

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 112-141.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.156>

Cuerpo tipográfico: materialidad  
y corporalidad en *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] de Vivian Abenshushan [et al.]

Typographic Body: Materiality  
and Corporality in *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] by Vivian Abenshushan [et al.]

Nora Muñiz  
Princeton University, Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 0009-0003-2489-0239  
[nm3654@princeton.edu](mailto:nm3654@princeton.edu)

Recibido: 29 de noviembre de 2023  
Dictaminado: 05 de marzo de 2023  
Aceptado: 01 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Cuerpo tipográfico: materialidad  
y corporalidad en *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] de Vivian Abenshushan [et al.]

Typographic Body: Materiality  
and Corporality in *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] by Vivian Abenshushan [et al.]

Nora Muñiz

RESUMEN

El presente trabajo busca dialogar con las nociones de corporalidad y materialidad presentes en *Permanente obra negra* [Título *provisional*] de Vivian Abenshushan [et al.], para identificar una contradicción latente en el texto. Sostengo, mediante un rastreo del “miedo ecrástico”, propuesto por W. J. T. Mitchell, y junto con la “identificación empática” que plantea Saidiya V. Hartman, que el texto se contradice a sí mismo, debido a la existencia de autoficción. Sucede entonces que la presencia del “negro literario” se convierte en el soporte físico y teórico sobre el cual se establece una posición autoral que no logra escapar de la jerarquía que se busca trastocar con el plagio. Así, existe una contradicción entre la identidad colectiva que propone el texto y la autoficción que la desarrolla.

*Palabras clave:* negro literario; miedo ecrástico; autoficción; Vivian Abenshushan; *Permanente obra negra*.

ABSTRACT

This current work pretends to dialogue with notions of corporality and materiality present in *Permanente obra negra* [Título *provisional*] by Mexican author Vivian Abenshushan [et al.] in order to point out a latent contradiction in said text. By tracking the historical origin of the “literary black” figure and analyzing the political implications of using that term to name

oneself, I wish to relate the symbolic figure to the disjointed materiality of the text. Using terms such as “ecfrastic fear” by W. J. T. Mitchell and “emphatic identification” by Saidiya V. Hartman, I hope to show how the literary openings that the text proposes face a contradiction with the presence of autofiction. The “literary black” as a ghostwriter becomes the physical and theoretical base on which the authorial position is set –and thus cannot escape its own hierarchy even by using plagiarism.

*Keywords:* ghostwriter; ecfrastic fear; autofiction; Vivian Abenshushan; *Permanente obra negra*.

#### PREÁMBULO

Publicada en 2019, y expandida en la edición suajada, fichero y algoritmo de internet, *Permanente obra negra [Título provisional]*, de Vivian Abenshushan [et al.], hace visibles los engranajes del libro, el fichero que lo creó y que, al mismo tiempo, lo contiene. A la vez, pone en entredicho la corporalidad invisible del “negro literario”,<sup>1</sup> esclavo del sistema cultural, mediante juegos intermediales que apuntan, sostienen y remarcan esa materialidad antes ignorada. Constituido por seis series, que se distinguen a partir de las tipografías: Baskerville (1), Bodoni (2), Corbel (3), Adobe Caslon pro (4), Franklin gothic Medium (5) y Eurostile (6) –ver ilustración 1–, la obra permanente parece no tener final. Esta imposibilidad de cierre se hace presente en el mismo título, pues “obra negra” apunta a una obra en constante construcción, por un lado, y, por otro, a una obra racializada. Cada una de las tipografías refiere a una serie distinta en la que se trabaja, respectivamente: la autoficción y construcción del texto (1), el archivo de escrituras negras a partir de reconocidos pensadores de la raza (2), la construcción ficcional de una fábrica literaria dentro de un barco negrero (3), epígrafes (4), descripción de artefactos intermediales (5) e instrucciones de uso,

---

<sup>1</sup> Mientras que la figura del “negro literario” podría equipararse a la del “ghostwriter” de la tradición anglosajona, el texto de Abenshushan no recae en la figura del fantasma, sino en la de un sujeto racializado y corporalizado.

con juegos metaliterarios (6).<sup>2</sup> El texto se dedica a rastrear la historia racial negra para sostener que, dentro del sistema capitalista, todo “negro literario” es esclavo de dicho sistema. Sin embargo, la presencia de la autoficción problematiza la racialización del término “negro literario”, pues se convierte en una falsa equivalencia, ya no atravesada por la raza.

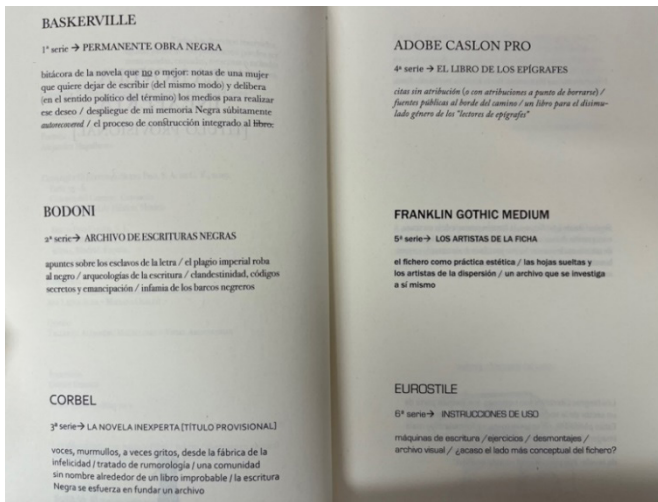


Ilustración 1. Series tipográficas (Abenshushan. 2019).

A lo largo de este texto, me interesa establecer una lectura donde el “miedo ecfrástico” —a partir de la distancia entre texto e imagen— apunte a una sustitución identitaria —en términos de la teórica Saidiya V. Hartman (1997)—, necesariamente atravesada por el discurso corporal y racial. De este modo, será posible pensar en la relación existente entre el cuerpo y la materialidad frente a un género literario expandido. A su vez, se analizará cómo el cuerpo colectivo, que busca presentar el texto, se contradice con la presen-

<sup>2</sup> A lo largo de este ensayo, intentaré replicar el juego tipográfico, para ejemplificar la relación entre imagen y texto presente en la materialidad de la obra. Como se puede ver, el cambio en la tipografía permite la distinción entre líneas narrativas, que se refuerza con la posición en la página —y que aquí anoto con la numeración de las series.

cia de la autoficción, pues la noción de identidad se cuestiona al tiempo que se establece, es decir, hay una constante contradicción entre la imposibilidad de nombrar al “negro literario” y la autoficción que se define desde una voz autoral (Pozuelo, 2010),<sup>3</sup> lo que problematiza la noción corporal. El intersticio entre las jerarquías y binomios, de los que busca escapar la obra —amo-esclavo, archivo-fichero, proceso-producto, imagen-texto—, se expande a partir de los diversos soportes que la acompañan: la materialidad y corporalidad encuentran un punto en común en el discurso racial que impregna el texto. La problemática de *Permanente obra negra [Título provisional]* radica no sólo en su imposibilidad de cierre, sino en la presencia del “negro literario”, ya no como soporte, sino como elemento principal del discurso.

