

El archivo del poeta que dice verdad: el hallazgo audiovisual de Lorca en la Fundación Menéndez Pidal

Juan Argelina

Investigador independiente ✉

Álvaro Navarro-GaviñoUniversidad Complutense de Madrid ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.106392>

Recibido: 07/12/2025 • Aceptado: 07/12/2025

Sumario. 1. Introducción. 2. Cuando el archivo tiembla: Derrida y la pulsión de archivo. 3. De la lata a la mirada: itinerario de lectura. 3.1. Lectura material y técnico. 3.2. Lectura histórica y contextual. 3.3. Lectura crítico-archivística. 3.4. Lectura queer y de corporalidad disidente. 4. El archivo en acción: consecuencias de una aparición. 4.1. La restauración técnica: ética de la nitidez. 4.2. El hallazgo como acontecimiento archivístico. 4.3. Lorca y la política del silencio. 4.4. Archivo y desaparición. 4.5. El cuerpo filmado como resistencia queer. 5. Después del hallazgo. 6. Cierre: una imagen que abre futuro. 7. Referencias citadas.

Cómo citar: Argelina, J., y Navarro-Gaviño, Á. (2026). El archivo del poeta que dice verdad: el hallazgo audiovisual de Lorca en la Fundación Menéndez Pidal. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 6(1), pp. 139-144. <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.106392>.

1. Introducción

El hallazgo reciente realizado por el director Manuel Menchón, mientras investigaba para la realización de su documental *La voz quebrada* en el archivo de la familia Menéndez Pidal —unas imágenes inéditas de Federico García Lorca saludando desde un coche en 1932, camino a Berlanga de Duero donde *La Barraca* representaría *La vida es sueño*— constituye un acontecimiento de relevancia histórica y epistemológica. No se trata solo de añadir un documento más a la iconografía lorquiana, sino de interrogar la naturaleza misma del archivo en relación con la memoria, la desaparición y los mecanismos de silenciamiento que han configurado la recepción de Lorca durante casi un siglo.

Este artículo propone una lectura del hallazgo desde la perspectiva de la teoría del archivo formulada por Jacques Derrida en *Mal d'archive* (1995), en la cual el archivo no es un depósito neutro de información, sino una estructura de poder que produce, conserva, organiza y, al mismo tiempo, destruye. La recuperación de estas imágenes —junto con la restauración técnica de otras filmaciones ya conocidas de *La Barraca*— ofrece un terreno idóneo para examinar cómo la aparición de un documento olvidado puede modificar el régimen de visibilidad que ha operado sobre una figura histórica cuya existencia y cuya muerte fueron atravesadas por la represión política y sexual.

La aparición de Lorca en movimiento —sonriente, vivo, en tránsito hacia un proyecto cultural democratizador— tensa los relatos que lo han fijado exclusivamente en su destino trágico o en la imagen estática del poeta sacrificado. Este texto analiza cómo el nuevo material audiovisual contribuye no solo a una ampliación documental, sino a una reconfiguración ética del archivo, permitiendo interrogar los silencios históricos en torno a su homosexualidad, su asesinato y la política de desaparición que lo convirtió en símbolo de una España fracturada.

2. Cuando el archivo tiembla: Derrida y la pulsión de archivo

Derrida (1995) plantea que el archivo es simultáneamente «el comienzo» y «el mandato»: origen y orden, memoria y ley. No se archiva solo para preservar, sino para instituir un horizonte de lectura. Desde esta perspectiva, lo que queda fuera del archivo, lo que no ingresa en él no es un simple accidente, ya que forma parte de una política de exclusión. El modo de acumulación archivística y de delimitación de recursos siempre implica cierta cuota de violencia, porque selecciona qué puede entrar y qué debe permanecer afuera.

El «mal de archivo» (*archival fever* —esa fiebre por conservarlo todo—) convive con su reverso, entendido como el impulso hacia la destrucción, hacia el olvido y la negación. El archivo opera como estructura de

poder. No es solo un contenedor, sino un aparato que condiciona la producción de verdad. Para Derrida, «no hay archivo sin poder» y, por tanto, su lectura requiere una crítica permanente de los dispositivos que regulan el acceso y la visibilidad. Y en este sentido, el caso particular de Lorca fue víctima de un doble régimen archivístico:

1. el archivo de la desaparición física, impuesto por el franquismo, que destruyó o confiscó documentos, silenció testimonios y administró su ausencia;
2. el archivo cultural posterior, que a menudo domesticó su figura, negó de forma sistemática hasta la saciedad descontextualizando su compromiso político y moldeando un poeta “aceptable” para narrativas nacionales.

