza confrontan la opinión pública establecida por la prensa en torno al sujeto mapuche, haciendo visible por medio del lenguaje poético “lo que ocultan las palabras” de aquella:

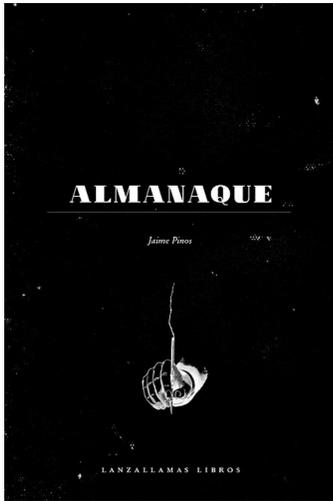
Palabras desprovistas de inocencia: imputados, delitos, / formalizados, abstracciones con las que se modela / una clase de realidad con letras de imprenta / . . . / sácate las palabras de la boca y escucha: norche, kimche, kvmeche, / newenche: los puntos cardinales de una cartografía / espiritual: persona correcta, persona sabia, persona bondadosa, / persona valiente, todas las cosas que aplastamos / con las palabras, que aplastan ustedes, insomnes colegas, / desde una oficina urgente de redacción. (181)

Aludiendo a la Declaración de la ONU sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, los versos impugnan la función desempeñada por los medios masivos y, aún más, el estatuto de verdad que impregna su discurso. La poeta interpela a sus *insomnes colegas* periodistas, cuyas palabras son abstracciones “con las que se modela una clase de realidad con letras de imprenta”, desconfiando y desafiando sus métodos, pero, al mismo tiempo, valiéndose de ellos como herramientas para una poética documental que, al dar testimonio, debe propiciar una memoria viva del presente; una que debe legitimarse discursivamente en medio de una “guerra lingüística en que la voz más poderosa amenaza ser la del olvido” (Avelar 262).

La palabra poética de Jiménez, en un acto público de reparación y justicia, elabora una escritura *doliente* (Rivera Garza), que bien podría pensarse como una literatura política propiamente contemporánea, toda vez que ella le disputa a la historia el rol de ser el discurso más apto para transmitir la experiencia compartida y comunicar, a su vez, la verdad de los hechos (Klein 11). Porque las poéticas documentales desean alcanzar una posición ética frente a la verdad, “notamment contre les dérives journalistiques” (Ruffel 21), y es por esto que el escritor documental “ressent le besoin de se montrer au travail dans son récit, voire d’expliquer

sa méthodologie” (Ruffel 21). Jiménez expone sus fuentes de trabajo y, con ello, el carácter factual, referencial, de su escritura, que no anula la subjetividad de una mirada o punto de vista sobre el mundo (en) común, sino que resalta la posición ideológica de una poeta, lectora y ciudadana comprometida con la “evidencia” testimonial de sus fuentes y la demanda ética de verdad que ellas exigen.

## Jaime Pinos: las notas al margen de un narrador observador



*Almanaque* (2010), segundo libro de poesía de Jaime Pinos,<sup>6</sup> opera a partir de un proceso de metaforización de la historia, en el que se recurre a la poesía como un método documental y a la figura del poeta como un investigador social. En sus palabras, el poeta es un “NARRADOR OBSERVADOR”, la poesía un “TRABAJO DE CAMPO” y el poema un “ESTADO DE COSAS” (41). De manera que su escritura se vale del poema encontrado como estética procesual y del documento como forma material para producir un contrato de veracidad entre autor y lector por medio de ciertos rasgos formales o estilísticos, como la transcripción, notación, cita, reproducción y

montaje de materiales previamente leídos y/o escuchados.

Sobre esta estética nos informan dos poemas con el mismo título enunciados bajo la modalidad del arte poética: “Nota al margen”. El primero se refiere al *modus operandi* del poeta documentalista: “Escribe buscando / sincronía, / biografía y escritura // Escribe buscando / claridad, / estilo y silencio. // Escribe buscando / realidad, / descripción precisa, / de la Situación en que se encuentra” (12). Mientras que el segundo remite a los nombres de poetas que a inicios del siglo pasado cultivaron la lira popular en Chile, un género híbrido entre periodismo y poesía: “Escribe a la manera / de Rosa Araneda / de José Hipólito Casas, / de Bernardino Guajardo, / de Daniel Meneses / de Juan Bautista Peralta” (49). El arte poética de Pinos consiste en escribir “a la manera de los poetas anónimos /

<sup>6</sup> Poeta, sociólogo, gestor cultural, director de La Sebastiana, casa Museo de la Fundación Neruda (Valparaíso). Ha publicado los libros de poesía: *Documental* (2018), *Almanaque* (2010) y *Criminal* (2003), además del proyecto multimedia *80 días* (2014), la recopilación de textos críticos *Visión periférica* (2015), la antología poética *Trabajo de campo* (2017) y la novela *Los bigotes de Mustafá* (1997).

o perdidos en las neblinas de Chile [...] // Versos a lo humano” (49). De estos versos se desprende que el escritor documental desea imitar el estilo de la lira popular, a fin de generar una poética desapropiativa que recuse la posesión o, en palabras de Rivera Garza, “el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales . . . que carecen de propiedad” (*Los muertos* 98).