#### SERIE 1: ÉCFRASIS

Empiezo por definir la écfrasis como la representación verbal de una representación visual o, en palabras de Laura Sager (2008), como parte de los “discursos verbales que directamente verbalizan una o más imágenes visuales, y que apuntan a una lucha de poder entre autor y pintor” (p. 9),<sup>4</sup> lo que implica que existe también una dinámica de poder entre ambos regímenes. Lo visual queda subyugado ante lo verbal. Grant F. Scott (1991) sostiene que la écfrasis habría de ser la apropiación del “Otro visual”, que busca no sólo transformar la imagen, sino adueñarse de ella, al trasladarla a la palabra. ¿Qué pasa en esta lucha de poder cuando, además, está atravesada por el discurso racial? Habría entonces una doble apropiación del Otro mediante la palabra que, a su vez, replica la representación racial, es decir, la materialidad tipográfica, ese

---

<sup>3</sup> En su texto “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, Ana Casas (2014) rastrea la historia de la autoficción, desde Serge Doubrovsky hasta Manuel Alberca, quien traslada las concepciones francesas a la tradición hispanoamericana. Es aquí donde José María Pozuelo trabaja con la idea de la figuración del yo basado en la textualización de la voz autoral.

<sup>4</sup> La cita original en inglés dice: “verbal discourses that directly verbalize one or more visual images, often discussed in terms of a power struggle between author and painter.” Esta y todas las traducciones posteriores son mías, a menos que se establezca lo contrario.

“negro sobre blanco” que se presenta en la página 53 –ver ilustración 2–, muestra la condición textual y simbólica que se extiende a lo largo de todo el libro. El texto de Abenshushan juega con la condición textual de lo escrito para apuntar a las figuras tipográficas, no sólo como representaciones visuales, sino como figuras que cargan peso simbólico y, por tanto, racial. Este juego, que se ve en la cita “negro sobre blanco” –ver ilustración 2–, inaugura una lectura simbólica de la materialidad tipográfica que, a su vez, permite insertar dicho juego en una lectura racial. Si constantemente las personas negras se ven forzadas a navegar el “espacio blanco como condición de su existencia” (Elijah Anderson, 2024, p. 13), la presencia de tipografía negra sobre la página en blanco, en tanto materialidad que sostiene también el contenido del texto, pareciera perpetuar una violencia sobre la identidad negra. No existe sólo la apropiación del Otro a partir de la palabra, sino que esta palabra escrita en negro se vuelve también una manera de mantener el sistema esclavista, pues, por un lado, la écfrasis se adueñaría del “Otro visual” y, por otro lado, esta condición se hace visible con la

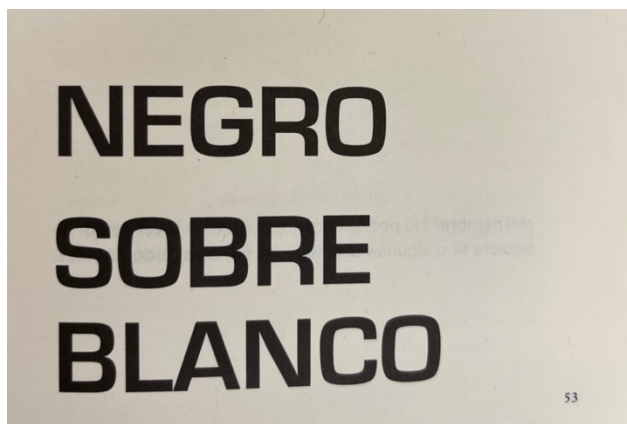


Ilustración 2. Negro sobre blanco, (Abenshushan. 2019).

tipografía en negro. El discurso del autor se mantiene a partir de la materialidad negra, literal y simbólicamente.<sup>5</sup>

W. J. T. Mitchell (2009) presenta tres fases de la écfrasis. La primera se denomina la “indiferencia ecfrástica” y refiere a la imposibilidad de la representación. Durante la “indiferencia ecfrástica”, toda representación verbal de lo visual será una mera invocación, donde se alcanzará a describir, pero nunca a “ver” el objeto representado. Esta fase habrá de ser superada con la “esperanza ecfrástica”, que sucede cuando, mediante la imaginación, se descubre que el lenguaje también puede “hacer ver”. Sin embargo, inmediatamente se pasa a la tercera fase:

resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal [...] el momento en el que deseamos que las fotografías sigan siendo invisibles (p. 139).

A esta fase se le conoce como “miedo ecfrástico” (p. 139) y está relacionada con un miedo a lo visual, en el cual se busca que éste quede silenciado y que se restablezcan las fronteras entre ambos medios. Roberto Cruz Arzabal (2021) defiende que esta figura, la del “miedo ecfrástico”, también está asociada con el binomio entre colonizadores y colonizados, pues se puede leer ideológicamente como un síntoma de temor de la emancipación, es decir, un “síntoma del subalterno que no debe hablar sino mediante la palabra ajena, la que le provee el espacio letrado” (p. 142). Si este libro, en su crítica de la formación autoral, apunta a una representación del espacio letrado,<sup>6</sup> ¿qué es lo que se está silenciado en este texto?

---

<sup>5</sup> En su libro *Black in White Space*, Elijah Anderson (2024) rastrea los procesos de ghettoización y gentrificación que han afectado a las poblaciones afroamericanas en Estados Unidos. Aunque su análisis refiere a un desplazamiento físico, me interesa contraponer la corporalidad de la identidad negra que él presenta con la representación negra utilizada por Vivian Abenshushan.

<sup>6</sup> La idea del espacio letrado hace referencia a la famosa teoría de Ángel Rama (1998) sobre la ciudad letrada, un espacio construido a partir del campo de significaciones que generaría un sistema urbano, donde los intelectuales son dueños del poder (p. 36). Me

Como mencioné anteriormente, es en la serie Eurostile (6) que aparecen instrucciones de uso con juegos metaliterarios, junto con la presencia de imágenes. A lo largo de la obra se presentan alrededor de 77 imágenes, entre las que se encuentran 4 de barcos negreros, 1 de una plantación algodonera, 3 de barcos en llamas, entre otras. La éfrasis más clara aparece en la tercera serie de la página 50: “Buque factoría chino se incendia en aguas antárticas”, justo detrás de una imagen de un barco incendiado, que aparece en la página 49 –ver ilustración 3. Mientras que esta breve descripción podría referir a cualquiera de las tres imágenes de barcos en llamas presentes en el texto –o a cualquier otra imagen fuera de éste–, la existencia de varias imágenes de barcos incendiados, en contraposición con la sola éfrasis, implica que la palabra podría contener varias imágenes en su descripción. Ahora bien, cuando establezco que el conteo de imágenes es aproximado es porque la diferencia entre imagen y texto está constantemente cuestionada. Varias de las imágenes son representaciones de textos: fotografías o copias de alguna otra materialidad textual. Por ejemplo, se presentan recortes de periódicos en los que se anuncia la compra-venta de personas esclavizadas –ver ilustración 4–: “se vende, recien [sic] parida, con abundante leche, escelente [sic] lavandera y planchadora, con principios de cocina, jóven [sic], sana y sin tachas, y muy humilde: darán razon [sic] en la calle de O. Reilly n°16, el portero” (Abenshushan, 2019, p. 57). Que sea posible reproducir textualmente la imagen refiere a que la éfrasis estaría alterada, pues al convertir el texto en imagen se rompe la dicotomía.

---

interesa contraponer la noción de la ciudad letrada de Rama con la crítica al desplazamiento racial que propone Elijah Anderson. En esta muy real construcción del espacio habitable, es que el texto de Vivian Abenshushan se inserta, en términos de representación. La tipografía que se hace cuerpo en el texto de Abenshushan parecería reflejar el desplazamiento corporal que existe fuera de éste.



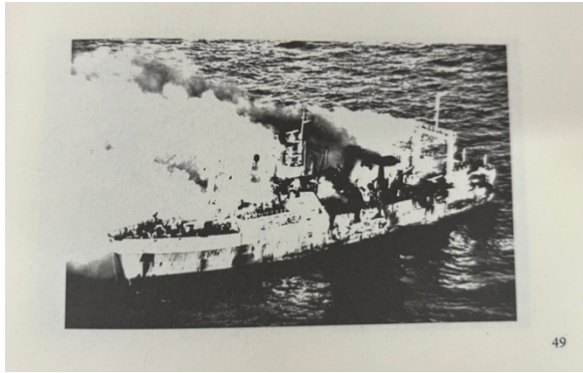


Ilustración 3. Buque factoría chino se incendia en aguas antárticas, (Abenshushan. 2019).