Por eso, la aparición de nuevas imágenes —o la restauración de otras ya conocidas— irrumpe en ese régimen archivístico como una fuerza de reordenamiento. En términos derridianos, el archivo «tiembla», se desestabiliza, expone sus lagunas, obliga a reconsiderar lo que se creía establecido o ya fijado. El estudio del fragmento audiovisual hallado por Menchón a finales de noviembre de 2025 exige una aproximación que reconozca la especificidad ontológica y política de la imagen en movimiento como forma de archivo. A diferencia de los documentos textuales o fotográficos, el archivo fílmico contiene una temporalidad incorporada, ya que registra el devenir del cuerpo, la duración del gesto y la vibración material del entorno. Esto implica un tipo de memoria que no puede reducirse a la representación estática del pasado, sino que pone en juego una experiencia sensible, donde la temporalidad se manifiesta como huella, latencia y ritmo. Desde la teoría del archivo de Derrida, la imagen audiovisual opera no solo como depósito de memoria, sino como evento que reconfigura la relación entre pasado y presente. Su aparición no es neutral, y además activa nuevas posibilidades de lectura y desencadena procesos de resignificación. Por ello, el análisis no puede limitarse a un análisis técnico o histórico, sino que debe articular una serie de aproximaciones complementarias que permitan captar el espesor material, afectivo y político de estas imágenes. En este sentido, aproximarse al archivo de estas imágenes requiere combinar una lectura sobre el dispositivo que las hizo aparecer y lo que su reaparición pone en crisis.

3. De la lata a la mirada: itinerario de lectura

3.1. Lectura material y técnica

La primera capa consiste en examinar el soporte fílmico, su estado de conservación, los procesos de restauración aplicados y las mediaciones tecnológicas que hicieron posible su recuperación. Sin embargo, no pretende describir con exhaustividad procesos de laboratorio, sino recordar una evidencia: el archivo audiovisual no llega «puro». En la medida en que la imagen restaurada altera el régimen de visibilidad del original, es necesario comprender cómo la intervención técnica condiciona lo que hoy vemos. Llega como objeto material —soporte fotoquímico, guardado, deteriorado, conservado— y como imagen mediada —limpiada, escaneada, estabilizada, contrastada—. La nitidez recuperada, la corrección del contraste o la estabilización del movimiento no solo iluminan detalles antes invisibles, sino que configuran una experiencia contemporánea del archivo que influye en su interpretación. Este análisis material permite reconocer que el archivo audiovisual no es una ventana transparente al pasado, sino un objeto resultante de capas sucesivas de manipulación, deterioro y tratamiento, cada una de las cuales participa en la producción de sentido.

La restauración y la digitalización no son un simple trámite: son una forma de lectura. Decisiones como la resolución del escaneo (por ejemplo, 4K/6K), la corrección de contraste, la estabilización del temblor o la limpieza de manchas y rayas reordenan la visibilidad: devuelven detalles, afinan contornos, cambian la percepción del gesto y, en ocasiones, desplazan el tono afectivo de la imagen. No vemos lo mismo que habría visto el público en una proyección en su época; vemos una imagen que ha pasado por herramientas contemporáneas que intensifican la presencia y, con ella, la interpretación. Por eso conviene hablar de mediación, ya que la imagen restaurada no es una ventana transparente al pasado, sino una forma actual de acceso al pasado, con sus ganancias —nitidez, legibilidad— y sus riesgos —ilusión de verdad sin costuras—.

3.2. Lectura histórica y contextual

En segundo lugar, conviene situar el fragmento en un contexto de la política cultural de la Segunda República y en la historia de *La Barraca*. Comprender el proyecto pedagógico y teatral que Lorca dirigía en 1932 ayuda a interpretar la presencia del poeta en tránsito; no como anécdota biográfica, sino como expresión de un programa estatal de alfabetización cultural, de democratización del acceso al teatro clásico y de revalorización de la cultura popular. Ese contexto también explica la propia condición del documento. En una época en la que filmar era un gesto excepcional y no siempre institucional, muchas imágenes circularon de manera intermitente, privada, frágil; se registraban, se guardaban fuera del archivo público, y en cierta manera, se perdían y por tanto se olvidaban. Por eso este fragmento no solo muestra un instante histórico; muestra también la economía de su registro: qué se conservó, qué quedó fuera del archivo público y por qué hoy reaparece desde un fondo familiar. Así, el hallazgo se integra en un entramado de prácticas culturales, documentales y materiales que lo hicieron posible —y que, durante décadas, también lo mantuvieron en silencio.