Algunas aristas de esta poética se hallan en “Farándula”, poema que opone poesía a espectáculo para objetar la función social que desempeñan los medios de comunicación masiva. Mientras la poesía se expresa como un discurso inactual (Genovese) frente a las exigencias de comunicación inmediata y transparente que aquellos imponen, el espectáculo emerge como un discurso vacío, en el que priman la frivolidad y la banalización de su mensaje, cuyo guion *admite escasas variaciones*:

escándalos, romances,  
 revelaciones de la vida privada.  
 Los personajes casi siempre los mismos:  
 figuras televisivas, modelos  
 héroes deportivos, políticos, gente rica.  
 . . .  
 En lugar de poesía,  
 FRIVOLIDAD.  
 ESPECTÁCULO  
 dando de *qué* hablar.  
 Los mass media viven de eso (el negocio es millonario). (47)

Del mismo modo, “Matar a los viejos” (2) descubre las operaciones discursivas de la prensa hegemónica que aparentan neutralidad política. Se trata de un poema encontrado en Radio Cooperativa, transcrito de forma íntegra, sobre el caso de un anciano devorado por sus perros, que impacta menos por lo escabroso del hecho que por la manera como éste es relatado. Sin duda, la objetividad de la noticia se contrarresta con la sensibilidad que produce su lectura en tanto documento poético: materialidad que se exhibe, sin mediaciones, para ser leída con este valor en el cuerpo del texto. Ello hace que la noticia se desautomatice en el poema, exigiendo ser leída bajo un pacto de lectura no convencional (no creativo) que implica una dimensión propiamente referencial (el “efecto de realidad”), donde el lector se ve compelido a leer la noticia como documento, valga decir, escritura no intervenida por la imaginación del autor.

El carácter mimético del documento posibilita así la aproximación a una zona oscura de la historia política del Chile actual, que conmina a reflexionar sobre lo público en el espacio –aquí textual– de disputa por la memoria. Una disputa que

hace ver un régimen de visibilidad para los cuerpos/vidas precarias que conviven en el marco de la ciudad y la nación neoliberales, donde campea la precariedad y la desigualdad social. “Matar a los viejos” (I) ilustra esta ominosa situación, intervinendo estéticamente el texto de la noticia, extraída del diario *La Cuarta*, a partir del paralelismo entre las cursivas de ésta y la letra molde del poema:

Dina Ortiz (69)

ex profesora,  
la Madre.

*Fue rescatada el sábado en estado de desnutrición extremo (29 kilos) desde la pieza nauseabunda donde yacía peor que un perro sola, comiendo trozos de colchón y sus propias fecas.*

...

Dina, Héctor, Francisco, Jorge, Graciela, Enrique, Elizabeth,  
profesora, homeópata, ingeniero, músico, asistente social,  
los Hijos.

*Uno de sus hijos juró a los detectives que no tenía recursos para cuidar a su madre. Sin embargo, posee auto y se nota que no le falta para comer. (17)*

La noticia es fruto del morbo y frivolidad de los medios que la presentan como “Un caso entre muchos / fugazmente iluminado por los flashes. // Alimento para el morbo del público, ese apetito insaciable” (17). Ambos poemas-documento (el primero, casi puro documento) se constituyen en pruebas de la existencia de un grupo de personas de la tercera edad, viviendo en condiciones de deterioro y extrema vulnerabilidad. Pero, desde la intervención o estetización del documento, Pinos agrega algunos matices como el problema de las pensiones, el abandono social y la falta de políticas públicas en torno a la salud física y mental de los adultos mayores, que ya no son admitidos en la sociedad por haber dejado de ser *consumidores diligentes*. En tanto sujetos “fallidos, incompletos o frustrados” (Bauman 27), ellos son tratados como “animales inservibles bajo / EL LÁTIGO DE LA INDIFERENCIA” (18).

A raíz de lo anterior, no es de extrañar el tono escéptico que caracteriza al hablante –o a la mirada– de los poemas de *Almanaque*. Su actitud es la del ciudadano que descreo no sólo de las instituciones, sino de toda forma política pactada por el contrato social de la democracia neoliberal, la del consenso o de los acuerdos. Por eso, él “No cree en la Democracia Representativa. / No cree en la Separación de los Poderes. / No cree en el espíritu cívico. // No cree en la ficción Republicana” (10). Para este sujeto, la soberanía popular es un absurdo que se sostiene en el vacío de ese ritual que suponen las elecciones de nuestros

gobernantes, en una *jornada ejemplar* que no cambia nada: “una caseta de madera, / lápiz, / papel, / dos minutos / para no elegir nada” (11).