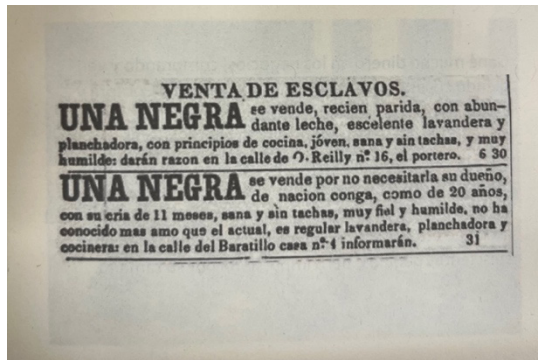


Ilustración 4. Anuncios de compra-venta, (Abenshushan. 2019).

Esta alteración dicotómica entre imagen y texto se extiende a lo largo de toda la obra pues, afirmo, la tipografía se convierte en su propia imagen. El libro funciona como una metáfora material, en la cual la figura del “negro literario” se acuerpa en la tipografía. Katherine Hayles (2002) establece que, aunque no estamos acostumbrados a pensar en el libro como metáfora material, éste, de hecho, “es un artefacto cuyas propiedades físicas y usos históricos

han estructurado nuestras interacciones con él en modos obvios y sutiles” (p. 22). La definición de Hayles permite tanto la lectura del libro como metáfora material, en tanto la corporalización de la tipografía, como el análisis de la creación del texto al que apunta su propia materialidad. En este sentido, la noción de écfrasis parece expandirse para abarcar al libro como artefacto, más allá de las meras imágenes: el texto se convierte en un barco negrero, una factoría productora de signos. El libro es consciente de su proceso. Abenshushan (2019)<sup>7</sup> escribe: “[p]ara mi novela sobre el ser olvidado de Negras y Negros literarios tenía también dispuesto un escenario: un buque factoría, una fábrica flotante de producción hipermasiva, un barco Negrero. ¿Qué produciría? Signos, por supuesto” (p. 196). La obra no sólo produce signos, sino que se sostiene de ellos. En pocas palabras, apunto que la écfrasis, la representación verbal de una representación visual, apela a la tipografía como imagen. No me refiero, sin embargo, a la escritura como signos icónicos o semasiografos —es decir, meramente como comunicantes visuales—, sino a la escritura como signos paradigmáticos —es decir, que ejercen sentido—, que se vuelve autoreferencial en términos ecfrásticos. La palabra es imagen. La palabra es imagen que se describe a sí misma, en un constante juego de espejos. El propio texto se hace consciente de la relación mimética entre la tipografía y la imagen pues establece que “el negro del significado escurre del negro de la materia” (p. 285). De este modo, se vuelve claro que hay una necesaria relación entre lo paradigmático y lo simbólico, en donde el negro se convierte en la base para ambos. El cuerpo del negro, simbólica y literalmente, es la base sobre la que se construye el libro. Este juego de espejos se hace aún más preponderante en la materialidad del texto, pues la polisemia de negro —utilizado como

---

<sup>7</sup> Utilizo el término autora y no narradora porque en mi posterior análisis de la autoficción del texto es la autoría la problemática en la que se sostiene el texto. Serge Doubrovsky (1977), en su definición de autoficción como pacto de ficción, ya apuntaba a la relación entre autor, narrador y personaje. Por tanto, utilizo el término “autora” para englobar “narrador y personaje”, así como para subrayar el proceso de construcción del texto.

color o como definición identitaria— termina por adquirir una misma función: sostener el texto.

SERIE 2: CORPORALIDAD/MATERIALIDAD

Para entender la relación entre corporalidad y materialidad presentes en *Permanente obra negra [Título provisional]*, habría que voltear hacia el teórico Jean Luc Nancy (2003). El filósofo francés establece que el cuerpo es lo que la escritura escribe y, por lo tanto, hay una relación clara entre el cuerpo y el texto. Para Nancy (2003), el “cuerpo” es, “sin duda, eso que se escribe, aunque no es en absoluto donde se escribe, ni tampoco el cuerpo es lo que se escribe —sino siempre lo que la escritura escribe” (p. 67), es decir, el cuerpo sería también el texto que está siendo escrito. El investigador Javier Guerrero (2014), en su lectura de Nancy, establece que el cuerpo “constituye una colección de partes y la escritura al devenir escritura rematerializa el cuerpo” (p. 25).<sup>8</sup> Así, el cuerpo se ve materializado en el texto —y, a su vez, la rematerialización del texto implicaría una rematerialización del cuerpo. ¿Cómo se traduce esta relación entre corporalidad y materialidad a *Permanente obra negra [Título provisional]*, una obra cuya materialidad encuentra cuatro soportes que la re-medían?<sup>9</sup>

La materialidad en *Permanente obra negra [Título provisional]* es, también, su corporalidad. Ésta se apunta en el libro mediante el uso de espacios en blanco, que presuponen la presencia de fichas, para posteriormente trasladarse al libro suajado y al fichero donde dicha materialidad se asienta, es decir, cada serie tipográfica ocupa el espacio de una ficha bibliográfica y se demarca esta materialidad mediante el espacio, aunque la ficha no esté materialmente presente. La importancia de la diferencia entre medios radica en el impacto al lector, pues las posibilidades de lectura aumentan conforme

---

<sup>8</sup> La escritura es, para Nancy (2003), la ontología del cuerpo en su ejercicio textual. El cuerpo se inscribe a través de la excripción y así se vuelve texto.

<sup>9</sup> El texto, *Permanente obra negra [Título provisional]*, aparece en versión códice, edición suajada, formato fichero y como algoritmo de internet. Cada uno de estos soportes tendría una forma de lectura propia, a la que se apunta más adelante.

cambia lo estático de la materialidad. El libro original en versión código se podría leer como una permutación sin repetición —o sea, asumiendo que se leen todas las series tipográficas cada que se abre el libro, sin que se repita el fragmento, aunque el orden puede cambiar en cada apertura. Esto genera  $6!^{225}$  posibilidades de lectura, es decir, cerca de  $10^{643}$  lecturas diferentes, pues el libro no tendría que leerse de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha, sino que cada serie podría iniciar la lectura. Por su parte, la versión suajada aumentaría las posibilidades de lectura,<sup>10</sup> porque la lectura ya no se limitaría a la página, sino cada sección suajada permitiría una nueva interpretación lectora:  $(675C225*450C225)*2^{675}$ . En el caso de la versión fichero, las posibilidades aumentan, debido a la introducción de lo aleatorio. El total de combinaciones del fichero permite un total de  $1350!$  combinaciones, lo que propone aproximadamente  $10^{3641}$  lecturas distintas. Sin embargo, el algoritmo ofrecería una combinación infinita, porque permite no sólo la combinación aleatoria, sino también la repetición.<sup>11</sup>

Más allá de las implicaciones matemáticas, me interesa pensar en la necesaria relación que existe entre materialidad y representación, pues el medio define nuestro vínculo con el texto. Existe una remediación, que se entiende por Bolter y Grusin (2000) como “la forma en que se reconoce y procesa el relevo o la actualización de un medio en otro” (Medina, 2021, p. 40) y que se enfatiza en la materialidad. La remediación permite visualizar lo que sólo estaba imaginado a partir del diseño de las fichas, es decir, las infinitas posibilidades de lectura que se apuntan con el diseño del código se hacen realidad en la remediación del formato fichero. Sin embargo, la cantidad casi infinita de posibilidades de lectura también

---

<sup>10</sup> Para fines manejables, definimos la ecuación que refiere a la versión suajada como una lectura que no permite la repetición. La ecuación presentada propone una lectura que implica que habría que leer todo el libro, siempre al menos dos series, y permitir cualquier combinación una sola vez. Así, la ecuación presentada ofrecería un número menor que la versión código, pero sólo porque, para fines manejables, no toma en cuenta la posible repetición que permite el suaje.