3.3. Lectura crítico-archivística

Desde la perspectiva derridiana el archivo deja de entenderse como un mero repositorio, y pasa a leerse como un aparato institucional que regula la visibilidad del pasado, cuya «democratización efectiva se mide

siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación» (Derrida, 1997, p.48). Esta lectura desplaza el foco del «qué muestra» al «qué produce» el hallazgo, porque «la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento» (Derrida, 1997, p.10), y vuelve inseparable el documento de las condiciones que lo hacen aparecer. Desde ahí, el fragmento comparece como acontecimiento de archivación y no como simple recuperación, pues su emergencia reordena una imagen de Lorca, matiza o incomoda relatos sedimentados, expone silencios y deja ver, en el mismo movimiento, la arquitectura de la visibilidad que lo sostuvo en sombra y que hoy lo vuelve legible, circulable y noticiable: ¿por qué este fragmento permaneció oculto?, ¿qué revela su aparición sobre la construcción de la memoria lorquiana?, ¿qué relatos desestabiliza? Esta lectura desplaza el foco del «qué muestra» al «qué produce» el hallazgo: qué imagen de Lorca reordena, qué relato matiza o incomoda, qué silencios deja al descubierto. Esa torsión, más que añadir un dato, reinscribe la memoria lorquiana en el campo de sus mediaciones y enlaza el debate sobre la lectura que sigue.

3.4. Lectura *queer* y de corporalidad disidente

Finalmente, el texto incorpora una lectura desde los estudios *queer* centrada en una idea sencilla: las disidencias sexuales han vivido históricamente una precariedad de archivo, una falta de huellas públicas y una administración sistemática del silencio. Por eso, es importante prestar atención al cuerpo filmado como espacio de resistencia y de inscripción afectiva (Cvetkovich, 2003; García Ramos et al. 2024). La historia de las disidencias sexuales ha sufrido una precariedad estructural y por ello, cada documento que recupere la presencia material de un sujeto *queer* en determinado sistema político constituye un punto de apoyo para reconstruir genealogías invisibilizadas. Pero no se trata de convertirlo en una prueba identitaria, sino de reconocer su potencia como una memoria encarnada y silenciada.

La convergencia de estos niveles —material, histórico, archivístico y vital— permite abordar el fragmento audiovisual en toda su complejidad. No se trata de «explicar» a Lorca, sino de comprender cómo la aparición de estas imágenes perturba la disposición archivística heredada y exige una lectura más crítica y atenta a la política del recuerdo. El objetivo final no es añadir un documento al archivo lorquiano, sino revelar cómo el archivo, al transformarse, reconfigura no solo la figura de Lorca, sino también nuestra relación con la memoria, el poder y el silencio.

4. El archivo en acción: consecuencias de una aparición

4.1. La restauración técnica: ética de la nitidez

La restauración de las imágenes —posible hoy por procesos de digitalización de alta resolución y por herramientas de estabilización, limpieza y corrección tonal— no solo ofrece mayor claridad o calidad estética. También plantea un problema ético, político y epistemológico. La nitidez obtenida no es neutral; es una forma de intervención sobre el archivo que implica decisiones acerca de qué debe verse, cómo debe verse y qué efectos produce esa visibilidad renovada.

Restaurar es también volver a inscribir el archivo en un presente que modifica su lectura. Allí donde el deterioro imponía distancia —rayas, vibración, opacidad— la restauración devuelve cierta proximidad. El proceso revela microgestos, texturas y matices imposibles de percibir en versiones deterioradas. Incluso el temblor casi imperceptible del rostro, la vibración del tejido del vestuario, la corporeidad de la puesta en escena en *La Barraca*. Esta ampliación de lo sensible transforma el documento en una experiencia perceptiva distinta, que interpela al espectador y lo incita a reconfigurar su relación con el pasado.