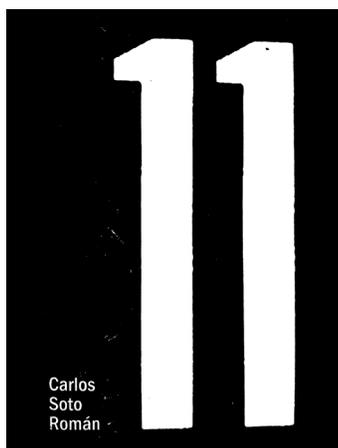
En “Muerte del dictador”, el hablante reitera su convicción en la derrota de la democracia, cuando no hubo poder popular, justicia ni reparación para las víctimas de violaciones a sus derechos humanos: “La lucha no nos hizo libres / No hubo DEMOCRACIA AHORA. / No hubo JUSTICIA AHORA. / . . . / No hubo PODER POPULAR / . . . // hubo olvido. / hubo perdón” (42). Antes bien, pareciera ser que en el nuevo siglo aún gravita la “Herencia del dictador”, según lo sugerido por este poema encontrado que reproduce un fragmento de las declaraciones de Pinochet, como prueba, quizás, de la vigencia de su legado: “*con toda seguridad declaro estar orgulloso de la enorme acción que hubo que realizar para impedir que el marxismo leninismo alcanzara el poder total, y también para que mi entrañable Patria fuera una GRAN NACIÓN, como fue el lema que desde el principio inspiró la Junta de Gobierno*” (44).

Situación que también verbaliza “Elegía” desde una acérrima crítica de la subjetividad neoliberal: “Como ves, / nada ha cambiado. / Violencia, Poder, Dinero. / El dictador ha muerto / en su cama / cuando ya no importa, / nadie recuerda o quiere recordar / la hora de los chacales” (57). El poema da cuenta de la pragmática del *realismo capitalista* que postulara Marx Fisher como un marco ideológico de la contemporaneidad, según el cual el capitalismo no es sólo el único sistema económico viable, sino que es imposible oponerle una alternativa. Arrostrándole esta ideología al poder dominante, Pinos afirma con ironía que: “El confort es la única utopía, / la gente vive para trabajar, / compra cosas, paga créditos, / bebe, toma pastillas, consume cocaína, / ve televisión, mucha televisión. // Espectadores esperando nada, / sobreviviendo al vacío de esta ciudad / donde se choca o se revienta / en los campos de fuerza / de la productividad y la competencia” (57). Estos campos de fuerza (productividad y competencia) son estimulados por el lenguaje publicitario que nos interpela a endeudarnos, glorificando el sistema de crédito y el consumo como formas de placer y libertad ciudadanos: “PORQUE LA VIDA ES AHORA / reza la promoción de la tarjeta de crédito / YO QUIERO OTRO MUNDO / reza la promoción de la bebida de fantasía” (37).

Con todo, y a pesar del desencanto, es importante reconocer la esperanza que este poeta todavía vislumbra en la movilización de los jóvenes, tal como insinúa “Revolución de los pingüinos” que alude al movimiento estudiantil de 2006 y a su crítica de la educación de mercado, al recobrar el que fuera el principal emblema del gobierno radical de Pedro Aguirre Cerda: “Dulce Patria de la desigualdad, / 1.000.000 de estudiantes secundarios / recuerdan al Estado de Chile: / GOBERNAR ES EDUCAR” (45). Con este último verso se apela a la producción de un

Estado de bienestar que otorgue seguridad y garantice derechos fundamentales a la ciudadanía, a contrapelo del Estado neoliberal –y su necropolítica– que deja morir a esos consumidores fallidos que ya no son productivos en la maquinaria del consumo, el capital y sus réditos.

## Carlos Soto Román: el archivo de una desaparición poética



Dentro del corpus de textos revisados en este trabajo, el que hace el uso más intensivo de una enunciación documental es *11* (2017) de Carlos Soto Román.<sup>7</sup> Este libro desafía las convenciones poéticas, al estar compuesto casi en su totalidad por documentos relativos al terrorismo de Estado durante la dictadura. El autor recobra normas y certificados emitidos por militares, así como transcripciones de noticias radiales, oficios desclasificados de la CIA y datos obtenidos de los Informes Rettig (1991) y Valech (2005), que se encargaron de inventariar los crímenes del régimen a partir del testimonio de las víctimas. De esta forma, Soto Román actúa como un “artista del archivo” (Foster 103), recogiendo documentos sobre nuestro pasado reciente, que reedita y manipula, para otorgarles vigencia en la actualidad.

De esta forma, Soto Román actúa como un “artista del archivo” (Foster 103), recogiendo documentos sobre nuestro pasado reciente, que reedita y manipula, para otorgarles vigencia en la actualidad.

En el trabajo archivístico de *11* no existe una voz poética que explique cómo leer los documentos citados. En cambio, lo que hay es una voluntad discursiva que se expresa en las tareas como montajista del escritor: él selecciona y ensambla los documentos, demostrando su autoría a través de adiciones, supresiones o tachaduras. Estas estrategias desautomatizan la monumentalización de la memoria sobre el terrorismo de Estado que, bajo la lógica de la reconciliación nacional, se ha representado desde el poder oficial como un suceso circunscrito en el pasado (Richard 235). En este sentido, el hecho de que el texto se titule *11* ya es significativo, por cuanto se trata de un significante cultural aglutinador de un trauma transgeneracional, que sigue siendo un campo de diferenciación ideológica para la ciudadanía (Carvacho *et al.* 45).