<sup>11</sup> Agradezco a Kelly Finke y Manuel Pérez, doctorantes de la Universidad de Princeton, por su ayuda en la definición de estas ecuaciones matemáticas.

modifica la corporalidad misma del lector. En su estudio *Teorías de la lectura*, Karin Littau (2006) establece que la “relación del lector con un libro también es la relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro, de carne y hueso” (p. 18). Ambos cuerpos, el cuerpo físico del lector y el textual del libro, se encuentran y se interpelan. La lectura se convierte en un acto corporal, potenciado a partir de la intermedialidad, pues el lector se hace consciente de su propia participación en la construcción de la obra. Al leer y acomodar simbólicamente las fichas, el lector se convierte también en un trabajador del texto. Si el lector vive en el intersticio entre la esclavitud de las posibilidades y la autoridad del orden, ¿cómo se posiciona entonces en la dualidad negro/negrero? El lector pareciera entenderse como un esclavo del texto, por siempre obligado a acomodar las fichas que asientan su autoría. Si existe una cantidad prácticamente ilimitada de lecturas posibles, entonces el lector estaría enfrentado y atrapado en una lectura infinita, que exige de su corporalidad para realizarse. Abenshushan, consciente de esta implicación contradictoria, propia de la condición ergódica y dinámica del texto, pareciera cederle al lector la autoría: lo “discontinuo, lo irresuelto, lo contradictorio y audaz. Escribir un libro tan desordenado que el lector deba improvisar el acomodo de frases, como si el libro fuera escrito por él” (p. 126). Por lo tanto, la autora hace una llamada a la autoría colectiva, que se traduce en la portada misma del libro: no por nada, el libro está firmado por Vivian Abenshushan [et al.]. Mientras que el texto apunta a una autoría colectiva entre Vivian Abenshushan, las personas citadas en el texto y el propio lector, esta autoría, al no proponer una lectura colectiva que la acompañe, termina por imponerle al lector un trabajo de construcción hermenéutica infinita en su condición de autor. Igualmente, surge una contradicción pues, aunque se intenta apuntar a un colectivo, la presencia de autoficción desmiente toda posibilidad de colectivizar la autoría.

### SERIE 3: AUTORÍA(S)

El plural que establece esta sección refiere a la colectividad que busca invocar Vivian Abenshushan en la construcción del texto.

Ella, que firma el libro con [et al.], afirma que gracias al plagio de otros escritores ha logrado escribir en colectivo. El plagio se convierte en la manera de cuestionar la autoría que históricamente se ha construido como aquello propio de un escritor en una torre de marfil y que, en el texto, se denomina como ficcional.<sup>12</sup> Me interesa, sin embargo, analizar hasta qué punto la autoría colectiva es posible, a pesar de la introducción de la autoficción, y cómo se contraponen la presencia de la teoría racial con una autoficción que se apropia de la identidad negra.

Ahora bien, para recordar la manera en la que está construido el texto recurro a la investigadora Élika Ortega (2022), quien define las seis series de este modo:

temáticamente, las series 1 y 3 avanzan la trama: el proceso de escritura, las decisiones sobre la estructura del libro y la explotación afectiva del negro literario. En contraste, las series 2, 4, 5 y 6 funcionan como el substrato conceptual a la novela en el que Abenshushan plagia a una variedad de teóricos, artistas y escritores –la multitud que se coloca junto a la autora en la portada (p. 334).<sup>13</sup>

La relación entre la primera y la tercera serie establece una equivalencia entre la autoficción de la primera y la creación ficcional de una fábrica de “negros literarios” en la tercera. Ambas series se alimentan entre sí, pues la precariedad que demuestra la primera se aterriza en la fábrica literaria dentro del barco negrero. La autoría –autoficcional– estaría atravesada por un discurso racial. En la

---

<sup>12</sup> Aquí me interesa resaltar el trabajo de Alejandra Eme Vázquez, Ana Laura Pérez Flores y Salomé Esper (2021), en el que declaran que la “escritura en la torre solitaria es un estándar inalcanzable para el 95.8% de las personas escribientes y, aun así, ha cuajado como la norma. Se busca incansablemente, se precariza a quien haya que precarizar para acercarse a ella, obliga a poner todo de cabeza para intentar ficcionarla” (p. 46). Así, la figura del escritor mítico en una torre de marfil se vuelve insostenible.

<sup>13</sup> En la cita original de Ortega (2022), se lee: “thematically, series 1 and 3 move the underlying plot forward: the process of writing, the decisions about a book’s structure, and the affective exploitation of ghost writing. In contrast, series 2, 4, 5, and 6 function as the conceptual substrate to the whole novel wherein Abenshushan ‘plagiarizes’ a variety of theorists, artists, and writers –the multitude listed next to the author on the front cover” (p. 334).

serie Corbel (3), hay una construcción ficcional de una fábrica literaria dentro de un barco negrero, donde surge una rebelión negra que busca desestabilizar al fallido sistema literario. Para lograrlo, los “negros literarios” filtran el rumor de que la literatura se escribe a sí misma, cuestionando así la noción de autoría: “filtramos sólo un chisme que envenenó a los Autores: la ficción de una literatura que se escribía a sí misma” (Abenshushan, 2019, p. 148). La caída de la figura del autor implicaría, a su vez, el rescate —o el cuestionamiento— de la figura del plagiario, es decir, ya no hay un autor, sino una colectividad de autores, que hacen visible el robo que antes era invisible. Aquí estaría la resistencia de los “negros literarios”: “entonces comenzamos el contraataque de la Escritura Negra: el escándalo desatado. Sembramos plagios demasiado obvios que los Autores no identificaron (¿leyeron alguna vez sus libros, Autores?)”<sup>14</sup> (p. 124). Al plantear plagios demasiado obvios, se cae la figura del autor —un autor que ni siquiera lee sus propios libros. El sistema soterrado de los “negros literarios” sale a flote.

En esta resistencia, aparece una nueva contradicción. Si la obra defiende la creación de una “Escritura Negra”, en la que se cuestiona la figura del autor y se desestabiliza al sistema mediante el uso de plagios, ¿cómo entiende/defiende el plagio? En la historia occidental, el término plagio surge del uso de un esclavo ajeno como propio, como establece el texto en la página 294: “plagiar a alguien significaba usar el esclavo de otro como si fuese suyo” (p. 294). Entonces, ¿qué implicaciones tendría, en términos esclavistas, la defensa del plagio en contra de la autoría?, es decir, aun cuando se defiende el uso de un esclavo ajeno para desestabilizar la figura autoral, el sistema esclavista sigue siendo la base de dicha desestabilización. El texto, a su vez, está lleno de plagios —o intertextualidades, que se mantienen opacas. En la segunda serie

---

<sup>14</sup> Dan Sinykin (2024), en su libro *Big Fiction*, establece, junto con Evan Brier (2018), que los conglomerados fomentan la narrativa del autor como genio para generar una figura que funcione como nombre de marca (p. 240). En la historia editorial, los libros gradualmente han agrandado el nombre del autor y minimizado el de la editorial para enfocarse en la marca autoral y esconder el proceso material detrás del libro.

tipográfica, Bodoni, que funciona como un archivo de escrituras negras, a partir de reconocidos pensadores de la raza, hay un claro plagio, ajeno al que se apunta sin especificar. Se establece, al final del libro, que “las frases entre paréntesis provienen de” distintos textos escritos por Achile Mbembe, Frantz Fanon, James Coné, Eric Williams y Samir Amin (Abenshushan, 2019, p. 436), pero no se distingue entre los textos, ni hay una conciencia clara entre la cita y el plagio. ¿Qué esclavos ajenos están trabajando para que *Permanente obra negra* [Título provisional] se sostenga?