Esta idea de la ética de la nitidez implica asumir que ver más implica saber más, pero también hacerse responsable de ese saber. La restauración introduce nuevas capas de lectura que nos obligan a reconocer que el archivo es siempre un campo de intervención humana, cargado de decisiones y de límites y criterios de legibilidad. Lo restaurado no es “la verdad” del pasado, sino una forma contemporánea —más intensa, más legible— de acceder a él.

4.2. El hallazgo como acontecimiento archivístico

Además de constituir un hallazgo fortuito, este fragmento audiovisual permite repensar el estatuto mismo del acontecimiento archivístico. Derrida insiste en que el archivo posee una también una dimensión performativa, ya que no solo guarda algo que ya ocurrió, sino que produce acontecimiento en el momento de su aparición. Su irrupción altera el horizonte de sentido disponible en la memoria pública española, reconfigura lo que se creía saber y obliga a reorganizar las relaciones entre memoria, historia y representación.

En este sentido, la imagen de Lorca saludando desde el automóvil (figura 1) no actúa como simple documento complementario, sino como una fisura en la economía de visibilidad que rodeaba al poeta. Devuelve a la figura de Lorca una cualidad temporal específica; la del instante capturado que resiste la clausura retrospectiva. Ese gesto efímero —la mano levantada, el cuerpo sujeto al vaivén del vehículo, la vitalidad del movimiento— quiebra la narrativa monolítica que lo confina al estatuto de mártir, y devuelve vida —y no solamente muerte— a una imagen demasiado cerrada por el destino trágico. El archivo, al irrumpir, desactiva el modo de lectura heredado y abre un terreno que exige otros enfoques, otras preguntas y otras formas de habitar su memoria.

Figura 1. El coche asciende por una pista de montaña; en la ventanilla trasera, varios rostros apretados miran hacia cámara, entre ellos Federico García Lorca (primero a la izquierda).



Fuente/Crédito: RTVE.es / TVE (Telediario). Material inédito hallado y restaurado por Manuel Menchón (*La voz quebrada*, 2026).

4.3. Lorca y la política del silencio

El silenciamiento de la homosexualidad de Lorca no puede entenderse únicamente como omisión, sino como dispositivo activo de administración del recuerdo. Durante décadas, su identidad fue desplazada hacia los márgenes y gestionada bajo una política cultural de blanqueamiento que buscó producir un Lorca «compatible» con proyectos nacionales de reconciliación o pedagogía patriótica. Ese silenciamiento se manifiesta no solo en la ausencia de menciones explícitas, sino en la fabricación de un relato despojado de conflicto, deseo o vulnerabilidad política.

En ese marco, el hallazgo audiovisual funciona como un contraefecto de este silenciamiento. Aunque las imágenes no «prueban» nada sobre su sexualidad —y no debería leerse como expediente identitario—, devuelven una presencia corporal que la cultura oficial trató de desactivar; un cuerpo que se mueve, que mira, que ocupa un tiempo y propone una lectura artística. La vitalidad de Lorca en movimiento interrumpe la lógica de la apropiación simbólica que lo convirtió en un icono desexualizado y apolítico, y por extensión, domesticable. Su cuerpo reaparece no como objeto conmemorativo, sino como sujeto en acto, portador de agencia y afectividad.

De este modo, la política del silencio se revela no como ausencia de información o falta de datos, sino como ingeniería cultural; una manera de ordenar lo visible y lo decible para hacer de Lorca una «figura sin aristas». El nuevo archivo visual, aunque breve, contribuye a erosionar esa ingeniería porque no discute: aparece. Y en esa aparición —fantasmagórica, ausente pero sensible— (figura 2) devuelve un Lorca menos moldeable, más humano, más irreductible a las formas que se proyectaron sobre él.

Figura 2. Una figura velada, con los brazos abiertos, recortada sobre un fondo escénico de astros, lunas y constelaciones; el teatro como cosmos y el cuerpo como signo en suspensión.



Fuente/Crédito: RTVE.es / TVE (Telediario). Material inédito hallado en el archivo privado de la familia Menéndez-Pidal y restaurado por Manuel Menchón (*La voz quebrada*, 2026).

4.4. Archivo y desaparición

La desaparición del cuerpo de Lorca constituye una forma extrema de violencia archivística. Una violencia que no solo elimina o clausura la posibilidad de duelo, sino que impide la inscripción plena del sujeto en la memoria material. La ausencia de tumba, la indeterminación del lugar exacto de su fusilamiento y las búsquedas infructuosas de restos transforman su figura en un vacío administrado. Un hueco sostenido por decisiones, por miedos, por políticas de borrado y por inercias institucionales.