<sup>7</sup> Poeta y traductor. Algunas de sus publicaciones son: *Antuco* (2019, en coautoría con Carlos Cardani), *11* (2017), *Chile Project* (2016), *Philadelphia's Notebooks* (2011), *Cambio y fuera* (2009), *Haikú minero* (2006) y *La marcha de los quiltros* (1999).

Teniendo en consideración el carácter abierto de todo archivo, susceptible de generar nuevas historias con base en su recombinación (Guasch 158), las intervenciones que Soto Román practica sobre los documentos de la dictadura construyen un “contra-monumento”, es decir, un espacio memorial que desestabiliza la manera institucional de recordar el pasado (Young 84) y, por ende, de entender la dictadura como un conflicto ya resuelto o superado; lo cual es posible de observar en las primeras dos páginas de *11*. Por una parte, a la izquierda, donde se halla el siguiente poema:

con el compromiso patriótico:

de restaurar la chilenidad	(quebrantada)
de restaurar la justicia	(quebrantada)
de restaurar la institucionalidad	(quebrantada)

conscientes de que esta es la única forma:

de ser fieles	a las tradiciones nacionales
de ser fieles	al legado de los Padres de la
Patria	
de ser fieles	a la Historia de Chile <sup>8</sup>

Estos versos corresponden a citas del Acta de Constitución de la Junta Militar, promulgada el 11 de septiembre de 1973. En ellos se expresan dos ideologemas con que se buscó legitimar la acción represiva del Estado: la restauración y la fidelidad a la patria. Sin embargo, ese discurso es puesto en colisión con el texto de la página siguiente, titulado “Los primeros”, en que se cita un fragmento del Informe Rettig sobre Antonio Aguirre y Osvaldo Ramos, dos escoltas de Salvador Allende desaparecidos por el régimen. Luego, el poeta crea una relación de contigüidad entre ambos textos, planteando que el golpe de Estado causó una refundación horrorosa de la nación. El Acta de la Junta, además de la mención de los primeros desaparecidos, formula un *ethos* histórico donde la “patria” ya no puede ser monumentalizada producto de la violencia que ahora le resulta intrínseca.

Desde una óptica mediada por la violencia, Soto Román hace pervivir la memoria de la dictadura en los modos en que reescribe la historia de nuestra república. Ello acontece, por ejemplo, al reeditar una copia de la Proclamación de la Independencia de Chile (1818), alterada de dos maneras. Por una parte,

8 Las citas del libro *11* se presentan sin numeración, del mismo modo que ocurre en la edición original.

sustituye los párrafos originales con una serie de “x” que anulan el discurso de O’Higgins sobre el triunfo que significaba formar un “Estado libre, independiente y soberano”. Esa victoria resulta tachada en función de la segunda intervención que se efectúa sobre el documento: el empleo de la pregunta “¿Dónde están?” como título de página. Esta interrogante, central en el discurso de los familiares de las víctimas de la dictadura, genera un *locus* enunciativo enclavado en el duelo, que incluye siempre un momento de apego al pasado como de suspensión del valor de cambio, pues el objeto del duelo se afirma “invariablemente como único, singular, resistente a toda transacción, sustitución o intercambio. De ahí la afirmación de que en el trabajo del duelo los valores de uso e intercambio estarían supeditados por una tercera forma de valor, que podríamos llamar *valor de memoria*” (Avelar 262-3). Desde ese lugar o valor de memoria se demanda conocer el paradero de los desaparecidos, pero también la ubicación de ese “Estado libre” que el golpe convirtió en simulacro, una vez que el ejército se revelara como agente represivo.

Si la potencia política de las tecnologías de archivación reside hoy en su aptitud “de crear nuevas formas de subjetivación” (Tello 141), en el caso de *11* la subjetividad se caracteriza por representar al Estado de Derecho como una máquina de guerra, de lo cual se infiere que la retórica emancipatoria que instituyó el país es postergada por un discurso jurídico que ahora legaliza la persecución interna contra quienes amenacen la paz social. De ello se deriva la operación de Soto Román de disponer una copia del “Decreto Ley n. 521 de 1974”, con el que se crea la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), y de tachar el párrafo que contiene su primer artículo, en el que se explica la necesidad de fortalecer la policía so pretexto de resguardar “la seguridad nacional y el desarrollo del país”. Así como antes con la “patria”, también la “seguridad” y el “desarrollo” son conceptos controvertidos, puesto que, a raíz de la violencia militar, tales significantes resultan inverosímiles y fuera de lugar, sobre todo cuando ellos dan cuenta de cómo la legalidad puede devenir en un soporte del fascismo capaz de convertir la vida de los ciudadanos en *vida nuda* o sacrificable (Agamben 163).