En su ensayo sobre Rafael Bolívar Coronado, Nathalie Bouzaglo (2020) establece que, en 1886, se firmó el acuerdo de la Convención de Berna para “la protección de trabajos artísticos y literarios” (p. 120). El acuerdo, además, demarca el derecho de los privilegios desde el momento en que es creado, cuando no publicado. Bouzaglo también declara que los estados latinoamericanos suscribieron tardíamente el tratado, en oleadas, durante la segunda mitad del siglo xx. Bouzaglo también afirma que “los derechos de propiedad intelectual quedan anulados bajo el amparo de la parodia hoy” (p. 123). Sin embargo, el uso que hace Abenshushan del plagio en la segunda serie tipográfica no es paródico, es argumentativo. Finalmente, sobre Bolívar Coronado, Nathalie Bouzaglo establece que en el plagio la obra encarna en cuerpos prestados e inventados. Me pregunto, sin embargo, ¿qué implica la creación de otros cuerpos que están racializados con la finalidad de generar un propio plagio?

Vivian Abenshushan (2019) sostiene que los “negros literarios” plagiarían como respuesta al plagio, es decir, la solución ante el robo identitario es recurrir al robo identitario de alguien más: “¿qué es lo que hace una Negra Literaria? Plagiar, puesto que ella misma ha sido plagiada, ausentada de sí misma, robada” (p. 18). El plagio de la “negra literaria” sería una perpetuación del mismo sistema que se critica. La situación es aún más grave al tomar en cuenta que Vivian Abenshushan se nombra a sí misma “negra literaria”, al tiempo que ella misma defiende su propia capacidad de plagiar, convirtiéndose así en esclava y esclavista al mismo tiempo.

Inserto aquí la noción de autoficción, entendida como simulación que se pretende autobiográfica a partir de la identidad explícita



del narrador como autor de la obra. Según Manuel Alberca (2017), la autoficción se define como “una propuesta ficticia transparente en tanto novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica [...], su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma reside en la portada” (p. 127). Hay varias instancias en las que la autoficción se hace evidente por la propia corporalidad de la autora, una corporalidad que no se define a partir de la raza:

Hay una fisiología del cuerpo político. Ensayo la mía. Una mujer de cuarenta y seis años que escribe en el siglo XXI en medio de una violenta ofensiva de los poderes financieros y las oficinas estatales hacia todo lo que se mueve en dirección contraria a los flujos del capital. Una mujer que escribe (o reescribe) y que alguna vez fue un fantasma. Por última vez. Una ex negra literaria. Ser invisible no es natural para nadie (Abenshushan, 2019, p. 48).

Aquí podemos ver a la autora haciéndose consciente de su identidad como mujer de cuarenta y seis años, que escribe en el siglo XXI, al tiempo que se nombra “negra literaria”. Hay, también, otras instancias en las que su identidad se apunta por contexto. Vale la pena mencionar que Vivian Abenshushan (2019) es una personalidad reconocida en la esfera literaria mexicana y, por tanto, es de conocimiento común que su pareja es Luigi Amara, un escritor y librero, y que el nombre de su hijo es Oliveiro.<sup>15</sup> Rescato esta información porque es importante para la construcción del personaje autoficcional: “L duerme en la misma cama que yo, eso es evidente. ¿Diré algo más sobre L? ¿Diré algo sobre O?” (p. 108). La constante referencia a la autoficción desata la pregunta ¿qué implica nombrarse cuando se busca desprenderse de la autoría? Si el barco

---

<sup>15</sup> Me parece que la noción de plagio que presenta José María Pozuelo (2010) respecto a la textualización de la voz autorial sería inseparable de la definición que presenta Jérôme Meizoz (2007), quien liga la autoficción a la injerencia del autor en la sociedad, es decir, “el papel público de los creadores influye de manera determinante en la recepción que hacemos de sus textos” (Casas, 2014, p. 12). Debido al lugar que ocupa Abenshushan en la esfera literaria mexicana, es que se reconoce su autoficción en la recepción del texto.

negrero se construye a partir del colectivo de “negros literarios”, la construcción identitaria de Vivian Abenshushan rompería con la horizontalidad propuesta por el colectivo.

La narrativa se sostiene en la noción de liberación literaria a partir de la rebelión contra la figura del autor. Todo lo narrado en la serie Corbel (3) pretende llevar el plagio a sus últimas consecuencias, plagiando a los plagiadores. La propia autora habría sido contratada por el “Rucorrigo”, un “negrero orejón” (Abenshushan, 2019, p. 100), hecho que la lleva a convertirse en “negra literaria” y ser parte de esta rebelión literaria mediante la construcción de este texto. Así, las circunstancias de la serie Corbel (3) son las que guían a la serie Baskerville (1), lo que genera un texto metarreferencial, como mencionó Élika Ortega (2022). La autora se cuestiona constantemente su autoría: “¿podría la Autora describir la revuelta de las Negras y Negros contra la Autoría (o sea: contra sí misma) desde el sitio de su propia Autoridad?” (Abenshushan, 2019, p. 256), pero no por eso pierde autoridad en términos materiales. Donde se habla de Autoridad, también se podría hablar de Blanquitud. Es la falta de referencia a la blanquitud –y a la condición blanca de la autoría– lo que genera el cisma teórico en el texto. Mientras que hace explícita la problemática que rige el texto, ésta no termina de resolverse. De hecho, existe una clara contradicción estructural pues, aunque busca destruir al “yo-autor” –“abandoné la Novela para dedicarme a buscar (obsesivamente) cómo boicotearía mi Autoría. Me tardé una década. La destrucción del yo toma su tiempo” (p. 258)–, éste no sólo ocupa toda una serie Baskerville (1), sino que Baskerville (1) es también la serie más preponderante en el texto. La figura del Autor que se busca superar se convierte a su vez en la figura que sostiene toda la narrativa.

Al respecto, Vicente Luis Mora (2020), en su análisis de *Permanente obra negra [Título provisional]*, establece que “si hay autorización es porque hay Autor” (p. 100), aunque haya tantos intentos por destruir la autoría. Luis Mora propone que en el uso de fichero, como marca del proceso, contra archivo, como marca de permanencia, existe una noción de constante construcción, que se acompaña de la construcción identitaria de la autora o, en términos de

Abenshushan, en su borradura. El borrado, sin embargo, no deja de construirse con base en una identidad ajena.<sup>16</sup> Encuentro problemático que, mientras se analiza la construcción —o el borrado— identitaria, ésta no deja de conectarse con el ennegrecimiento de la autora. El cuerpo que se borra es, por tanto, el cuerpo negro con el que se relaciona, es decir, la autoría, que se encuentra en constante contradicción, nunca se ha definido como un espacio estructuralmente blanco, a pesar de serlo. En lugar de proponer un ennegrecimiento blanco, pareciera que el texto hace un blanqueamiento negro, apropiándose del imaginario que acompaña al “negro literario”, con la finalidad de expandir la autoría blanca que hace la apropiación.