En este contexto, el archivo audiovisual recuperado adquiere el valor de una presencia sustitutiva, aunque no reconciliadora ni reparadora de la pérdida. Su aparición produce una tensión entre la imagen superviviente y el cuerpo desaparecido. El Lorca que se mueve y sonríe en 1932 adquiere un relieve aún más dramático ante la imposibilidad de localizar su cuerpo en el presente. Ese contraste subraya la condición espectral del archivo: muestra lo que ya no está y, sin embargo, al mostrarse, reactiva una demanda. No solo de conocimiento, también de justicia.

La recuperación del fragmento no llena el vacío, pero obliga a nombrarlo como lo que es; un vacío producido, no natural. Y esa toma de conciencia reordena la política de memoria en torno a Lorca y desplaza la discusión del mito a la materialidad de la pérdida, y del «recordar» abstracto a la pregunta insistente por las condiciones —históricas y políticas— que hicieron posible la desaparición.

4.5. El cuerpo filmado como resistencia queer

El registro audiovisual del cuerpo de Lorca en movimiento puede leerse también como un acto de resistencia contra la tradición que ha despojado a los sujetos queer de historicidad plena. Como señalan Butler (1990) y Sedgwick (1990), la historia de la sexualidad está marcada por una desigual producción de archivo: unos cuerpos dejaron huellas reconocibles; otros fueron borrados, patologizados o relegados al rumor. En ese reparto, la visibilidad no es un premio, es un campo de disputa.

El fragmento hallado por Menchón inscribe el cuerpo de Lorca en una genealogía visual que le fue negada y resulta esquiva en el presente. Su gesto espontáneo, la naturalidad de su presencia, la ausencia de solemnidad y la falta de una pose heroica producen un tipo de archivo afectivo que desafía las narrativas dominantes y disciplinarias. No se trata solo de verlo sonreír: es verlo existir fuera de la iconografía sacrificial. Ese existir ordinario —luminoso, cotidiano, en tránsito, con su propia cotidianeidad— constituye un gesto profundamente político y preciso: devuelve vida donde se administró muerte.

En ese sentido, el fragmento funciona como contraimagen. No porque contradiga la tragedia, sino porque la desplaza. Devuelve humanidad donde se pretendió abstracción, deseo donde se impuso silencio, presencia donde se instaló ausencia. Es un documento breve, pero su brevedad no le resta fuerza al concentrar en pocos segundos una vida que el relato había congelado.

5. Después del hallazgo

La aparición de este material audiovisual obliga a repensar la figura de Lorca en un horizonte que desborda las categorías tradicionales de la historiografía literaria y cultural. No se trata únicamente de incorporar un documento adicional, sino de reconocer que dicho documento desestabiliza el orden establecido del archivo, haciendo visibles las operaciones de poder que han configurado su recepción en el siglo XX y XXI. El archivo no es un inventario de lo que ocurrió, sino una máquina de lectura que determina qué puede ser recordado y de qué manera. En este sentido, el fragmento hallado por Menchón actúa como un agente de reordenamiento que pone en crisis las narrativas instituidas en torno a la figura de Lorca.

Por un lado, el nuevo material rompe la tendencia a fijar a Lorca bajo una lógica monumentalista que lo presenta como figura estática, sacrificial, esencializada. Al devolverle movimiento, espontaneidad y gesto, la imagen abre un espacio para una lectura más compleja de su presencia histórica: ya no solo como mártir de la barbarie franquista, sino como sujeto político activo, integrado en un proyecto cultural transformador, y como individuo atravesado por afectos, deseos y vitalidades que el archivo tradicional había relegado a un segundo plano.

Por otro lado, esta aparición expone la precariedad de las políticas de memoria histórica. La figura de Lorca ha sido objeto de disputas y apropiaciones contradictorias: símbolo nacional, icono de la cultura democrática, víctima ejemplar, poeta universal, mártir *queer* tácito pero rara vez reconocido. El archivo audiovisual tensiona estas apropiaciones porque reintroduce a Lorca en un territorio donde los significados no están estabilizados. La imagen no confirma ninguna de las versiones heredadas, las complica.