Es por esto que el poeta decide intervenir diversos documentos utilizados por la dictadura para acreditar la detención de personas, como ocurre con una carta del general Sergio Arellano Stark, quien se dirige a dos mujeres para confirmar la detención de sus esposos en el Estadio Nacional, tras “ser sorprendidos disparando contra la Población Militar”.<sup>9</sup> Lo relevante del caso, que también se reitera en otros certificados, es que Soto Román borra todos los nombres

<sup>9</sup> Arellano Stark lideró la “Caravana de la muerte”, operativo que, entre septiembre y octubre de 1973, causó la muerte de 91 personas en distintas localidades del país.

personales, de firmantes y destinatarios, conservando sólo el título de las instituciones estatales. Él hace aparecer estos documentos como si se tratara de formularios-tipo, exhibiendo “the depersonalization and institutionalization of repression” (Weintraub), así como el grado de automatización con que el Estado de excepción militar subyace a la norma jurídica.

Por último, es importante destacar de qué manera en numerosas páginas de *11* se reproduce información de los Informes Rettig y Valech, que el autor presenta disgregada en distintas listas: en una página sólo menciona lugares en los que se arrojaron los cuerpos de las víctimas; en otra, enumera las fechas de detención; en las siguientes, detalla los centros de reclusión, al tiempo que en otras repite exclusivamente el acrónimo “N.N.,” como si la página fuese una fosa común. Estas formas de desapropiación resignifican “la enuncialidad original [de la dictadura] como eco de un pasado que vuelve de manera siniestra” (Hernández y Guerrero 107), en circunstancias en que los datos sobre la violación de derechos, convertidos en saturación informativa, hacen hablar el fascismo de un Estado que se resiste al archivo, no sólo por la brutalidad de los crímenes, sino también por su persistencia en la actualidad. En este sentido, resulta comprensible por qué al final del libro se menciona el nombre de José Huenante, detenido por la policía en 2005, y cuyo caso se suma a una de las diecisiete muertes y a una de las tres desapariciones forzadas llevadas a cabo por agentes del Estado tras el retorno de la democracia.

### Alejandra del Río: la reescritura en rojinegro de un relato infantil

Según el colofón del libro, *Capuchita negra* de Alejandra del Río<sup>10</sup> terminó de editarse “el mismo día en que el pueblo chileno despertó”, esto es, el 18 de octubre de 2019. La alusión a esta fecha, que marca el inicio del *estallido social*, es significativa pues permite reconocer la subjetividad política que prevalece en su escritura. A saber, una subjetividad tan impugnatoria como la del movimiento ciudadano de octubre, que venía antecedida por la fuerza de otros movimientos sociales, en especial el feminista. Esa voluntad democratizante y antipatriarcal es la misma que emerge en su discurso, en el que se critica la cultura chilena de posgolpe, rememorando la relevancia de la protesta popular como vía de acción colectiva.

10 Poeta, educadora, terapeuta en psicoterapia energética individual y terapia grupal de escritura. Ha publicado los poemarios: *El yo cactus* (1994), *Escrito en braille* (1998), *Material mente diario* (2009), *Dios es el Yotro* (2010), *Llaves del pensamiento cautivo* (2015), *Dramatis personae* (2018) y *Capuchita negra* (2019). Es autora de los libros infantiles, *Un forastero en el panal* (2004) y *El club de la tinaja* (2004).



Al igual que los poetas revisados con anterioridad, del Río reelabora nuestra memoria histórica a partir del diálogo con otras fuentes. Sin embargo, si antes ello ocurría mediante el trabajo con documentos testimoniales, históricos o políticos, esta poeta lo hace reescribiendo *La caperucita roja*, lo cual conlleva preguntarse si es pertinente sumar este texto a un corpus de poesía documental o si corresponde, más bien, a un fenómeno clásico de intertextualidad. Al respecto, pensamos que si bien del Río ocupa la versión de los hermanos Grimm como su principal hipotexto, lo cierto es que la historia

sobre esta niña precede y excede esa versión. La caperucita y el lobo son un tópico que tradicionalmente se ha usado como una parábola de la violación, la desobediencia y la seducción femeninas (Browmiller 344); por lo que la poeta se apropia del cuento infantil en virtud de su funcionamiento pedagógico, es decir, como un documento destinado a formar “la subjetividad y el gobierno de la conducta” (Grinberg 21) que, en este caso, interpela particularmente a las mujeres, al enseñarles cómo comportarse para no ser violadas.