SERIE 4: “ENNEGRECERSE”

En el libro de Elijah Anderson (2024), *Black in White Space*, las personas negras constantemente son excluidas del espacio blanco y es esta imposibilidad de integración lo que las segrega a los ghettos. En libro de Abenshushan, por otro lado, no pareciera integrar el negro al blanco, sino viceversa. Lo blanco se integra a —y yo diría, se apropia de— lo negro. La persona negra se encuentra, como menciona Anderson (2024), en estado vulnerable al navegar el espacio blanco; y sin embargo, leemos los espacios en blanco como invitación a la colectividad. Para Élika Ortega (2022), en las páginas 168-169 de *Permanente obra negra [Título provisional]* el espacio en blanco —que acompaña la frase “(hay que dejar siempre un espacio en blanco para poder escribir)” (p. 168)— reflexiona sobre la página en blanco como espacio para la escritura —ver ilustración 5. Cuestiono si entender el espacio en blanco como espacio de posibilidad no estaría acompañado, precisamente, del privilegio de habitar y circular por el espacio en blanco sin “ennegrecerlo”.

---

<sup>16</sup> Claudia Rankine (2020) cita a Ruby Sales cuando habla de la “cultura de la blanquitud”: una descripción de la cultura social en la que el tratamiento de las personas negras queda relegado o hasta desaparecido. Me pregunto, de nuevo, si es debido a la cultura de blanquitud que como académicxs y creadorxs no hemos cuestionado las prácticas que sostienen *Permanente obra negra [Título provisional]*.

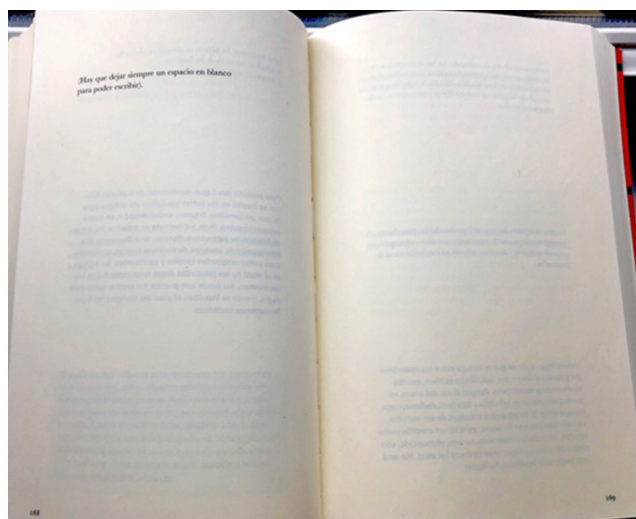


Ilustración 5. Espacio para la escritura, tomada de Ortega (2022).

Lo mismo podría decirse de los otros vacíos que propone el texto. Respecto a la preponderancia de las series, sería sencillo conocer su importancia a partir de sus vacíos y ausencias. Una vez establecido que la tipografía es la clave material del texto, cada espacio en blanco se convierte en una ausencia narratológica, pero también corporal. Así, el conteo de espacios en blanco es el siguiente: Baskerville –5 fichas vacías–, Bodoni –83 fichas vacías–, Corbel –7 fichas vacías–, Adobe Caslon pro –64 fichas vacías–, Franklin gothic Medium –6 fichas vacías– y Eurostile –79 fichas vacías. Me interesa este conteo porque demuestra claramente que Baskerville (1) es una serie más preponderante que Bodoni (2). Se le da mayor importancia a la autoficción que al plagio, aun cuando el texto buscaría desestabilizar la figura del Autor a partir del plagio: “de un grupo de Negros y Negras literarios que intentan amotinarse contra la figura del Autor” (Abenshushan, 2019, p. 208). Así, la contradicción genuinamente se hace visible a partir del uso de espacios en blanco y fichas vacías. El espacio en blanco permea, sobretodo, a las fichas que buscan colectivizar, mientras que únicamente se

permiten cinco vacíos en la serie autoficcional. ¿Podemos hablar entonces de una borradura de la autoría?

Cristina Rivera Garza (2013), en *Los muertos indóciles*, propone la desapropiación de la escritura, una postura crítica que busca “enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura” (p. 22). Todo trabajo de la desposesión buscaría convertirse en un texto que genere comunidad más allá del entramado autor-lector-texto, para incluir también una “pertenencia mutua con el lenguaje” (p. 23). Para Rivera Garza, este tipo de poéticas estarían lejos del paternalista “dar voz” para hacer oír otras voces: “lejos, pues, del paternalista ‘dar voz’ de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto” (p. 23). Sostengo que mientras que Vivian Abenshushan (2019) parecería apuntar a una escritura desapropiada, donde se cuestione el lenguaje desde las escrituras negras y se escriba en una comunidad de “negros literarios”, es a partir de la autoficción que hay una apropiación racial que evita dicha comunidad:

No ocuparía yo, entonces, el lugar de las Negras y Negros. No contaría yo su historia. No le daría voz *a los sin voz*. No los representaría. Sería una más entre ellos. Me ennegrecería. Entre la marabunta me confundiría. ~~Elegirían~~ llegaríamos así decir a lo ~~suyo~~ lo nuestro. Sería yo sólo entonces el ~~vehículo~~ la máquina de transcripción (p. 294).

Abenshushan sostiene que no ocuparía el lugar de los otros, sino que se ennegrecería para confundirse entre ellos. Así, se hace claro que estaría ocupando un lugar racial que no le pertenece, adueñándose del término “negro”, cuando su propia identidad lo rechaza. Aunque en términos simbólicos la figura del “negro literario” podría trasladarse a lo meramente capitalista, es a través del recorrido racial del término que esta sustitución identitaria se vuelve problemática. Si Vivian Abenshushan se ennegrece dentro del texto, está ella adueñándose de una corporalidad que no le pertenece, al

tiempo que participa en sus políticas de representación.<sup>17</sup> El “miedo ecfrástico” estaría llevado al extremo a lo largo de un texto en el que la representación del “negro literario” se reduce a la corporalidad del texto, mientras que la materialidad blanca de la autora está presente en toda la representación del discurso.

Un breve repaso de la figura del “negro literario” haría aún más clara la dificultad de desmarcar el término de su origen racial. La figura del “negro literario” surge y se populariza en Francia a finales del siglo XVIII, procedente de la trata de personas esclavizadas. Su uso más conocido refiere al famoso escritor Alejandro Dumas, quien fue acusado de utilizar “negros literarios” por Eugène de Mircourt, en 1854. En Francia, desde el 16 de enero de 2018 se decidió cambiar el término *nègre littéraire* por *prête-plume*, pluma lista, debido a lo inapropiado del término –Abenshushan sostiene que, aunque se ha cambiado el término, “la escritura en la sombra no se considerará ilícita, a modo de plagio autorizado” (p. 446). Por su parte, en español, su uso es bien conocido y frecuente. De hecho, todavía aparece en la acepción número 17 del Diccionario de la Real Academia Española como “persona que trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, especialmente en trabajos literarios”, como definición de “negro”. Es entonces que Vivian Abenshushan (2019) utiliza este término para referir a una condición que sobrepasa la noción racial y para enfocarse en la explotación laboral: “a un idiota que pensaba encargar sus memorias, el concepto ‘negro literario’ lo confundió. ¿Pero es Negro de verdad? Se le escuchó decir” (p. 324). Abenshushan parecería establecer que el término, a pesar de que surge de un contexto necesariamente racializado, ha perdido dicha connotación para apuntar a

---

<sup>17</sup> En su obra, *Just Us*, Claudia Rankine (2020) también establece que “la vida blanca representa el problema de la borradora” –“white life enacts the problem of erasure”– (p. 89). La borradora que presenta Rankine refiere a la imposibilidad de la persona negra de habitar –y ser visible sin resaltar negativamente– dentro del espacio en blanco. Me parece que, al “ennegrecerse”, Vivian Abenshushan lleva al límite la borradora del negro por el blanco, literalmente apropiándose de una identidad que ya aparece borrada en el espacio blanco.

un sistema neoliberal y globalizado en el que la explotación, física e intelectual, está desligada de la raza:<sup>18</sup>

El museo es una fábrica. La escuela es una fábrica. Internet es una fábrica. La industria editorial, también. La fábrica se extiende hoy a todas las esferas de la vida. El neoliberalismo corresponde a la época del devenir negro del mundo (cf. Achille Mbembe). Es decir, a la fabricación permanente de nuevos sujetos de captura y depredación, prácticas extendidas a los cuerpos de los migrantes o los productores inmateriales. La negritud se desmarca así de una práctica identitaria o racial y se vincula con una condición rota del ser (cf. Abajocomunes) (p. 260).