Desde el marco derridiano del archivo y las connotaciones afectivas del mismo, se revela una paradoja fundamental, y es que el archivo que instituye memoria es también el que produce olvido. El borrado de la homosexualidad de Lorca en grandes relatos no se reduce a la falta o ausencia de documentos, sino por una política activa de lectura y silenciamiento. El fragmento audiovisual no subsana ese borrado, pero lo ilumina al mostrarnos un cuerpo pleno de vida, señala con mayor nitidez la violencia de las operaciones que han pretendido convertirlo en figura neutra.

Esta tensión se abre, asimismo, a una pregunta con una dimensión ética: la aparición de un documento olvidado nos recuerda que la memoria cultural española sigue marcada por zonas de sombra en relación con la violencia política, las desapariciones y las disidencias sexuales. Reconocer el impacto de este hallazgo implica admitir que el archivo no es un espacio cerrado, sino un terreno en disputa donde cada novedad reabre la pregunta por la justicia y la representación.

En última instancia, la discusión que abre este fragmento no versa solo sobre Lorca exclusivamente, sino sobre la capacidad del archivo para revisarse, cuestionarse y transformarse, evitando convertirse en un instrumento de clausura. La irrupción de estas imágenes nos recuerda que la historia permanece siempre

incompleta y que su escritura depende del modo en que seguimos interpelando —o dejando de interpelar todavía— los materiales que resurgen del pasado.

6. Cierre: una imagen que abre futuro

El hallazgo de Menchón, más que un descubrimiento documental, constituye un auténtico acontecimiento del archivo. Su importancia no reside únicamente en que añade un fragmento a la iconografía de Lorca, sino en que obliga a replantear la relación entre memoria, desaparición y silenciamiento anteriormente planteado. La imagen inédita —junto con la restauración de otras ya conocidas— produce una reconfiguración ética del archivo, al devolver a Lorca su dimensión corpórea, temporal y afectiva; en otras palabras, devuelve cierta humanidad.

El archivo vive amenazado por su propia fragilidad. No es un depósito estable, sino un sistema vulnerable, expuesto a pérdidas, deterioros y relecturas contingentes, circunstanciales y en última instancia, privadas. Su fuerza no está en la conservación absoluta, sino en su capacidad para abrir futuro en el que cada hallazgo implica una redistribución de lo visible y de lo decible. Las imágenes de Lorca en movimiento son una prueba de ello, fragmentos de una presencia insistente. Su aparición no clausura una etapa de la investigación, sino que inaugura nuevas preguntas: ¿qué otros silencios anidan en los archivos familiares, institucionales o nacionales?, ¿qué posibilidades de justicia se abren cuando una imagen olvidada reaparece?, ¿cómo reescribir una memoria cultural que ha sido configurada históricamente por la violencia del borrado?

La restitución estética que ofrece este fragmento —su gesto, su vitalidad, su tránsito— funciona como contraimagen frente a su desaparición física. Allí donde el franquismo impuso un vacío, la imagen ofrece presencia; allí donde la cultura posterior suavizó o neutralizó su disidencia y su deseo, el cuerpo en movimiento recuerda que Lorca fue un sujeto pleno, irreductible a las categorías con que se quiso domesticarlo solo como estatua, mártir o emblema. El archivo, en este caso, no solo preserva, también repara, aunque sea de forma parcial y simbólica.

En definitiva, estas imágenes son un recordatorio de que la memoria no es un territorio fijo, sino un espacio en perpetua construcción. El poeta que saluda desde un coche en 1932 no desmiente al Lorca trágico, pero sí nos empuja a verlo más allá del martirio, como creador, como ciudadano, como cuerpo político y como figura cuya verdad sigue resonando en nuestro presente. Ese gesto fugitivo, recuperado tardíamente, confirma que el archivo —cuando tiembla— abre la posibilidad de una memoria más justa y más honesta, donde el poeta, finalmente, vuelve a decir verdad.

7. Referencias citadas

- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Derrida, Jacques (1995). *Mal d'archive: Une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- Foster, Hal (2004). "An Archival Impulse". *October*, 110, 3–22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- García-Ramos, F.-J., de Las Heras, D., & Navarro Gaviño, Á. (2024). The body as archive: A study of Calvin Klein One/Be 'Altered States' perfume campaign (1995) through the Somatheque model. *International Journal of Fashion Studies*, 11(1), 127–144. https://doi.org/10.1386/inf_00109_1
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.