En contraposición a los objetivos de aprendizaje que persigue la lectura tradicional de *La caperucita roja*, del Río toma prestados los personajes de la fábula desde una perspectiva feminista. Como se prefigura en el inicio del libro, Capuchita es una adaptación subversiva de la versión original:

CONVOCATORIA  
 Árbol genealógico  
 tus plagas fumigaré  
 con saliva  
 con sangre menstrual  
 purificaré  
 la serpiente que te recorre . . . (11)

Esta primera presentación de Capuchita nos habla de una feminidad emplazada en el lugar de lo abyecto, donde la menstruación y la serpiente conforman un campo isotópico a través del cual se enuncia un personaje que, en vez de ser una niña indefensa, es aquí una niña bruja. Sin embargo, esa brujería no es figurada en el sentido maléfico de la narrativa maravillosa, sino que ella opera como un tropo feminista, metaforizando la adscripción de Capuchita a

una historia de mujeres que han sido perseguidas por rebelarse contra la autoridad patriarcal (Federici 281).

La sangre de Capuchita es roja, y negro su vestido, según el título del texto. Además de bruja, existe una simbolización cromática de la niña en rojinegro, en consonancia con los colores del anarquismo y el contexto sociopolítico en que se sitúa. Capuchita habita en Chile en plena dictadura, y es contra esa autoridad que se rebela, recobrando una genealogía femenina vinculada a la insurgencia. En “Jornada de protesta” ella explica que: “Un día vi que estaba rota / la capucha / y que por la rotura se escapaba / el nosotros / . . . / guardé el rostro sospechoso / detrás de mis heridas / y fui a la marcha / tal como mi abuela” (21). Para esta niña visitar a la abuela significa generar una trayectoria protestataria encarnada en los cuerpos femeninos que la preceden, a fin de rearticular la acción colectiva de ese “nosotros” que fue herido por la violencia de Estado.

Así como la abuela, otra figura femenina importante es la madre de Capuchita. Si en el relato tradicional ella es una figura prescriptiva, que le ordena no desviarse del camino ni hablar con extraños, ahora madre e hija son representadas como partícipes de un grupo de resistencia armada. En “Operación retorno”, cuyo título remite a los militantes del MIR que en 1978 volvieron al país desde el exilio para formar una guerrilla contra el régimen,<sup>11</sup> se dice que: “De la mano de la mamá / va la niña aferrada a su cuaderno / mientras bajan del avión / . . . / La aldea sigue igual / a pesar del terremoto / aunque pronto habrá violencia” (29). Ésta es una trama que ya no busca prevenir a las niñas de desobedecer las normas. Al contrario, acá Capuchita es la hija de una mujer subversiva, cuya imagen resulta ejemplificadora debido a la legitimidad que conlleva continuar luchando por la revolución.

Las mujeres que se sumaron a la lucha armada fueron retratadas por la dictadura como extremistas al servicio de una causa caracterizada por la disolución de instituciones “como la patria, la familia y el orden” (Palomera y Rosas 96). A contrapelo de ese imaginario, la poeta describe cómo la madre de Capuchita la instruye para participar en la desobediencia civil: “Toma la canasta, hija / guárdala bien / llevas buen vino ahí / el libro sagrado del comunismo” (18). La niña acude a la protesta, se enfrenta a la policía y levanta barricadas: “Juntar neumáticos / neumáticos y tablas quebradas / . . . / Juntar rabia / rabia y deseo de justicia / . . . / reconfortarse en el fuego / participar de las consignas / recobrar el poder de las

11 El MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) se creó en 1965, buscando instaurar un gobierno proletario mediante la lucha armada. Tras el golpe de 1973, sus miembros fueron perseguidos y exiliados. En 1978, se reagruparon en torno a la “Operación retorno”, formando Milicias de la Resistencia Popular que “contribuyeron notablemente a la reanimación de la lucha antidictatorial, especialmente a partir de las protestas populares iniciadas en mayo de 1983” (Goicovic 67).

masas” (23). Con esto, Capuchita ya no es el personaje de un cuento infantil, sino que la protagonista de un relato investido épicamente. Ella se ubica a la vanguardia, en la primera línea, luchando por mantener viva la memoria sobre un poder popular que fue matriz de utopías hasta 1973, y que luego quiso ser exterminado por la fuerza militar.

Si Capuchita es una joven subversiva, del Río imagina al lobo como un sujeto que sigue siendo un impostor. En principio, él parece ser un aliado de la guerrilla: “soy el paladín del proletariado / no raro ni burgués / soy tu liberador / niña querida” (42). Más tarde se descubre que es un revolucionario que ha perdido sus convicciones, por lo que su figura alegoriza a la “izquierda renovada” que pactó el retorno de la democracia por medio de consensos con la dictadura, tal como se aprecia en “Interés de clase”: “Un día (imaginario) / se pactó una tregua / por un día (imaginario) / no hubo alamedas / ni subversión / . . . / los lobos se fueron a la playa / un día (imaginario) entero / pidieron pizza / hicieron castillos en la arena” (86). De esta manera, se evalúa la democracia de posdictadura como una simulación formal sin contenido sustantivo: “La canasta se ha vuelto urna / palabras que no se comen / palabras que no se abrazan / . . . / Una nueva bandera / en recuerdo de nuestra derrota” (112). Pareciera que Capuchita hubiese sido devorada, aunque todavía resta una alternativa: conjurar una nueva conciencia revolucionaria que mantenga viva la protesta o, como señala Guerrero, exorcizar los fantasmas del pasado y construir “a partir del conjuro un relato poético como elaboración de un pasado traumático” (216).