En esta cita, podemos ver cómo Abenshushan, de la mano con Achille Mbembe y Abajocomunes, desenmarca la negritud de la identidad racial para ligarla al neoliberalismo y la ruptura del ser.<sup>19</sup> Posteriormente, sostendría esta noción al pensar en las “negras literarias” ya no como negras, sino como chinas: “[n]o se llamarán más ‘negras literarias’, sino ‘chinas literarias’. (Distinto nombre, mismo sistema de explotación)” (p. 94). Aquí, la problemática radica en la equivalencia que se hace entre los cuerpos racializados negros y chinos dentro del sistema capitalista, sin tomar en cuenta la historia racial de cada uno. Sin negar la violencia que estos

---

<sup>18</sup> En 2020, el *New York Times* publicó un estudio —escrito por Richard Jean So y Gus Wezerek (2020, 11 de diciembre)— que analiza la preponderancia de autores blancos en las cinco editoriales más importantes de Estados Unidos: Simon & Schuster, Penguin Random House, Doubleday, HarperCollins y MacMillan. De los 7,124 libros analizados —publicados entre 1950 y 2018—, el 95% de los autores eran blancos. En 2018, los números no fueron muy distintos, pues los escritores blancos publicaron el 89% de los libros. Decir que, debido al capitalismo, la raza pierde preponderancia en la circulación editorial es negar la violencia racial ejercida contra autores negros en todo el mundo.

<sup>19</sup> Mientras que el texto pareciera defenderse con el uso de teóricos de la raza, sería errado asumir dichas posturas como las únicas posibles. Así como Mbembe habla del “devenir negro del mundo” en el neoliberalismo, Saidiya V. Hartman, en *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*, niega el olvido de la historia esclavista, pues ésta hasta ahora sigue marcando la vida política de las personas negras. Para Hartman, el peso de la memoria y la continuidad de la esclavitud siguen presentes. Ella es, también, la continuidad de la esclavitud. Es entonces que, para algunos teóricos de la raza, la historia esclavista no podría traducirse hacia otras comunidades en el neoliberalismo, pues eso implicaría negar la realidad política en la que están inscritas las personas negras.

grupos han sufrido, me parece que dicha violencia tiene distintas cargas y connotaciones, atravesadas, sí, por el capitalismo, pero también por el racismo y la xenofobia. Igualmente, pareciera que, al afirmar la demarcación racial en pos del capitalismo, se niega a la vez el prevalente racismo en el sistema neoliberalista. Si se afirma que todos somos negros bajo el sistema esclavista del capitalismo, entonces no habría lugar para el racismo. El libro, entonces, pareciera hablar de una equidad de violencias epistémicas, que no son equiparables. Llama también la atención la propuesta de un devenir negro desenmarcado de la práctica identitaria o racial al tiempo que se hace un recorrido por las políticas raciales históricas a partir del sistema esclavista.

En su libro *Scenes of Subjection*, Saidiya V. Hartman (1997) sostiene que la validez de la negritud termina convirtiéndose en una aptitud metafórica, en tanto mercancía o superficie imaginativa en la que el dominante habría de entenderse a sí mismo, es decir, la negritud se convierte en una posibilidad de reflexión propia, a la vez que una exploración del deseo y el terror. La negritud aparece sólo como excusa, como fetiche de la construcción blanca. Hartman establece también que “la recreación de subjetividad sucede mediante una agencia forzada, una satisfacción simulada y la obliteración del otro a través de colocarse una negritud o una identificación empática en la que uno se substituye por el otro” (p. 7),<sup>20</sup> es decir, existe un agenciamiento simulado, en donde, a partir de la “identificación empática” (Hartman, 1997), uno se apropia de la negritud ajena, convirtiéndose –y suplantando– al otro. De este modo, el cuerpo cautivo –en este caso, el cuerpo esclavizado– sigue siendo mercancía, en tanto empaque vacío desposeído y reemplazado por los signos y representaciones propios de otro cuerpo. En ese sentido, “el deseo de ponerse, ocupar o poseer la negritud o el cuerpo negro es un recurso sentimental y/o un lugar de exceso

---

<sup>20</sup> Véase la cita original: “the reenactment of subjection occurs by way of coerced agency, simulated contentment, and the obliteration of the other through the slipping on of blackness or an empathic identification in which one substitutes the self for the other” (Hartman, 1997, p. 7).



de gozo que ejerce y al tiempo posibilita las relaciones materiales de la esclavitud” (p. 21).<sup>21</sup> Esta posesión del otro, aun cuando surge de la empatía, referiría a un deseo de poseer la corporalidad ajena, propia de la tradición esclavista. Pensar en que Vivian Abenshushan proponga ennegrecerse para participar en la historia de los “negros literarios”, aunque surge de un espacio empático, termina participando en la dominación del Otro.

Es precisamente en esta autoría donde radica el problema corporal, a partir de la identificación empática que propone Hartman. Sostengo que, mediante la autoficción, existe una falsa equivalencia identitaria que atraviesa el texto y hace visible una contradicción racial, que apunta al “miedo ecfrástico” donde lo verbal se apropia de lo visual. La écfrasis está presente a lo largo del texto por medio de la tipografía y, sin embargo, el discurso autoficcional reemplaza el cuerpo materialmente presente. La introducción de cuatro imágenes de barcos negreros también apunta a una dicotomía entre imagen y texto: es el barco negrero que aparece en la imagen el que se ejecuta en la tercera serie. Sin embargo, la dicotomía verbal-visual, que podría palearse por medio de la revuelta ficcional de los “negros literarios”, termina obstaculizada por la autoría y circulación del texto. El propio texto entiende su relación simbólica y material, pues declara que “el negro del significado escurre del negro de la materia” (Abenshushan, 2019, p. 285). Así, es claro que la écfrasis adquiere el sentido simbólico a partir de la tipografía del texto y, también, que la relación racial está materialmente presente en el medio. “Negro sobre blanco” (Abenshushan, 2019, p.53) –ver ilustración 2– se convierte en una condición textual y simbólica, que se extiende a lo largo de todo el libro, donde, además, habría una resignificación de lo escrito, pues la condición negra estaría atravesada por una autoría blanca. Mi interés por entender la autoficción en este texto radica en la contradicción de la suplantación identitaria, que se presenta cuando Abenshushan se

---

<sup>21</sup> La cita original establece: “the desire to don, occupy, or possess blackness or the black body is a sentimental resource and/or locus of excess enjoyment is both upon and enables the material relations of chattel slavery” (Hartman, 1997, p. 21).

nombra a sí misma “negra literaria”, al tomar en cuenta la connotación racial que carga el término. El énfasis en su corporalidad, como cuerpo político en contraposición a la falta de corporalidad del “escritor fantasma” que ejerce el plagio, habla también de una jerarquía en la representación. Por más que lo intenta, la autora no queda destituida, sino que ejerce una blanquitud que se apropia del otro, el “negro literario”, ejerciendo lo mismo que critica.

#### SERIE 5: SITUACIÓN ACTUAL

Quisiera terminar el análisis apuntando las implicaciones políticas de la publicación de *Permanente obra negra [Título provisional]*, especialmente en la situación actual de México, desde donde escribe Vivian Abenshushan. Aunque el libro fue publicado por Sexto Piso, en 2019,<sup>22</sup> su escritura y concepción comenzó años atrás: “he resuelto en seis semanas el mecanismo para el libro que comienza. Pero en realidad he pensado en él durante más de diez años” (Abenshushan, 2019, p. 160). Sería imposible rastrear el momento exacto en el que empieza a gestarse el libro, pero en él se introduce el trabajo del escritor mexicano Javier Raya, quien publicó, en 2017, una novela titulada *La rebelión de los negros*, sobre la que, hasta el día de hoy, hay una falta de trabajo crítico. Escribe Abenshushan (2019) que el manuscrito le llegó por correo: “una tarde en que me rondaba mi querido fantasma, recibí un mail de un joven escritor que comenzaba así ‘tenía ganas de escribirte desde hace tiempo, cuando publicabas me parece que en Facebook sobre el asunto de los ‘negros literarios’. [...]. El mail venía acompañado de un documento: *La rebelión de los negros*” (p. 318). Aunque el libro de Raya tiene una autoficción menos marcada, pues la autoría se comparte con un personaje llamado Khonde, también participa de una sustitución identitaria como la de Abenshushan. El libro, escrito

---

<sup>22</sup> Como bien apunta Élika Ortega (2022), las tres versiones físicas del texto: código, suaje y fichero, fueron publicadas por la editorial independiente –aunque con presencia transnacional– Sexto Piso y financiadas por Banco Bilbao Vizcaya Argentaria –la ironía del financiamiento bancario a esta crítica neoliberal no habrá pasado desapercibida por Abenshushan. Además, el formato web fue diseñado y desarrollado por Dora Bartilotti y Leonardo Aranda en Medialabmx.

a la Macedonio Fernández, se construye a partir de epígrafes que nunca llegan al texto mismo. En ellos, se habla de una novela nunca encontrada, o encontrada sólo en sueños, conocida como *La rebelión de los negros*, que refiere a la condición de “negros literarios”. En una crítica, bastante negativa, escrita por Juan Carlos Reyes (2018), el crítico establece que el libro de Raya “cuenta la historia detrás de la literatura de la actualidad” (s/p.), pues hace visibles los engranajes de la creación y circulación textual —así como el texto de Abenshushan. Llama la atención que, igual que en *Permanente obra negra [Título provisional]*, las sustituciones raciales se defienden mediante el lenguaje: “la rebelión de los negros no es más que una función del texto mismo, una referencia o construcción estética a la cual el flujo de la novela no se subyuga, sino que se alimenta de ella por interdicto del flujo mismo” (Raya, 2017, p. 53). Pareciera que el asunto racial se esconde en la metarreferencialidad. Habrá entonces dos obras mexicanas, escritas por autores no racializados, en las que la figura del “negro literario” se convierte en la base teórica, y material, sobre la que se critica el trabajo literario.

Si ambos textos proponen una relación material de las palabras, cargadas con doble significación simbólica en tanto su condición tipográfica, entonces valdría la pena mirar hacia el peso simbólico de la negritud por fuera del texto. En 2015, por primera vez, la encuesta intercensal en México hizo una pregunta que aludía a la condición afromexicana o afrodescendiente. Fue en el censo de 2020 que oficialmente se agregó la pregunta: “por sus costumbres y tradiciones, ¿se considera usted afromexicano, negro o afrodescendiente?” En México, se contabilizaron un total de dos millones y medio de afromexicanos, negros o afrodescendientes, lo que ha impulsado una serie de políticas públicas. Antes del censo del 2020, se lanzó una campaña del “sí”, para promover la correcta identificación entre identidades negras, pues comunidades enteras tendían —y tienden— a “enblanquearse”, para pertenecer al espacio blanco. Mientras que Vivian Abenshushan propone “ennegrecerse”, en su texto, para cuestionar la figura del autor, valdría la pena recordar que existen todavía sistemas raciales que excluyen a las personas negras del espacio blanco. Valdría la pena preguntarse

también ¿qué autorxs afromexicanos y afromexicanas estaban y continúan escribiendo? ¿Cómo representan su propia condición racial y cómo participan de un espacio tan blanqueado como el de la esfera literaria mexicana? La aparente justificación metarreferencial en *Permanente obra negra [Título provisional]* termina por agrandar la brecha entre realidad y ficción, generando una burbuja aparentemente inocua de idealización no racializada, que, sin embargo, sólo podría ser escrita por una autora blanca. ➤

#### REFERENCIAS

- ABENSHUSHAN, V. [ET AL.]. (2019). *Permanente obra negra [Título provisional]*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- ALBERCA, M. (2017). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANDERSON, E. (2024). *Black in White Space*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BOLTER, J. & GRUSIN, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge MA: The MIT Press.
- BOUZAGLO, N. (2020). Los irreverentes plagios de Rafael Bolívar Coronado. *Taller de letras*, 66, 119-124.
- BRIER, E. (2018). The Editor as Hero: The Novel, the Media Conglomerate, and the Editorial Critique. *American Literary History*, 30, 85-107.
- CASAS, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En *El yo fabulado* (pp. 7-22). Frankfurt A. M./ Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- CRUZ ARZABAL, R. (2021). Ecfrasis. En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*. S. González Aktories, R. Cruz Arzabal & M. García Walls (Eds.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- GUERRERO, J. (2014). *Tecnologías del cuerpo: exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Frankfurt A. M., Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- HARTMAN, S. V. (1997). *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford University Press.
- HAYLES, K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- JEAN SO, R. & WEZEREK, G. (2020, 11 de diciembre). Just How White is the Book Industry? *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/12/11/opinion/culture/diversity-publishing-industry.html>
- LITTAU, K. (2006). *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge, MA: Polity.
- MEDINA, A. C. (2021). Remediaciones. En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*. S. González Aktories, R. Cruz Arzabal & M. García Walls (Coords.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- MITCHELL, W. J. T. (2009). La ecfrasis y el otro. En *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (pp. 137-162). Yaiza Hernández Velázquez (Trad.). Chicago: Akal.
- MORA, V. L. (2020). Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 38, 97-110.
- NANCY, J. L. (2003). *Corpus*. Patricio Bulnes (Trad.). Madrid: Arena libros.
- ORTEGA, É. (2022). Loosely Bound: Negotiating Dispersion and Fragmentariness in Vivian Abenshushan's *Permanente Obra Negra*. *ASAP/Journal*, 7(2), 331-357.
- POZUELO, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- RAMA, Á. (1994). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RANKINE, C. (2020). *Just Us: An American Conversation*. Minnesota: Graywolf.
- RAYA, J. (2017). *La rebelión de los negros*. Guadalajara: Editorial Ámbar.

- REYES, J. C. (2018, 6 de junio). La rebelión de los negros. *La Santa Crítica*. <https://lasantacritica.com/lo-que-trajo-el-cartero/javier-ruiz-la-rebelion-de-los-negros/>
- RIVERA GARZA, C. (2013). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: TusQuets.
- SAGER EDIT, L. M. (2008). Toward a definition of emphasis in literature and film. En *Writing and film the painting: ekphrasis in literature and film*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi.
- SCOTT, G. F. (1991). The Rhetoric of Dilation: ekphrasis and ideology. *World & Image*, 7, 301-310.
- SINYKIN, D. (2024). *Big Fiction*. New York: Columbia University Press.
- VÁZQUEZ, A. E., SALOMÉ ESPER, S. & PÉREZ FLORES, A. L. (2021). *Sensacional de escrituras: la escritura del sí*. Ciudad de México: s/i.