Uno de los pactos sobre los que se articuló la transición democrática residió en el aislamiento de la lucha armada y la construcción de un cerco comunicacional que anatemizó sus acciones en términos terroristas (Goicovic 85). Hoy se exige la condena de toda violencia popular, incluso si ella se usa para derrocar una dictadura. Y es contra esa pedagogía política que del Río escribe *Capuchita negra* y la “Moraleja” que cierra su libro: “El silencio es un poema / hecho alamedas / y este grito la consigna / que las libera” (131). El propósito de su poética es elaborar una memoria que apologice el valor de la acción colectiva que fue obliterada durante la transición. Por eso, la propia poesía se presenta aquí como un arma de lucha: “Un cuaderno es el arma que lleva escondida / un código secreto / es poesía, dijo la mamá / lenguaje que nadie entiende” (41). La tarea de la poesía consiste en alfabetizar esa memoria codificada de modo que sea posible contrarrestar la amnesia cultural. Por lo mismo, el libro es representado como un cuaderno: un “arma de servicio”, una herramienta pedagógica, el cuaderno de una Capuchita que ha aprendido a (re)escribir otra historia.

Desde la subalternidad histórica que han experimentado las mujeres, del Río usa su escritura para solidarizar con otra historia inferiorizada, la de quienes lucharon en las calles contra la dictadura: “no puedo olvidar / el amor de mis muertos” (128) y, por ello, coincidimos con Eltit al decir que en este texto la mujer-capucha se erige como la protagonista de una historia de sobrevivencia. En efecto, del Río destina diferentes poemas para honrar a las víctimas. Por ejemplo, en “Joven combatiente” se recuerda a los hermanos Vergara Toledo, asesinados por Carabineros el 29 de marzo de 1985, mismo día del “Caso degollados” y del homicidio de Paulina Aguirre Tobar.<sup>12</sup> A su vez, en “Casa de seguridad 4” se refiere a la “Matanza de Corpus Christi” (1987) en que doce miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez fueron liquidados por operativos de la CNI.<sup>13</sup> Capuchita es un personaje resignificado poéticamente desde la reescritura como ejercicio de desapropiación de la literatura infantil, que nos enseña sobre el valor de esas vidas que se enfrentaron al terrorismo de Estado. Esta niña “resiliente” todavía funciona como un recurso didáctico, pero esta vez como paradigma de una memoria revolucionaria que ningún lobo ni dictador podrá jamás aniquilar.

## A modo de conclusión

Los textos poéticos que hemos abordado operan sobre la base de fuentes histórico-literarias múltiples, compartidas por la comunidad y resignificadas por una voluntad documental y de montaje, que permite a la escritura hacerse cargo de la experiencia del trauma histórico y proponer nuevas articulaciones de la palabra con el mundo de (en) lo común. Hablamos de poéticas desapropiadas que tensionan la idea de la voz original, personal y privada del autor moderno para construir, en cambio, una subjetividad plural a partir de otras agencias y formas de expresión ciudadanas.

En “Poemas crucificados en la pared”, *Almanaque, 11* y *Capuchita negra*, la memoria se teje como un archivo blando de la historia reciente, encaminándose a producir presente desde un régimen estético de las artes que apela a los lenguajes del poder como material significativo de una escritura crítica y política.

---

12 Los hermanos Eduardo y Rafael Vergara Toledo eran militantes del MIR y fueron baleados por Carabineros, presuntamente después de cometer un asalto, aunque luego se constató que esa versión era falsa. Paulina Aguirre Tobar, también militante del MIR, fue asesinada por agentes de la CNI. El mismo día de estos asesinatos fueron secuestrados los militantes del Partido Comunista, José Manuel Parada, Santiago Nattino y Manuel Guerrero, quienes fueron degollados y sus cadáveres abandonados en un sitio erizoso.

13 El Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) fue otro grupo de resistencia armada, al alero del Partido Comunista. Los sucesos de la “Matanza Corpus de Christi”, también conocida como “Operación Albania”, se efectuaron como represalia tras el fallido intento de atentar contra Pinochet en 1986.

Esa misma memoria hace hablar la voz colectiva de diferentes actores sociales para problematizar la relación de fuerzas existente entre la violencia de Estado y la resistencia de la ciudadanía movilizada. En específico, hablamos de la militarización del Wallmapu y la construcción social del mapuche como enemigo interno en Verónica Jiménez; de la pragmática del goce consumista como modelo de sociabilidad neoliberal en Jaime Pinos; de la necropolítica de Estado implementada por la dictadura y aún vigente en la transición en Carlos Soto Román; y de las formas de resistencia, sobre todo feministas, que emergen de la protesta pública en Alejandra del Río.

En todas estas escrituras, la relevancia del documento da cuenta de nuevas formas de violencia política que no se condicen con los regímenes simbólicos del siglo XX, pues ésta ya no procede de un adversario ideológico o de la lucha de clases, sino de las instituciones propias del Estado nacional en democracia. Es por ello que en la poesía chilena contemporánea el uso del documento acusa la continuidad de una violencia institucional, perpetrada ya sea a través de la policía y demás agentes del aparato represivo, así como de la prensa, el consumo o el endeudamiento. En este escenario, las subjetividades que emergen de las prácticas documentales, de reescritura y/o desapropiación poéticas, se enfocan en producir una memoria histórica alternativa, contra-institucional, que interroga la legitimidad del poder y las formas de lo común que lo subvierten, cuando ellas se orientan a restaurar los valores de la soberanía popular.

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pretextos, 2006.
- Araya, Alejandra. “La Araucana, cantos al cuerpo del delito y disputas entre literatura e historia”. *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Compilado por Luz Martínez y Jaime Huenún. Universidad de Chile/ Cuarto Propio, 2010, pp. 90-103.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós, 2005.
- Brownmiller, Susan. *Against our will. Men, women and rape*. Bantam, 1976.
- Carvacho, Héctor y cols. “Consenso y disenso en la memoria histórica y en las actitudes hacia la reparación en tres generaciones de chilenos”. *Psyche*, vol. 22, núm. 2, 2015, pp. 55-47. <https://doi.org/10.31819/9783964569530-008>
- Chevrier, Jean-François y Philippe Roussin. “Présentation. Le Parti pris du document”. *Communication*, núm. 71, 2001, pp. 5-7.

- Del Río, Alejandra. *Capuchita negra*. Aparte, 2019.
- Eltit, Diamela. “El hilo más intenso de la memoria”. *Taller de Letras*, núm. 67, 2020, pp. 220-222. <https://doi.org/10.7764/tl67220-222>
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón, 2010.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Caja Negra, 2016.
- Foster, Hal. “El impulso de archivo”. *Nimio*, núm. 3, 2016, pp. 102-125. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6194949>
- García, Luis. *La comunidad en montaje. Imaginación política y postdictadura*. Prometeo Libros, 2018.
- Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Guerrero, Claudio. *Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Inubicalistas, 2017.
- Goicovic, Igor. “Transición y violencia política en Chile (1988-1994)”. *Ayer*, núm. 79, 2010, pp. 59-86. [www.jstor.org/stable/41326081](http://www.jstor.org/stable/41326081)
- Grinberg, Silvia. *Educación y poder en el siglo XXI. Gubernamentalidad y pedagogía en las sociedades de gerenciamiento*. Miño y Dávila, 2008.
- Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia*, núm. 5, 2005, pp. 157-183. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>
- Hernández, Biviana y Claudio Guerrero. “Documentalismo, reescritura y apropiación en la poesía chilena reciente”. *Aisthesis*, núm. 68, 2020, pp. 89-110. <https://doi.org/10.7764/68.5>
- Jiménez, Verónica. “Cómo escribo un poema”. *La palabra quebrada*, núm. 9, 2021, [www.lapalabraquebrada.cl/como-escribo-un-poema-veronica-jimenez-dotte/](http://www.lapalabraquebrada.cl/como-escribo-un-poema-veronica-jimenez-dotte/)
- . “Poemas crucificados en la pared”. *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Compilado por Luz Martínez y Jaime Huenún. Universidad de Chile / Cuarto Propio, 2010, pp. 175-182.
- Klein, Paula. “Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente”. *Cuadernos Lírico*, núm. 20, 2019, pp. 1-13. <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>
- Palomera, Adriana y Pedro Rosas. “Presencia e impacto de las mujeres en la lucha armada contra la dictadura en la prensa oficialista”. *Cuadernos de Historia*, núm. 48, 2018, pp. 89-125. <https://doi.org/10.4067/s0719-12432018000100089>
- Pairican, Fernando. *Malón. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013*. Pehuén, 2019.
- Pinos, Jaime. *Almanaque*. Lanzallamas, 2010.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Universidad Diego Portales, 2010.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Los Libros de la Mujer Rota, 2020.
- . *Dolerse. Textos desde un país herido*. Libros del Cardo, 2019.
- Ruffel, Lionel. “Un réalisme contemporain: les narrations documentaires”. *Littérature*, núm. 166, 2012, pp. 12-25. <https://doi.org/10.3917/litt.166.0013>
- Soto Román, Carlos. *11*. Autoedición, 2017.
- Tello, Andrés. “El arte y la subversión del archivo”. *Aisthesis*, núm. 58, 2015, pp. 125-143. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812015000200007>

- Weintraub, Scott. "Narrating (The Other 9/) 11: The Poetics of Carlos Soto Román". *Asymptote*, 3 de junio de 2019, [www.asymptotejournal.com/blog/2019/01/03/narrating-the-other-9-11-the-poetics-of-carlos-soto-roman/](http://www.asymptotejournal.com/blog/2019/01/03/narrating-the-other-9-11-the-poetics-of-carlos-soto-roman/)
- Young, James. "Cuando las piedras hablan". *Puentes*, núm. 1, 2000, pp. 80-93.